



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

RAFAEL REBOUÇAS SILVEIRA

DANÇA CONTEMPORÂNEA EM CURTO-CIRCUITO
REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE DANÇA, POLÍTICA E CRÍTICA NO
CONTEXTO DOS EDITAIS E DA GLOBALIZAÇÃO

SALVADOR

2017

RAFAEL REBOUÇAS SILVEIRA

DANÇA CONTEMPORÂNEA EM CURTO-CIRCUITO
REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE DANÇA, POLÍTICA E CRÍTICA NO
CONTEXTO DOS EDITAIS E DA GLOBALIZAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jussara Setenta

SALVADOR
2017

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

REBOUÇAS, Rafael

Dança contemporânea em curto-circuito: reflexões
preliminares sobre dança, política e crítica no contexto
dos editais e da globalização / Rafael REBOUÇAS. --
Salvador, 2017.
117 f.

Orientador: Jussara Sobreira Setenta .
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Dança) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2017.

1. Dança na Bahia. 2. Dança e Política. 3. Dança e
Crítica. 4. Estética e Política. 5. Produção em Dança na
Bahia. I. , Jussara Sobreira Setenta. II. Título.

RAFAEL REBOUÇAS SILVEIRA

**DANÇA CONTEMPORÂNEA EM CURTO-CIRCUITO
REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE DANÇA, POLÍTICA E CRÍTICA NO
CONTEXTO DOS EDITAIS E DA GLOBALIZAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada em 05 de abril de 2017

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Jussara Sobreira Setenta – orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP
Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia

Prof^a. Dr^a. Fabiana Dultra Britto
Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP
Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Sérgio Sobreira Araújo
Doutor em Cultura e Sociedade pela UFBA
Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Nesses dois últimos anos em que passei ocupado com os estudos e práticas do mestrado, nasci tantas vezes quanto perdi o ar. A cada vez que os primeiros raios de sol da manhã aqueciam o corpo frio, os olhos viam nova aurora. Nesses novos mundos, me agarrei aos abraços sinceros, às ligações carinhosas, às conversas pela madrugada e ao amor que alguns seres de luz me ajudaram a cultivar. Aprender sobre dança é também aprender a permanecer em movimento.

Em primeiro lugar, agradeço a Jussara pela parceria. Obrigado por acreditar na potência do meu trabalho e por trazer-lo até aqui comigo. Muitas vezes foi a sua força que se fez minha, sua coragem. Agradeço a Fabiana pelo incansável exercício crítico, pelo apoio e toda contribuição ao desenvolvimento da minha pesquisa e à minha formação enquanto artista. Sérgio, obrigado pela contribuição, pelas provocações e desestabilizações.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Agradeço às professoras que de alguma forma colaboraram com este estudo, especialmente à professora Adriana Bittencourt, sempre tão carinhosa e provocadora e à professora Maíra Spanghero. O aprendizado maior ultrapassa a construção argumentativa desta dissertação, se trata da emancipação, suas dores e delícias, obrigado por compartilharem isso comigo. Agradeço ao LabZat pelo aprendizado construído de forma compartilhada. Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço Thulio Guzman e Tiago Ribeiro por insistirem e resistirem fazendo dança . Agradeço, também, a colaboração, apoio e confiança.

Obrigado Marta, Thais, Lígia, Marilza, Denny, Alexandra, Israel, Lise, Vânia, Alana, Michele, Railda, Vivi, vocês foram uma turma e tanto! Compartilhamos muitos dramas e seguimos fortes este caminho, obrigado por me fazerem sentir menos só. Bela, Flávia e Dai, nossos sorrisos e abraços serão sempre sinceros e verdadeiros, obrigado por terem ficado no meu coração.

Agradeço de coração as minhas amigas Lia, Aila, Joelma, Paula e Andreia, vocês são carnaval! Vocês são festa que enche meu coração de alegria! Mari, de você eu tenho as mais tenras lembranças. Obrigado por me ajudar a ficar de pé e não cair nunca. Cleiton, obrigado por estar ao meu lado hoje e sempre, por ser grande, forte e cheio de doçura.

Dentre as idas e vindas, altos e baixos, fins e começos, Marco, você foi e é o que há de mais translúcido. Dono dos olhos mais cheios de alegria, cheios de mar e de vida. Gratidão pela luz que você sempre me oferece e pelo carinho que atravessa o tempo e o espaço e que me ajudam a ir além do horizonte.

Obrigado à Sangha, pelo compartilhamento, pelo aprendizado e por me favorecer o contato com o caminho em busca do autoconhecimento.

Agradeço à minha família, sobretudo às mulheres da minha família, minha mãe e minha irmã, que são força e alicerce.

E por fim, agradeço a todos os artistas que constroem com suas danças novos mundos e criam outras realidades, vocês são necessários.

Coisas da Terra

Todas as coisas de que falo estão na cidade
entre o céu e a terra.
São todas elas coisas perecíveis
e eternas como o teu riso
a palavra solidária
minha mão aberta
ou este esquecido cheiro de cabelo
que volta
e acende sua flama inesperada
no coração de maio.

Todas as coisas de que falo são de carne
como o verão e o salário.
Mortalmente inseridas no tempo,
estão dispersas como o ar
no mercado, nas oficinas,
nas ruas, nos hotéis de viagem.
São coisas, todas elas,
cotidianas, como bocas
e mãos, sonhos, greves,
denúncias,
acidentes de trabalho e do amor. Coisas,
de que falam os jornais,
às vezes tão rudes
às vezes tão escuras
que mesmo a poesia as ilumina com dificuldade.

Mas é nelas que te vejo pulsando,
mundo novo,
ainda em estado de soluços e esperança.

Ferreira Gullar

REBOUÇAS, Rafael. **Dança contemporânea em curto-circuito: reflexões preliminares sobre dança, política e crítica no contexto dos editais e da globalização**. 117 f. II. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa entende a produção em dança como um campo de produção do conhecimento cujas práticas estético-políticas estão pautadas na emergência do dissenso. Para tanto, trata da ocorrência de modos de fazer dança que perfazem um curto-circuito de práticas de produção, criação e difusão em dança em direção transversal aos modelos e padrões que se conformam no campo. Como desdobramento dos mecanismos de fomento e financiamento propostos pela gestão pública da cultura, este contexto implica, também, a acomodação da produção em dança nas dinâmicas de expansão do mercado por meio da globalização. Existir não é suficiente numa realidade marcada por modelos e padrões hegemônicos devido aos prejuízos à dança enquanto potência crítica; no entanto, práticas em dança propõem modos de sobre-existir e provocam desvios através do exercício da performatividade em uma realidade dada aparentemente inflexível.

Palavras-chave: Dança na Bahia. Dança e Política. Dança e Crítica. Estética e Política. Produção em Dança na Bahia.

REBOUÇAS, Rafael. **Short circuit contemporary dance**: preliminary reflections on dance, politics and criticism in the context of the edicts and globalization. 117 pp. ill. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This research understands dance production as a field of knowledge production whose aesthetic-political practices are based on the emergence of dissent. In order to do so, it deals with the occurrence of ways of doing dance that represent a 'short circuit' of practices of production, creation and diffusion in dance crosswise to the models and patterns that conform in the field. As a result of the promotion and financing mechanisms proposed by the public management of culture, this context also implies the accommodation of dance production in the dynamics of market expansion through globalization. To exist is not enough in a reality marked by hegemonic models and patterns due to the damage to dance as a critical power; however, practices in dance propose ways of 'over-existing' and provoke deviations through the exercise of performativity in a seemingly inflexible given reality.

Keywords: Dance and Politics. Dance and Criticism. Aesthetics and Politics. Dance Production in Bahia.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Recorte de artistas e grupos que foram contemplados com mais de quatro editais públicos entre 2007 e 2016 no estado da Bahia

Tabela 2 – Artistas baianos na programação do festival Jornada de Dança da Bahia entre os anos 2011 e 2016

Tabela 3 – Artistas baianos na programação do Festival VIVADANÇA entre os anos 2010 e 2016

Tabela 4 – Artistas baianos na programação do festival Plataforma Internacional da Dança – PID nos anos 2011 e 2012

Tabela 5 – Artistas baianos na programação do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC entre os anos 2008 e 2016

Tabela 6 – Artistas baianos na programação do festival De Solos e Coletivos entre os anos 2010 e 2015

Tabela 7 – Artistas baianos na programação do festival Interação e Conectividade entre os anos 2008 e 2016

Tabela 8 – Artistas baianos na programação da Bienal de Dança do Ceará (CE) entre os anos 2008 e 2016

Tabela 9 – Artistas baianos na programação da Bienal SESC de Dança (SP) entre os anos 2007 e 2015

Tabela 10 – Artistas baianos na programação do Festival Panorama (RJ) entre os anos 2007 e 2016

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
FIACBA	Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia
MinC	Ministério da Cultura
SECULTBA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE 1 – CIRCUITO	18
1.1 Denominador comum	20
1.2 Mercado, logo existo	45
1.3 Dois pesos, duas medidas	52
1.4 Dança a vácuo	56
PARTE 2 – CURTO-CIRCUITO	61
2.1 Ode ao movimento	63
2.2 Sobre-existir	72
2.2.1 Terra sem lei	73
2.2.2 Seja bem vindo	82
CONSIDERAÇÕES	93
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	104

INTRODUÇÃO

Vivenciar experiências artísticas dentro e fora da cena possibilita ver de modo complexo as práticas em dança e possibilita relacionar outros aspectos que não aqueles apenas criativos. Se ocupar da criação em dança levando em conta os meios para viabilizar a sua produção e difusão permite considerar um emaranhado de causas e condições que se implicam mutuamente, impactando nas dinâmicas da produção em dança. Apesar das forças às quais estão submetidas, características dos contextos em que ocorrem, sobretudo as forças de controle e sufocamento da subjetividade decorrentes das instituições Estado e mercado, por exemplo, os corpos reagem e agem, e com toda sua potência dão novos sentidos à realidade através de diferentes configurações estético-políticas em dança. Isso nos interessa.

Este estudo se debruça sobre as práticas da dança contemporânea em Salvador, reconhecendo a complexa dinâmica de produção, criação e difusão que vem se construindo em torno da criação artística, de modo a dar subsídios para sua ocorrência no âmbito da cultura – e do mercado. Por dança contemporânea, aqui, nos referimos às práticas em dança que não estão *a priori* fixadas em técnicas codificadas e/ou predefinidas, tampouco em vocabulários de movimento ou princípios comuns que orientam a criação. Reconhecemos diferentes movimentos em dança que dão ênfase aos processos de criação com intuito de propor discursos no corpo em configuração estéticas singulares. Menos interessados em mais uma conceituação da chamada Dança Contemporânea, nos referimos a modos de fazer dança que se propõem sempre renovados, pois estão em constante processo de trocas mútuas com o ambiente onde ocorrem. Afetado por modos de fazer e criar danças que não se conformam com a realidade construída em torno dos mecanismos de fomento e financiamento resultantes das políticas públicas para a cultura, este estudo trata como objeto um ‘curto-circuito’ de práticas artísticas em dança que provocam atravessamentos às lógicas homogeneizantes dos editais e do mercado como desvio aos modelos e padrões hegemônicos e seus circuitos. Os modos de

‘sobre-existir’ investem na emergência do dissenso e, com isso, se constituem enquanto potência política e crítica.

As formas de controle e homogeneização observadas como decorrência dos mecanismos de fomento e financiamento operacionalizadas pelas chamadas políticas culturais, bem como as reverberações da dissolução das lógicas capitalistas do mercado, se apresentam como desafio ao campo da dança. Conforme se organizam na contemporaneidade, promovem a conformação de um circuito hegemônico de saberes e fazeres em dança. Questionamos a emergência do dissenso nesse circuito, o empobrecimento crítico e o enfraquecimento do potencial político decorrente dos modos de funcionamento em torno dessas práticas. Em outro sentido, algumas propostas emergem a partir de diferentes estratégias para além dos editais e não estão inseridas (totalmente, visto que algum níveis de relação são inevitáveis) naquele circuito, possibilitando-nos produzir novas formas de observar as práticas em dança e propor novas interpretações acerca delas.

Este estudo se organiza em duas partes por considerar distintas as implicações políticas de diferentes modos de existir em dança, colocando em fricção tais perspectivas. Consideramos, no entanto, os níveis de modulação em cada um desses âmbitos, não resumindo essa caracterização ao antagonismo. Na primeira parte, apresenta-se um panorama atual do contexto da produção de dança contemporânea em Salvador, atentando para as lógicas de produção, criação e difusão impostas pelos mecanismos de fomento e financiamento decorrentes das políticas culturais em voga nos últimos dez anos no estado da Bahia. As possibilidades de existir em dança sustentadas com recursos públicos assimilam características e práticas comuns a estes mecanismos e delineiam, a partir disso, um *CIRCUITO* hegemônico de saberes e fazeres em dança.

O *Denominador comum* às práticas em dança hoje são as lógicas que as políticas culturais imprimem ao campo da cultura e das artes. Praticamente a totalidade dos recursos que financiam a produção em dança hoje são recursos públicos investidos pelo Estado através de editais. Torna-se, então, condição para acesso aos recursos, adequação às lógicas de funcionamento dos editais

conforme propõe a gestão pública, mesmo que isso comprometa a emergência de diferentes possibilidades de existência em dança, tornando as práticas no campo homogêneas. Esse mecanismo predominante, no entanto, não garante cobertura sequer de metade da demanda. Alguns poucos são privilegiados com seus 'benefícios' pois correspondem às suas perspectivas e trabalham em função da sua manutenção, permanecendo no circuito de privilegiados. Por controlarem os espaços de criação e difusão, tais circuitos se constituem enquanto oligopólios culturais, exercendo posicionamentos hegemônicos, nos quais protagonizam a continuidade de um cenário de discrepâncias.

Com o investimento do Estado em arte e cultura nesses dez anos, entre 2007 e 2016, as práticas em dança se dinamizaram em certa medida e, conseqüentemente, as trocas financeiras e simbólicas aumentaram. Isso possibilitou a intensificação das relações mercadológicas no campo e é válido ressaltar que o mercado hoje assume o formato capitalista neoliberal. A força que o capitalismo exerce por meio do mercado sobre tudo e todos é tão significativa que as relações nesses níveis precisam ser consideradas em sua complexidade, pois, em contrapartida, influenciam as práticas artísticas porque capturam e impregnam (ou pretendem) os corpos em sua subjetividade. Na medida em que a dança assume suas práticas em nome de uma possibilidade de sobrevivência, mercado se torna verbo de ação e sintetiza um modo de existência: *Mercado, logo existo*.

No campo de disputas que caracterizam esse mercado capitalista neoliberal pautado no livre comércio, é preciso lançar mão da lógica de “*dois pesos, duas medidas*” para tratar de diferentes práticas em dança. Há uma incoerência entre a adequação a lógicas homogêneas (impostas pelos editais e pelo mercado), bem como às práticas hegemônicas de sufocamento da pluralidade de possibilidades de existência e a valorização do dissenso. A produção estética enquanto política e crítica que emerge na ocorrência do dissenso é colocada em evidência. Torna-se um risco o empobrecimento crítico da dança, na medida em que espaços de criação, difusão e visibilidade que conferem valor, distinção e legitimidade são monopolizadas por um escopo reduzido de sujeitos. A

existência e manutenção das proposições estéticas propostas por este circuito se dá graças aos editais que as financia e à adequação aos modos como o mercado se acomoda no campo da dança. Pretende-se questionar a produção, criação e difusão de uma *Dança a vácuo*, rotulada, nas prateleiras do mercado, pasteurizadas e cheias de conservantes, com uma embalagem ou outra que as diferencia.

Extravasar essas lógicas garante a potência crítica da produção estético-política em dança. O dissenso, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível (RANCIÈRE, 2012) emerge como algo a ser valorizado devido sua coerência com as práticas artísticas. Neste sentido, determinados modos de fazer dança, performativos (SETENTA, 2008), superam a realidade aparentemente inflexível e nos fornecem ferramentas para lidar de forma crítica com este contexto, propondo outras modalidades de experimentação do sensível.

Quando há, então, um *O CURTO-CIRCUITO*, partimos, para analisar as práticas em dança que não estão atreladas às estruturas que controlam a produção e difusão, mas prezam pela construção de novos modos de fazer que promovem desvios em uma realidade dada, investindo em cenas de dissenso. O curto-circuito do qual trata essas iniciativas são abordados na segunda parte deste estudo. Numa *Ode ao movimento*, a dança, de fato, materializa proposições autênticas de emancipação, “se a dança produz outros pensamentos, está produzindo outras ações, aquelas que lhes correspondem” (SETENTA, 2008, p. 85).

Existir num contexto dominado por modelos e padrões hegemônicos não é suficiente devido aos prejuízos a emergência do dissenso e, conseqüentemente, da dança enquanto potência de criação de outras realidades possíveis. É preciso *Sobre-existir* e provocar atravessamentos, perpassando as lógicas de sufocamento do movimento da vida implícitos às práticas hegemônicas, evidenciado sua perversidade. Esses modos de fazer dança são inquietos e não se contentam com as condições limitantes do contexto em que emergem, precisam construir novas possibilidades e vivenciar novas experiências,

compartilhando no espaço comum o potencial crítico da produção subjetiva em dança.

Apresentamos duas iniciativas independentes realizadas na cidade de Salvador que viabilizaram práticas de natureza performativa: o Projétil Billy the Kid e a Plataforma ACASAS. O 'projétil Billy the Kid' é um exemplo notório da possibilidade de existência em dança cuja viabilidade da produção, criação e difusão se dá para além das lógicas estabelecidas pelos editais à produção artística, tampouco de acordo com as estratégias do mercado. O ambiente de criação como uma *Terra sem lei*, na qual os modos de operar para além das imposições dos mecanismos de fomento e da estrutura hegemônica de difusão e visibilidade no campo da dança em Salvador, possibilitou a criação de diferentes configurações estéticas por meio de um processo de criação colaborativo e compartilhado. Assim, contribuiu significativamente com a produção de conhecimento no campo, pois se manteve disponível às negociações entre diferentes vetores de força, agindo criticamente, inventando novas relações e dando novos sentidos aos movimentos do corpo.

A plataforma ACASAS como ambiente de criação e difusão artística ajuda a ampliar as possibilidades de conexão com os temas aqui abordados. Através das experiências do projeto, podemos observar os atravessamentos impostos pelos mecanismos de fomento e seus prejuízos à prática do dissenso na dança. O projeto se propõe a receber – *Seja bem vindo!* – diferentes possibilidades de configuração artística, compondo mostras que são realizadas em casas. Inicialmente viabilizado de forma 'alternativa' e com recursos próprios dos realizadores, o projeto recebe um incentivo público e se percebe diante dos riscos de descaracterização da sua proposta dadas as intransigências de tal mecanismo.

O processo de desenvolvimento deste estudo nos mostra o quanto é preciso nos ater as questões da natureza sociocultural dos fenômenos, pois a dança não se descola do seu contexto de ocorrência e está propensa aos atravessamentos das estruturas que o compõem, o que resvala na produção estética. O contexto ao qual nos referimos é delineado pelas lógicas impostas pelos editais,

acomodadas no campo da dança ao longo destes últimos dez anos e complexificado pela globalização do mercado capitalista. Ignorar a conformação de lógicas do mercado tomando de assalto as práticas da dança é negar a construção dessa realidade e, conseqüentemente, se eximir dela. Considerá-lo, no entanto, demanda, observar as ações práticas das mais sutis às mais abrangentes, refletindo criticamente sobre elas de modo a garantir o movimento nesse campo que pretende produzir, assim, esteticamente pelo corpo, conhecimento.

PARTE 1 - CIRCUITO

Na contemporaneidade, são muitas as forças que tencionam as práticas culturais, provocando reajustes nas dinâmicas de funcionamento e nos regimes de significação da produção simbólica. As dinâmicas da produção em dança, não estariam imunes às variáveis que ajudam a compor o cenário onde se desenrolam as práticas culturais e artísticas. Com a complexificação dos saberes e fazeres em dança, vai tomando forma um ambiente singular onde emergem instituições, profissionais, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, conflitos próprios. A constituição da dança enquanto campo nesses termos (BOURDIEU, 1989) é uma forma de organização recente (apesar da atividade dança ser milenar), constituindo-se um importante espaço para a construção de conhecimento e emergência do pensamento crítico.

Pensando nisso, propomos uma discussão acerca das práticas contemporâneas em dança em meio aos mecanismos das políticas públicas para a cultura e para as artes como formas vigentes de financiamento em interseção com a disseminação das lógicas do mercado por todo tecido social como características do nosso tempo, atentos às ocorrências do dissenso em proposições estético-políticas em dança. Nos interessa refletir acerca da emergência da dança enquanto potência crítica através dos modos de fazer, produzir, configurar e difundir a dança nas condições deste contexto em questão. Nesse sentido, reconhecemos artistas, produtores, gestores, professores, pesquisadores e demais profissionais como importantes agentes políticos coparticipantes na construção deste campo.

A dança contemporânea se organiza a partir do corpo em suas inúmeras possibilidades de composição, encontrando jeitos próprios de enunciar discursos através da criação de novos vocabulários de movimento. Para tanto, está sistematizada em procedimentos distintos, complementares e codependentes. A dinâmica da produção em dança compreende a correlação entre procedimentos de produção e organização, procedimentos de criação e configuração estética propriamente ditos, que resultam de um trabalho metodológico, técnico e

criativo, atrelados aos procedimentos de difusão – em síntese. Esses processos não acontecem de forma independente ou linear nem se destacam em níveis de importância e trazem consigo uma série de características dos contextos socioculturais nos quais ocorrem. Para manutenção dessa dinâmica, no entanto, é imprescindível fomento e financiamento e, por conta disso, artistas e produtores ficam à mercê das lógicas impostas pelos editais – mecanismo majoritário através do qual se dá o acesso aos recursos públicos no estado da Bahia. Nesse processo, a dança sofre uma série de atravessamentos, tanto na organização e produção, quanto na criação, configuração e difusão. Além disso, os editais favorecem a conformação de hegemonias de saberes e fazeres ao financiar de forma recorrente e sistematizada algumas poucas iniciativas em dança no estado da Bahia, em detrimento a uma grande maioria que fica à margem, invisibilizada e com espaço restrito de atuação, devido, sobretudo, a dificuldade de acesso aos meios de produção.

Extrapolar o espaço da sala de ensaio e adquirir visibilidade no domínio comum compartilhado acrescenta outro aspecto a ser considerado quando tratamos de questões relacionadas à dança. O espaço das trocas comerciais e simbólicas dá complexidade ao funcionamento do campo da dança, uma vez que possibilita sua retroalimentação. É no âmbito do mercado – tão marcante nas práticas culturais na contemporaneidade – que a dança e uma série de produtos, bens e serviços culturais e artísticos entram no campo de disputas em que prevalecem determinados princípios e lógicas de funcionamento. Devido ao grau de interferência desses aspectos nas dinâmicas do campo, nos questionamos acerca do empobrecimento crítico da dança por conta dos regimes de negociação estabelecidos no âmbito do financiamento e do mercado para garantia de sobrevivência. As práticas em dança se mantêm em movimento, em constante exercício crítico, performando modos de estar no mundo que valorizam o dissenso enquanto potência para criação de diferentes possibilidades de experimentação do sensível¹?

¹ 'Diferentes possibilidades de experimentação do sensível' é uma formulação que sintetiza o entendimento do filósofo Jacques Rancière (2012) acerca do dissenso e que será abordado à frente.

1.1 DENOMINADOR COMUM

A partir de 2007, com a eleição de Jacques Wagner ao governo da Bahia, a gestão da cultura e das artes segue uma tendência implementada pelo governo federal desde 2003 por meio da atuação do Ministério da Cultura (MinC) e da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) no governo do presidente Lula (2003-2010) e Dilma (2011-2016). No rearranjo proposto pela nova gestão, a cultura é dissociada do turismo (antiga Secretaria da Cultura e Turismo) e passa a ser gerida de forma autônoma através da Secretaria da Cultura. Nesse âmbito, é criada uma coordenação específica para a dança vinculada à Fundação Cultural do Estado da Bahia FUNCEB, sendo um marco importante para proposição de ações específicas para o campo da dança. Similar à FUNARTE nacional, a FUNCEB é responsável pelas políticas públicas para as linguagens artísticas no Estado da Bahia. A partir de então, pelos dez anos que se seguiram, o governo do estado da Bahia implementa uma agenda com uma série de intervenções no campo da cultura e das artes, as quais são chamadas 'políticas públicas para a cultura' pela própria Secretaria da Cultura, por alguns partidários do governo em exercício e estudiosos do campo. Observar os principais eventos desse histórico recente no cenário da gestão pública da cultura e das artes no estado da Bahia nos dá subsídios para colocar em questão a emergência do pensamento crítico nas práticas em dança na cidade de Salvador hoje.

A dança, até então, não desenvolveu formas de se autossustentar e garantir sua manutenção por meio dos recursos que movimenta através das suas atividades e, por isso, demanda investimento público. A atuação da SECULTBA e da FUNCEB vem com a promessa de suprir as ausências das gestões anteriores, sobretudo no que diz respeito a utilização de recursos públicos de forma democrática. Com intuito de desenvolver políticas públicas para dar conta das atividades do campo, o governo do estado adota como forma de distribuição de recursos os editais: chamadas públicas nas quais qualquer cidadão brasileiro residente no estado da Bahia pode concorrer aos recursos públicos para realização de projetos culturais. Esse formato não é uma novidade, pois já vinha sendo aplicado nas gestões anteriores, o que muda são alguns procedimentos e

há, de fato, ampliação da oferta, bem como a generalização do mecanismo para toda e qualquer possibilidade de financiamento com a justificativa de ser um mecanismo democrático e transparente de distribuição de recursos públicos.

O edital é um mecanismo que vem submetendo de forma impositiva artistas e produtores enquadramento aos seus moldes como condição para ter acesso aos recursos públicos para realização de projetos culturais e artísticos. Com isso, fazedores de dança atualizam suas práticas em nome do financiamento para garantia de produção sob condições minimamente favoráveis ao desenvolvimento dos processos criativos, de modo a organizá-los em configurações possíveis de serem publicizadas e difundidas. As lógicas impostas pelos editais têm implicações cruciais nos modos como é produzida, criada e difundida dança contemporânea hoje.

Num primeiro momento, entre 2007 e 2010, a Secretaria criou editais temáticos para a montagem e circulação de espetáculos de dança, sendo eles o Edital Yanka Rudzka – Apoio à montagem de espetáculos de dança (2007, 2008, 2009, 2010) e Edital Ninho Reis – Apoio à circulação de espetáculos de dança (2007, 2008, 2009, 2010). Esses editais premiavam, como os próprios nomes sugerem, projetos de montagem e circulação de espetáculos em categorias definidas por valores. De fato, nestes quatro anos, de 2007 a 2010, os projetos realizados na Bahia com recursos públicos foram essencialmente projetos de montagem e circulação de espetáculos de dança. Era praticamente impossível viabilizar um projeto com incentivo do Estado de outra natureza, com exceção dos editais de Apoio à Pesquisa e Projetos Artístico-educativos em Dança (2007) e Apoio a Grupos Artísticos do Estado da Bahia (2010) que tiveram apenas uma edição cada um. Os editais Yanka Rudzka e Ninho Reis seguiam a mesma proposta do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, gerenciado pela Fundação Nacional das Artes FUNARTE (MinC)².

² Até a última edição registrada do Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, em 2015, a estrutura é a mesma: categorias e valores para projetos de montagem e circulação organizados em cotas por região. Nesses dez anos, apenas os valores mudaram e houve a inclusão de um prêmio por região a cada ano para a categoria 'jovens artistas' (artistas com até 3 anos de carreira).

Além dos editais citados que promoviam a criação e circulação, o Edital Quarta Que Dança criado em 1998 e mantido pela então gestão da SECULTBA, visava garantir fomento à difusão de espetáculos de dança com garantia de pagamento de cachê, produção, pauta de apresentação e divulgação, uma espécie de festival que durava cerca de um mês com apresentações de dança às quartas-feiras em diferentes espaços da cidade. Nas versões mais recentes, as apresentações aconteciam concomitantemente em três diferentes espaços (a partir de 2012) e algumas apresentações foram realizadas no interior do estado (a partir de 2013). Muitos dos espetáculos da programação do Quarta Que Dança foram viabilizados graças à premiação no edital de montagem citado acima, retroalimentando o círculo, uma proposta que, na verdade, reforçava as demais, ou seja, o mais do mesmo. Na tentativa de suprir as imensas lacunas, criou-se um edital de apoio a grupos. Entretanto, nas duas edições do edital, mesmo diante de uma maciça produção em dança resultante, dentre outros fatores, dos importantes centros de formação da cidade – Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (bacharelado, licenciatura e pós-graduação com especialização e mestrado em dança) – apenas 2 grupos de dança foram contemplados. Houve investimento na dinamização das atividades do campo durante a primeira gestão da SECULTBA, no entanto, ainda muito insipiente em relação a demanda.

Na segunda gestão da SECULTBA, entre 2011 a 2014, após um período perturbado de mudança de gestão com apenas um edital lançado (Demanda Espontânea), os tradicionais editais de montagem e circulação foram extintos e, a partir de 2012 os editais passam a ser setoriais, ou seja, editais que pretendem selecionar projetos de qualquer natureza em suas respectivas linguagens artísticas. O investimento em dança vai de 1 milhão e 200 mil em média, na época do editais de montagem e circulação, para 1 milhão e 500 mil para os editais setoriais³. Convenhamos que o aumento foi irrisório se considerarmos

³ 2007: R\$ 303.000,00; 2008: R\$ 1.176.000,00; 2009: R\$ 1.260.000,00; R\$ 2010: 1.335.000,00; 2011: 883.200,00 (somatório dos projetos de dança dentro do edital de Demanda Espontânea); 2012: 1.250.000,00; 2013: R\$ 1.500.000,00; 2014: R\$ 1.500.000,00; 2015 R\$ 734.702,00 e 2016: 1.459.904,00 (editais setoriais) e 592.850,00 (apoio a grupos e coletivos de Dança)

que este valor, além dos tradicionais projetos de montagem e circulação, pretendiam apoiar projetos de dança de qualquer natureza. Além destes, foram lançados um edital de Apoio a Grupos e Coletivos Culturais e o edital de Projetos Calendarizados que garantia a manutenção de grupos artísticos e a realização de três edições consecutivas de projetos que já teriam realizado no mínimo três edições anteriores, respectivamente. Outros editais tangenciam a produção em dança através de objetos distintos, a exemplo dos Editais Formação e Qualificação em Cultura, Projetos estratégicos em Cultura, Mobilidade Artística e Cultural, Economia Criativa, cujas edições não tiveram regularidade.

Em 2015 se inicia o terceiro momento de gestão da Secretaria de Cultura e temos mais um ano de transição com as mesmas problemáticas da ausência de ações, ocorridas em épocas de troca de secretário e equipe. Apesar de serem esperadas alterações nos mecanismos de fomento, sobretudo no que se refere à sua ampliação e diversificação, os editais prevalecem. Nessa gestão, ainda, há o agravante da burocratização dos processos e a intensificação do já conhecido atraso no repasse de recursos que prejudicam desmesuradamente a realização das propostas – o que é um retrocesso em vários aspectos. Não bastando toda burocracia imposta, houve um aumento das exigências para a participação nos editais, limitando ainda mais a possibilidade de inserção de artistas que não estivessem habituados a lidar com seus mecanismos ou não tivessem conhecimento para tal. A única ação que substancialmente investiu recursos no campo da cultura e que demonstra esse novo quadro na gestão da cultura foi o controverso Edital Agitação Cultural – Dinamização de Espaços Culturais na Bahia, dentre os aprovados não é possível saber quantos e quais deles têm como objeto a dança⁴. Em 2016 há uma edição dos Editais Setoriais, assim como dos editais de Manutenção de Grupos e Coletivos Culturais e do edital de

⁴ Os problemas de ordem técnica, operacional e ética do edital Agitação Cultural renderam uma página no Facebook apelida de 'Aberração Cultural'. Nesse espaço virtual, os artistas pretendiam evidenciar as intransigências da Secretaria e compartilhar o andamento do processo e, indiretamente, criar uma forma de reivindicação ao cumprimento dos termos do edital de modo transparente. Os manifestantes reclamaram desde a etapa prévia, na qual foram eliminados mais da metade dos projetos inscritos com justificativas pouco plausíveis, destacando detalhes técnicos e operacionais, como justificado pelos participantes.

Projetos Calendarizados, sugerindo garantia de continuidade nas atividades de – alguns – grupos, coletivos e ações de dança.

As reconfigurações nos formatos dos editais evidenciam a existência de políticas culturais de reconhecimento. Os editais pretendem contemplar propostas de todas as naturezas – criando categorias nas quais os projetos devem ser enquadrados sob condições restritas de participação –, no entanto, apenas 24% (média que se mantém desde 2007) dos projetos inscritos são de fato financiados⁵, percentual em declínio ao longo dos anos. No máximo, alguns exemplares de cada natureza (criação, difusão, circulação, formação e qualificação, registro e memória – nomenclatura utilizada pela SECULTBA para caracterização dos projetos culturais e artísticos) ‘diversificam’ o resultado. Ou seja, há um reconhecimento da existência de diferentes propostas, contextos e realidades culturais, mas que, numa lógica perversa, nem metade da demanda é contemplada e desta, a grande maioria é da capital Salvador. O Estado assegura para si a imagem de instituição preocupada com a diversidade cultural e artística, mas de forma ilustrativa e incipiente do ponto de vista das reais demandas do campo da dança.

A ampliação na oferta dos editais com variação de objeto (ora montagem e circulação, ora setorizado, para espaços culturais ou para a economia criativa etc) não significa, necessariamente, avanços em termos de políticas culturais, tampouco melhorias nas políticas de fomento à dança, visto que não houve a criação de outro mecanismo de financiamento, tampouco nenhuma ação substancial para dar suporte ao financiamento via edital, como promoção, mediação e formação de público, por exemplo. Com a manutenção deste como único mecanismo de acesso direto aos recursos públicos (sem a intermediação de empresas privadas como é o caso das leis de incentivo), torna-se cada vez mais fortalecido dada sua permanência no tempo/espaço – assim como as práticas que deles se desdobram. Reduzir as políticas públicas de fomento a um

⁵ Relação de inscritos/aprovados/percentual, por ano: 2007: 175/29/38%; 2008: 154/38/24%; 2009: 55/19/34%; 2010: 56/14/25%; 2011 – sem dados oficiais dos projetos inscritos; 2012: 89/19/21%; 2013: 123/21/17%; 2014: 115/17/14%; 2015 (Edital Agitação Cultura, os dados acessados não permitem saber com clareza quais propostas inscritas/aprovadas são de Dança; 2016: 100/16/16%.

modelo que já demonstrou de inúmeras formas fragilidades em termos de eficácia e resultados é um contrassenso à dinâmica própria do campo de produção artística.

Colocar toda arte do país hoje como necessitando de recursos de patrocínio, de editais, acho uma situação complicada. Eu acho que poderiam ter outros caminhos: financiamento a custo baixo; a difusão aberta, quer dizer, não ter jabá; acesso à população; políticas de construção de espaços... Você pode gerar muito mais. Não acho promissor ficar pensando se eu vou mandar meu projeto para empresa x ou y pra ver se eu tenho chance de fazer alguma coisa na minha vida. As vezes eu acho que o patrocínio é um cala-boca: toma aí e vai viver sua vidinha e não vamos discutir cultura realmente e seriamente (TAUBKIN, 2012).

Com esses modos de operar, os editais têm pelo menos três níveis de interferência nas dinâmicas do campo da dança – na organização e produção da dança em uma perspectiva macro, impactam os processos de criação e configuração estética, bem como definem práticas e condições de difusão e circulação.

Os âmbitos da organização e produção da dança são principalmente afetados pelas lógicas de funcionamento dos editais, os impactos são estruturais na medida em que determinam modos de funcionamento ao campo. As proposições em dança de uma forma geral giram em torno da órbita dos editais, dependentes da sua existência, submetidos à sua linguagem e exigências, sobretudo burocráticas, estando à mercê da instabilidade do seu calendário e da intermitência na oferta que provocam um clima generalizado de incerteza e insegurança. Além disso, os editais não garantem continuidade dos projetos, fragilizando toda complexidade da rede que se cria em torno da dança, exceto para algumas poucas iniciativas, artistas e grupos que conseguem êxito recorrente dentro da sua estrutura.

As condições de acesso aos editais nos mostram, de partida, uma inversão de sentidos quando o assunto é fomento às artes. Os projetos de dança, desde o argumento à logística de operacionalização, passando pelo orçamento e

cronograma, têm que se ajustar ao edital e suas exigências e não o contrário. As condições impostas pelos editais conferem padrões para o desenvolvimento dos processos de criação. Para entrar na concorrência, é preciso previamente ter a ideia bem desenvolvida e claramente argumentada de forma convincente em formato de texto escrito, demonstrando a exequibilidade da proposta. É necessário considerar as variáveis do processo, os custos materiais e humanos, bem como ter uma previsão dos resultados a serem atingidos e das contrapartidas oferecidas, com a menor margem de erro possível, pois tudo deverá ser dessa forma executado e assim será cobrado na prestação de contas.

A SECULTBA caracteriza os editais como sendo democráticos e de livre participação, mas, de fato, não são todos que detêm conhecimentos técnicos necessários para entrar de forma competitiva na concorrência, o que reduz as possibilidades de acesso e aumenta a desigualdade na distribuição dos escassos recursos. Mesmo com *workshops*, cursos rápidos ou videoconferências de elaboração de projetos ou prestação de contas e/ou publicação de cartilhas explicativas, dificilmente será alcançado um nível de profissionalização satisfatório no campo da cultura para além da demanda pontual em elaborar projeto para edital.

Outro fator agravante ocasionado em grande medida pelo edital no âmbito da organização e produção da dança diz respeito ao vício da gratuidade no consumo da dança. A gratuidade é oferecida como moeda de troca que agrega valor à proposta como contrapartida social e foi por muito tempo (em alguns casos ainda é) uma exigência dos editais aos projetos realizados com dinheiro público. Ao optar por essa estratégia sem um programa de ações complementares de mediação cultural para formação de público que lhe dê subsídios, o estado impede artistas e produtores fazerem uso desta ferramenta de sustentabilidade. O efeito se dá em cadeia e mais afetadas são aquelas iniciativas que não têm recursos de editais e dificilmente encontram alternativas, enquanto as propostas financiadas têm mais possibilidade de divulgação e inserção na mídia o que resulta em aumento de público e de receita. A oferta gratuita de bens e serviços artísticos pelo simples fato de o 'público' já ter pago

aquele projeto por meio de impostos cria hábitos difíceis de serem ultrapassados e coloca em situação delicada as iniciativas que tentarem utilizar a cobrança de ingresso como estratégia, essas, dificilmente serão bem sucedidas. O consumo por parte do público por meio da venda de ingressos é também uma forma de valoração do trabalho artístico em outra instância. A arte é ‘comprada’ por meio do edital pelo estado que, em contrapartida, oferece produção cultural e artística de forma acessível aos cidadãos. Todos os anos, alguns projetos cumprirão esse papel e terão o benefício do edital. Assim, a arte é reduzida a um fim, social, de acordo com os interesses do estado, que se sobrepõe ao estético. O desdobramento da maioria dos projetos e sua sustentabilidade são, no entanto comprometidos, mantendo artistas e produtores reféns. Vale ressaltar e refletir, também, o quão seletiva é essa estratégia: o cinema, por exemplo, e a música, apesar do alto investimento público raramente são gratuitos.

O planejamento e o detalhamento prévio das proposições em dança para cumprir as exigências dos editais, como comentado acima, reverberam nos processos de criação e configuração estética, principalmente porque promovem o cerceamento dos processos de criação ao delimitar condições e antecipar as configurações resultantes. Retirar do artista a abertura frente aos desdobramentos dos processos criativos que, comumente, revelam proposições e conexões nunca antes pensadas, é um perigoso mecanismo de controle em nome dos resultados e das metas, objetivos e planilhas que lotam os formulários dos editais de mais-valia como moeda de troca no jogo político-partidário.

Os processos de criação não demandam *a priori* recursos financeiros; podem acontecer, e em geral acontecem, sob as mais variadas circunstâncias. No entanto, quanto mais favoráveis forem as condições, mais a potencialidade da criação artística pode ser explorada e mais complexas em termos de produção de sentido serão as configurações resultantes. Além disso, os profissionais em atuação no campo veem-se contemplados em termos de sustentabilidade e retorno financeiro digno pelo trabalho desempenhado que exige formação, qualificação e dedicação como qualquer outro. Em termos de configuração, a diferença entre um projeto realizado sem recursos daquele financiado, tanto em termos técnicos e de produção quanto estéticos, é perceptível. O acabamento

das obras tem outra qualidade; o suporte dado a elas é mais especializado e, como vamos perceber mais à frente, as chances de inserção nos espaços de visibilidade serão também facilitadas.

Artistas e grupos financiados com recursos públicos têm mais possibilidades de profissionalização porque podem se dedicar à pesquisa e à criação, atualizando constantemente suas práticas, promovendo trocas e dinamizando o seu fazer, uma realidade que não é experimentada pela maioria. É preciso reconhecer as distintas condições às quais os artistas estão submetidos ao fazer dança, se os impactos serão positivos ou negativos em termos de qualidade e/ou valor não está no nosso domínio avaliar, mas reconhecê-las e discuti-las. Artistas sem financiamento estão mais susceptíveis à instabilidade e à impermanência podendo, rapidamente, ver seus trabalhos levados ao ostracismo não necessariamente por questões técnicas e/ou estéticas, mas por carência de recursos para criação e manutenção das suas pesquisas, menos ainda para promover desdobramentos por meio da difusão.

Nesse sentido, a criação – que resulta de uma estrutura de organização e produção, como vimos – está intimamente vinculada à difusão e à circulação, interligando aspectos da produção em dança no qual os impactos dos editais são experienciados. Esse ponto, de extrema relevância na estrutura mercadológica em torno da produção cultural e artística (sobre a qual falaremos adiante), permanece sob domínio dos artistas que são recorrentemente beneficiados com as políticas de fomento e por isso têm condições de propor ações dessa natureza.

No âmbito político, ou seja, de partilha do sensível, do convívio e das práticas compartilhadas, idiosincrasias vão se tornando marca de uma possível realidade construída no campo da dança através das dinâmicas de produção, criação e difusão e por meio da produção estética resultante desses processos; aí é possível desenvolver ações em prol de interesses em comum, é onde se dá a prática da cidadania. Os editais como único formato possível de financiamento têm provocado a formação de circuitos restritos de produção, criação e difusão, conseqüentemente, de visibilidade, no campo da dança na Bahia. Nesse

sentido, torna-se alarmante o comprometimento da agenda estético-política da dança no que se refere à emergência do pensamento crítico como garantia para o dissenso: artistas, produtores, gestores, professores, pesquisadores atuam como coparticipantes na construção dessa realidade possível em curso no campo da dança.

A recriação da SECULTBA em 2007, seguida do fortalecimento do MinC em 2003 como possibilidade de atualização das políticas públicas para a cultura levando em consideração a autonomia da dança, representa um novo fôlego aos fazedores de dança com a perspectiva de avanços em termos de práticas que deem conta das reais demandas do campo. Uma gestão composta por artistas, intelectuais e estudiosos das políticas culturais e das artes, específica para pensar e gerir a dança no estado da Bahia alinhada a um posicionamento do Ministério em nível federal é, sem dúvida, uma promessa e tanto para um campo relegado ao papel coadjuvante frente ao protagonismo do turismo. Exponho aqui o quão ficcional é essa narrativa, visto que as dinâmicas da produção em dança (produção, criação, difusão), conforme vivenciamos hoje, está alicerçada em editais como possibilidade de sobrevivência e aprisionada na encruzilhada com as lógicas do mercado. Fica camuflado sob uma suposta independência dos artistas, justificado pela possibilidade de se inscrever em uma chamada pública sem muitos pré-requisitos, um sistema perverso que deixa artistas e produtores de dança dependentes dessa estrutura e das dinâmicas que se desdobram dela, direta ou indiretamente.

O aumento de recursos investidos no campo artístico pelo estado colabora significativamente para uma maior inserção da dança no âmbito das trocas comerciais e simbólicas, favorecendo as relações entre dança e mercado. Para gozar das vantagens oferecidas pelo mercado, fazedores da dança estarão submetidos, mais uma vez, às imposições das lógicas operadas nesse contexto. Será preciso, no entanto, traçar algumas características acerca do formato do mercado no campo da cultura (no qual, genericamente a arte está incluída) para especular acerca da dissolução das suas lógicas nas práticas da dança.

Sobrepõe-se, então, uma camada às dinâmicas da produção em dança que nos interessa considerar neste estudo. A dança enquanto proposição estética não estaria, *a priori*, destinada ao mercado, mas sim ao campo da cultura, ao espaço comum de compartilhamento da experiência sensível. Não estaria, se não percebêssemos o campo da cultura e suas dinâmicas de produção (ainda que pautada em aspectos subjetivos e simbólicos) contaminadas com as lógicas do mercado capitalista neoliberal de forma muito mais contundente na contemporaneidade. Toda dinâmica da produção em dança sustentada ou não pelos editais tem como destino comum o mercado, âmbito em que se dão as trocas em torno do capital. No mercado, as danças mais e menos preparadas para lidar com os jogos e disputas que lhe são comuns estarão dispostas no mesmo campo de batalha, algumas mais perspicazes e com mais condições para lidar com as regras do jogo; outras, menos. O que pode se tornar agravante nesse cenário de disputas é a dissolução do valor estético (e político) da dança em detrimento do valor econômico.

O Estado é o principal agente regulador do campo e se constitui, hoje, como principal financiador⁶ da produção cultural e artística, como vimos. As políticas culturais propostas pelo Estado na configuração que conhecemos hoje agravam as condições da produção em dança no contexto cultural marcado pelas lógicas do mercado. As sucessivas gestões da Secretaria da Cultura optaram por priorizar o edital como forma de financiamento à produção artística, deixando a classe artística dependente desse mecanismo – não optaram por criar outras modalidades de financiamento, tampouco em estimular o surgimento e desenvolvimento de estratégias de autossustentação, e, com isso incentivando a concorrência em detrimento da colaboração mútua, que seriam alternativas

⁶ O investimento da iniciativa privada, que seria uma alternativa, assume práticas deturpadas. As empresas estão pouco dispostas a apoiar dança contemporânea, pois estão mais interessadas em disseminar a marca corporativa e promover o entretenimento do que investir em pesquisa e criação em dança, tampouco promover proposições experimentais e críticas. Quando fazem, financiam determinados tipos de dança e projetos a eles relacionados, respondendo a uma exigência de contrapartida social. A participação do investimento da iniciativa privada em projetos de dança na Bahia é irrelevante. Ao se omitir e não efetuar as alterações necessárias nos moldes das leis de incentivo, o estado colabora com uma lógica de favorecimento às empresas privadas, uma vez que permite o marketing (privado) cultural com recursos públicos, eximindo as empresas de investir recursos próprios, já que os benefícios da divulgação são garantidos pelo dinheiro público. Perde a produção cultural e a produção em dança, ganham os grandes empreendimentos. Interceder nesse âmbito é obrigação do Estado.

possíveis. Ao longo desses dez anos na Bahia, os editais se consolidam como principal mecanismo de captação de recursos, sendo utilizados de forma ampla também por outras instituições que investem no campo da cultura e das artes. Diante de práticas mantidas ao longo de tanto tempo e vendo-as deixar marcas nos corpos, cabe-nos questionar se não teria sido possível o desenvolvimento de outros mecanismos de fomento público que possibilitassem a emergência de estratégias diversificadas de sobrevivência em dança, assim como são suas proposições estéticas. As dinâmicas da dança demandam estratégias que possam garantir a emergência do dissenso a partir de diferentes formas de existência, favorecendo, inclusive, outros níveis de inserção da dança no mercado de modo a assegurar o desenvolvimento e a complexificação das atividades do campo e não a homogeneização de saberes e fazeres.

Com recursos sempre escassos, os editais nunca deram conta nem da metade da demanda do campo da dança (a média de projetos aprovados por ano em dança nos últimos dez anos é de 34%, como falado anteriormente), e como vamos perceber a seguir, algumas poucas iniciativas são recorrentemente privilegiadas, acumulando, além de capital financeiro, capital simbólico que lhes confere certa distinção no campo. Com isso, os ambientes de produção, criação e difusão da dança em Salvador ficam sob a gerência de um escopo reduzido de artistas que podem propor ações de forma sistemática por conta do apoio financeiro que recebem regularmente. O círculo vicioso que assim se configura como realidade possível construída no campo da dança mantém sempre em pauta um recorte específico da produção em dança na cidade. A tendência é a sua permanência devido à manutenção no tempo e no espaço e resta-nos questionar acerca da sua pertinência. Determinadas experiências que têm visibilidade pelas vantagens do financiamento, conseqüentemente, se tornam modelos a serem reproduzidos e logo viram *commodities*, colaborando com a homogeneização de saberes e práticas, além de controlarem os espaços de visibilidade, constituindo-se enquanto hegemônias.

Proponho observarmos a Tabela 1 a seguir, que corresponde aos artistas/grupos de dança do estado da Bahia contemplados em mais de quatro editais ao longo desses dez anos organizados em ordem alfabética:

TABELA 1 - RECORTE DE ARTISTAS E GRUPOS QUE FORAM CONTEMPLADOS COM MAIS DE QUATRO EDITAIS PÚBLICOS ENTRE 2007 E 2016 NO ESTADO DA BAHIA			
ARTISTA/GRUPO	EDITAL	PROJETO	VALOR (R\$)
Áttomos	Apoio a Grupos e Coletivos Culturais 2014	Átomos - 15 anos!	200.000,00
Áttomos	Ninho Reis 2008	Verboum, Recortes Fragmentados	60.000,00
Áttomos	Quarta Que Dança 2008	Sociedade anônima	5.000,00
Áttomos	Ninho Reis 2009	Triscou, Pegou	60.000,00
Áttomos	Quarta Que Dança 2009/2010	VerboUm, recortes fragmentos	5.000,00
Áttomos	Setorial de Dança 2013	Tabuleiro da Dança Ano VII	149.956,00
Contempus	Ninho Reis 2007	(Semi)novíssimos, ainda sem nome - etapa 3 (semi)expansão"	17.000,00
Contempus	Quarta Que dança 2007	(semi)novíssimos ainda sem nome	3.000,00
Contempus	Yanka Rudzka 2008	Safo	60.000,00
Contempus	Quarta Que Dança 2008	Out-Doors	4.000,00
Contempus	Quarta Que Dança 2009/2010	Obras de uma carta anônima	5.000,00
Contempus	Quarta Que Dança 2009/2010	Aglomerados	4.000,00
Contempus	Apoio a Grupos Artísticos do Estado da Bahia 2010	Manutenção Contempus	135.000,00
Dimenti	Klauss Vianna 2014	Tombé tour - Dança rumo ao norte	100.000,00
Dimenti	Ninho Reis 2007	Repertório Dimenti	21.000,00
Dimenti	Quarta Que dança 2007	O poste, a mulher e o Bambu	1.500,00
Dimenti	Apoio a Projetos Artísticos Educativos em Dança 2007	Corpo, imagem e movimento	7.000,00
Dimenti	Apoio a Grupos 2007-2008	Dimenti 10 anos	55.255,00
Dimenti	Yanka Rudzka 2008	Um dente chamado bico	100.000,00
Dimenti	Yanka Rudzka 2010	Cada	150.000,00
Dimenti	Apoio a Grupos e Coletivos Culturais 2014	Móbile	400.000,00
Dimenti	Klauss Vianna 2007	Encontro Dança humor e política	50.000,00
Dimenti	Klauss Vianna 2011	Combo	100.000,00
Dimenti	Eventos Culturais Calendarizados 2013	Interação e conectividade	600.000,00

Edu O.	Quarta Que dança 2007	Judite quer chorar, mas não consegue!	3.000,00
Edu O.	Yanka Rudzka 2009	O Corpo Perturbador	70.000,00
Edu O.	Ninho Reis 2009	Judite quer chorar, mas não consegue!	60.000,00
Edu O.	Quarta Que Dança 2011	Ah, se eu fosse Marilyn!	6.000,00
Edu O.	Setorial de Dança 2012	Despertando Judites: curso de Dança Contemporânea para crianças	50.500,00
Edu O.	Quarta Que Dança 2012	Odete, traga meus mortos	8.000,00
Edu O.	Quarta que dança 2007	Judite quer chorar, mas não consegue!	3.000,00
ExperimentadoNUS	Setorial de Dança 2014	50 Danças na Bahia	78.170,00
ExperimentadoNUS	Quarta Que Dança 2011	Quem te pariu?	8.000,00
ExperimentadoNUS	Apoio a Grupos e Coletivos Culturais 2016	Para dez danças	399.980,00
ExperimentadoNUS	Quarta Que Dança 2013	Raimundos	10.000,00
João Perene	Quarta Que Dança 2007	O azul de Klein	3.000,00
João Perene	Apoio a Grupos 2007-2008	João Perene - Núcleo de investigação coreográfica	78.377,15
João Perene	Ninho Reis 2008	Desejo Fatiado	120.000,00
João Perene	Apoio a Grupos Artísticos do Estado da Bahia 2010	João Perene Núcleo	90.000,00
João Perene	Quarta Que Dança 2013	Soco no Vento	10.000,00
João Perene	Quarta Que Dança 2014	Farpas e Lâminas de um corpo visível	7.000,00
João Perene	Quarta Que Dança 2012	Instante Dilatado	8.000,00
Jorge Silva Cia de Dança	Apoio a Grupos 2007-2008	Trilogia: "Vida"	65.997,00
Jorge Silva Cia de Dança	Setorial de Dança 2012	Em Breve, espaço curto de tempo	90.122,40
Jorge Silva Cia de Dança	Quarta Que Dança 2008	Palafitas	5.000,00
Jorge Silva Cia de Dança	Quarta Que Dança 2014	7	7.000,00

Leonardo França	Quarta Que Dança 2011	Single	8.000,00
Leonardo França	Quarta Que Dança 2008	Brucutu	4.000,00
Leonardo França	Quarta Que Dança 2009/2010	Brecha	5.000,00
Leonardo França	Setorial de Dança 2013	Vetores	60.000,00
Leonardo França	Setorial de Dança 2014	Adolê	90.370,00
Leonardo França	Klauss Vianna 2014	Estilhaço	60.000,00
Mantra Centro de Dança	Quarta Que Dança 2014	Para sempre Isadora	7.000,00
Mantra Centro de Dança	Ninho Reis 2008	O Carvalho	60.000,00
Mantra Centro de Dança	Yanka Rudzka 2007	O Carvalho	30.000,00
Mantra Centro de Dança	Ninho Reis 2007	Um Olhar sobre Isadora Duncan	14.000,00
Quintanta	Quarta Que Dança 2007	Seu João ninguém	3.000,00
Quitanda	Yanka Rudzka 2008	Um alemão chamado Severino	60.000,00
Quitanda	Quarta Que Dança 2008	INBOX	5.000,00
Quitanda	Ninho Reis 2009	Severino em Canudos, Cipó e Senhor do Bonfim	60.000,00
Rita Aquino	Ninho Reis 2007	Interjeição__ ai, eye!	21.000,00
Rita Aquino	Setorial de Dança 2013	Feitocal: Circulação e Difusão	101.010,00
Rita Aquino	Klauss Vianna 2011	Arquipélago	100.000,00
Rita Aquino	Klauss Vianna 2008	[5.sobre.o.mesmo]	80.000,00
Robson Correia	Quarta Que Dança 2007	Triscou, pegou	3.000,00
Robson Correia	Apoio a Projetos Artístico Educativos em Dança 2007	Corpo em movimento	7.000,00
Robson Correia	Quarta Que Dança 2009/2010	Nac-horuc	5.000,00
Robson Correia	Demanda Espontânea 2011	Circuito de dança edição II	50.000,00

Os dados correspondem aos principais Editais de Dança ocorridos na Bahia e que foram citados no tópico anterior – Edital Ninho Reis, Edital Yanka Rudzka,

Edital Quarta Que Dança, Editais Setoriais de Dança e Editais de Apoio a Grupos e Coletivos Culturais, Projetos Calendarizados, Demanda Espontânea, além dos editais do Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Viana, de abrangência Nacional. A tabela é composta de dados encontrados nos sites oficiais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e da Fundação Cultural do Estado da Bahia, algumas informações foram repassadas da Coordenação de Dança da FUNCEB; foram acessados, também, o Diário Oficial do Estado e os relatórios oficiais publicados periodicamente pela Secretaria, bem como notícias, jornais e um acervo pessoal. Nesse processo boa parte das informações acerca do fomento e financiamento no campo da dança no Estado da Bahia foram catalogadas, dando subsídios as análises, interpretações e reflexões propostas neste trabalho. A carência de organização dos dados e indicadores, a dispersão das informações relativas ao campo da cultura, sobretudo, as informações oficiais, ainda se apresentam como empecilho para as pesquisas no campo. Páginas fora do ar, dados ausentes, informações incompletas, chamam atenção para a necessidade de organização, essencial para avaliação dos impactos e resultados dos mecanismos de fomento, podendo ajudar no seu amadurecimento. Outro agravante é a imprecisão das informações. Muitos proponentes (os realizadores oficiais do projeto) não são aqueles que, de fato, estão sendo beneficiados pelos recursos. Um ou outro pôde ser identificado, mas ainda assim a imprecisão é marcante. Além disso, muitos artistas da dança circulam em outros ambientes artísticos fazendo-se valer da possibilidade de participação em outros mecanismos e beneficiando-se, por fim, de editais de outras linguagens artísticas – nunca a multilinguagem, a transdisciplinaridade ou a dissolução das fronteiras que organizam o pensamento de forma fragmentada típica do pensamento moderno foi tão conveniente, sobretudo às práticas do livre comércio, comuns ao mercado capitalista neoliberal. A utilização de tais dados, mesmo com uma margem de erro possível, atrelado a observação do cenário de produção em dança, atentando aos circuitos possíveis que têm se conformado no campo, nos permitem levantar questões e debater-las.

Por que, então, elencar as iniciativas que mais acumularam premiação, capital financeiro e simbólico nesses anos e não dar luz às inúmeras iniciativas também contempladas? Para evidenciar duas questões: apenas quinze iniciativas de

dança no estado da Bahia tiveram a possibilidade de apoio recorrente, afirmando as suposições de que há beneficiamento de uma minoria em detrimento à diversidade de ocorrência da dança. Por outro lado, a imensa maioria dos artistas da dança em Salvador recebeu apoio esporádico ao longo de dez anos, contrariando um princípio fundamental do entendimento de políticas públicas que é a continuidade – nesse caso, o mecanismo editais se mantém, mas não necessariamente seus resultados práticos na produção cultural e artística.

A organização dos dados possibilita observar que quinze artistas/grupos que foram beneficiados de forma recorrente, e que há, ainda assim, grandes discrepâncias entre eles (a tabela com todos os contemplados está anexa). Entre valores elevados e baixas quantias, variados editais, os valores oscilam entre mais de um milhão de reais para menos de cem mil, com números intermediários que não ultrapassam quinhentos mil reais. O grupo que mais se beneficiou de recursos públicos destinados à dança, o Dimentí, recebeu, sozinho, cerca de trez vezes mais que a ExperimentandoNUS Dia de Dança (1.576.255,00 e 496.150,00, respectivamente), que vem logo em seguida no 'ranking'. Neste recorte, destaque para o Núcleo VAGAPARA (9 editais, cerca de R\$306.050,00) e o CONTEMPUS (7 editais, cerca de R\$225.000,00) que, mesmo com atividades suspensas, ainda são os grupos que mais se beneficiaram dos mecanismos de fomento e financiamento no estado. Desse quadro, destoa Verusya Correia (6 editais, cerca de R\$342.620,00), tanto por ser do interior do estado quanto por ser uma das poucas mulheres à frente da produção artística dos projetos contemplados (em relação aos artistas independentes e em relação aos diretores dos grupos que aparecem nesta lista). Para além desta observação que diz respeito a uma discussão de gênero, as reflexões podem se desdobrar em discussões raciais e econômicas, não sendo, portanto, o foco deste trabalho.

O financiamento, como já foi falado, possibilita uma produção mais capacitada e garante melhores condições para o desenvolvimento dos processos criativos, em decorrência, as configurações resultantes são mais elaboradas em diversos termos. As iniciativas beneficiadas têm possibilidade de manejar e remanejar os espaços de produção e difusão da dança através das suas proposições, e nesse

processo, público e o privado se confundem e os interesses particulares tendem a se sobressair. O que poderia ter sido, e até foi, estratégia de sobrevivência baseada nas relações afetuosas (nas endogenias, na defesa de território, em outras palavras) como forma de mobilização para superação das dificuldades enfrentadas pelo campo diante do contexto sociopolítico e econômico de outrora, adquire novos sentidos. Ainda que seja uma prática possível, ao considerar outros aspectos do contexto atual do campo da produção em dança em Salvador, como a influência do mercado nas práticas culturais, a leitura é passível de novas interpretações.

Apesar de algumas estratégias de difusão por iniciativa dos próprios artistas (dificilmente viabilizadas por outra via senão aquela dos recursos públicos), a circulação em festivais é uma das poucas possibilidades de desdobramento da criação, tanto nos limites do próprio estado, quanto em território nacional. Em Salvador/BA, por exemplo, a temporada de um espetáculo de dança dificilmente ultrapassa dois finais de semana, isso muito devido à escassez de recursos por um lado, de público, por outro, bem como é exígua a divulgação e repercussão na mídia. A realização de uma temporada de forma independente sustentada por bilheteria, então, torna-se inviável, pelas questões já tratadas acima. Os festivais são propícios à exibição como uma espécie de vitrine, pois representam um filtro diante de toda produção em dança, cuja programação é atestada por uma curadoria supostamente especializada. Transitar por esses ambientes como estratégia de difusão é, sem dúvida, importante para os artistas expandirem seus trabalhos e promoverem diferentes interlocuções em diferentes contextos. Isso atribui aos festivais um papel central nas dinâmicas da produção em dança, sobretudo por conferir profissionalismo e valor agregado aos artistas e obras que passam por ali. O Estado, então, apoia, financia e sustenta a realização de eventos dessa natureza. A exclusividade dos festivais nesse importante âmbito da dinâmica da produção em dança garante a essas iniciativas de difusão artística grande poder no campo devido à visibilidade que podem oferecer como moeda de troca.

Nos veículos de comunicação da mídia em seus diferentes meios (impresso, virtual, televisivo e radiofônico), o que se vê é uma crescente prioridade aos anúncios do *mainstream*, cuja multiplicação e proliferação são tamanhas. A

propaganda paga se alastra nos espaços de divulgação na Internet, na rua, em casa, nos consultórios médicos e até mesmo no transporte público, nos quais se veem predominantemente projetos, ações e atrações de entretenimento. A difusão das artes experimentais, críticas, politicamente engajadas têm cada vez menos acesso aos meios de comunicação de grande amplitude; as críticas nos periódicos são esparsas, ocasionais e basicamente pautadas em critérios de julgamento, questionáveis na medida em que a crítica se dispõe a favorecer a mediação entre obra e público de modo a contribuir com a produção de sentidos do trabalho artístico e não classificá-lo. Os anúncios demandam recursos, cujos valores praticados estão fora da realidade da maioria dos artistas e produtores de dança – nesse ponto, o financiamento mostra mais vantagens, é um círculo que se retroalimenta. Como agravante, a divulgação espontânea para as artes está cada vez mais reduzida e cada vez menos significativa.

Nesses últimos dez anos alguns festivais se consolidaram em Salvador e hoje são muito significativos para o campo, dentre eles, o Festival Vivadança (dança) e a Jornada de Dança da Bahia (dança), o Interação e Conectividade (encontro de artes), o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (artes cênicas) e Aldeia SESC/Palco Giratório (artes cênicas e música). Além destes que mantêm atividades regulares, o festival De solos e Coletivos e Plataforma Internacional da Dança realizaram algumas edições, 2010, duas edições em 2012, 2014 e 2015; 2011 e 2012, respectivamente, mas estão com as atividades suspensas. Estes festivais são gerenciados, produzidos e ‘curados’ por artistas (exceto o Palco Giratório) que costumeiramente são programados, deixando evidente a conformação de um circuito de artistas que, além do financiamento para produção e criação, têm espaço garantido de difusão.

O cenário de difusão em dança em Salvador está circunscrito aos escassos espaços com grande visibilidade e repercussão na cidade: dois festivais são exclusivamente de dança, o Festival Vivadança que, apesar de estar na 10^a edição (2016), realiza uma mostra de espetáculos profissionais baianos há três anos, e a Jornada de Dança, com foco na dança moderna; o Interação e Conectividade, apesar de ser financiado com recursos destinados ao campo da dança, se intitula ‘encontro de artes’, com uma proposta curatorial direcionada à

arte contemporânea de forma abrangente, incluindo teatro, música e audiovisual e um festival de artes cênicas, o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia. A Aldeia Pelourinho, programação diversificada proposta pelo SESC, contém dança, não sendo o único com esse perfil, no entanto. O Quarta Que Dança, cuja iniciativa é da Secretaria de Cultura e fazia parte do que é chamado de política cultural, não acontece há três anos, a última edição do Quarta Que Dança foi em 2014. Ou seja, a produção em dança tem dois espaços de difusão, um deles com recorte específico e outros espaços pouco significativos, nos quais a dança não é prioridade e está diluída nas programações dos eventos.

Não vem ao caso adentrar nas discussões acerca desses festivais, em que pese render muitas reflexões relevantes e urgentes, como por exemplo, a manutenção de iniciativas privadas com recursos públicos, ou a utilização dos recursos destinados ao segmento dança por eventos de outra natureza, a delimitação do que seria o escopo 'dança', por exemplo. Interessa-nos, aqui, perceber de que forma os espaços de visibilidade que detêm contemplam a dança produzida na Bahia. Para tanto, vamos observar os artistas baianos que circularam por esses ambientes nos últimos dez anos através das tabelas a seguir:

TABELA 2 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL JORNADA DE DANÇA DA BAHIA ENTRE OS ANOS 2011 E 2016	
	(não foram encontrados registros das edições anteriores)
2011	Contemporânea Ensemble
2012	Edith Méric, Gisela Tapioca, Fátima Suarez, Lenira Rengel, Neto Machado, Paula Carneiro, Balé Jovem de Salvador, Escola de dança da Funceb, GDC/UFBA, Contemporânea Ensemble
2013	Gisela Tapioca, Estela Serrano, Beatriz Adeodato, Joana Mascarenhas, Lenira Rengel, Clara Trigo, Marvan Carlos, Cia Plataforma Convidança, GDC; Mantra Cia de Dança, Kátharsis, Trampolim Cia Jovem de Dança, Escola de Dança da FUNCEB, Contemporânea Ensemble
2014	Gilsamara Moura, Balé Jovem de Salvador, Bruno de Jesus, Katharsis Cia de Dança, João Perene Núcelo de investigação coreográfica, Mantra Cia de Dança, In-contro Cia de Dança, Contemporânea Ensemble

2015	Contemporânea Ensemble, Escola Contemporânea de Dança, Semente do amanhã, Atelier Flora Violetta Artes, In Ritmo Crew, Caique Melo, Jeferson Lima, Alisson Faria, Ewerton Bacela, Studio de Dança Eliane Brasil, Marcela Brasil, Centro de Cultura de Santo André, Ballet Marília Nascimento, Giovanni Luquini, Federação da Dança, Neto Machado, Escola de dança da FUNCEB, Neemias Santana
2016	Rita Aquino e Felipe de Assis, Clara Trigo, Beto Carvalho, Kátharsis Cia de Dança, Balé Jovem de Salvador, Balé Jovem de Salvador e Jorge Silva, Insignh, Escola Contemporânea de Dança

TABELA 3 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL VIVADANÇA ENTRE OS ANOS 2010 E 2016	
	(não foram encontrados registros anteriores)
2011	Isaura Tupiniquim, Núcleo Viladança
2012	Fernando Lopes e Ana Lucia Oliveira, Bruno de Jesus, Leandro de Oliveira, Barbara Barbará, Aldren Lincoln
2013	Heberth Vinícius, Escola de dança da FUNCEB
2014	Dejalmir Melo, Isaura Tupiniquim, Coletivo Tripé, Núcleo Viladança, Marcelo Galvão, Attomos Cia de Dança, Bruno de Jesus, Lucas Valentim e Edu O.
2015	Companhia Sinha Guimarães, Cia Alaketu, João Perene Núcleo de Investigação Coreográfica, ExperimentandoNUS Cia de Dança, Frakttal Cia de Dança, Cia de Dança Contemporânea Ponto Art, Dejalmir Melo, Grupo Jeitus de Dança
2016	BTCA, Felipe de Assis, Rita Aquino e Leonardo França, Fernando Lopes, Neemias Santana, Núcleo Viladança, Balé Jovem de Salvador

TABELA 4 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL PLATAFORMA INTERNACIONAL DA DANÇA-PID NOS ANOS 2011 E 2012	
2011	Coletivo Construções Compartilhadas, Radar 1, Lucas Valetim e Edu O., Coletivo Quitanda
2012	Fernando Lopes, Edu O., Clara Trigo

TABELA 5 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS-FIAC ENTRE OS ANOS 2008 E 2016	
2008	Dimenti, João Perene Núcleo de Investigação coreográfica
2009	Dejalmir Melo, Balé Folclórico da Bahia, GDC
2010	Leonardo França, Vagapara, Coletivo Construções Compartilhadas, BTCA, Paula Carneiro
2011	Dimenti, Leonardo França

2012	Coletivo 3Cia de Dança, Luiz de Abreu, BTCA, Clara Trigo
2013	Michelle Mattiuzzi, Marvan Carlos, Ticiane Pereira, GDC, Ricardo Alvarenga
2014	Ivani Santana, Isaura Tupiniquim, Leonardo França, BTCA
2015	Neemias Santana, Daniel Guerra, Lucas Valentim, Lucas Moreira e Isabela Silveira, Jorge Alencar
2016	GDC, BTCA

TABELA 6 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL DE SOLOS E COLETIVOS ENTRE OS ANOS 2010 E 2015	
2010	Olga Lamas, Isaura Tupiniquim, Isabela Silveira, Renato Gaiarsa, Rodrigo Luna, Aldren Lincoln, Jorge Oliveira, Giltanei Amorim, Lucas Valentim, Márcio Nonato
2012	Edu O e Lucas Valentim, Giltanei Amorim, Paula Lize, Thulio Guzman, Paula Carneiro, Jorge Oliveira, Olga Lamas, Aldren Lincoln, Marcio Nonato, Lisa Vietra
2012	Olga Lamas, Isaura Tupiniquim, Lucas Valentim, Isabela Silveira, Lisa Vietra
2014	Fernando Lopes, Olga Lamas, Giltanei Amorim, Thulio Guzman, Lucas Valentim, Aldren Lincoln, Marcio Nonato, Eros Ferreira, Rodrigo Luna, Isabela Silveira, Renato Gaiarsa
2015	Raiza Lélis, Willian Gomes, Giltanei Amorim, Raíça Bomfim, André Oliveira, Erick Sabóia, Jorge Oliveira, Aldren Lincoln, Olga Lamas, Gilsamara Moura, Lulu Pugliese, Isabela Silveira, Thiago Cohen, Ana Brandão, Fernando Lopes, Lucas Valentim

*Esse festival reunia basicamente artistas do Núcleo Vagapara e do Coletivo Quitanda que, ora assinavam como coletivo, ora de forma individual. Aqui, estão assinalados, os artistas criadores das obras participantes, apesar do contexto dos coletivos, conforme consta nas programações do evento.

TABELA 7 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE ENTRE OS ANOS 2008 E 2016	
2008	Luiz de Abreu, Carolina Falcão, Núcelo Vagapara, Thiago Enoque, Grupo GO
2009	Dimenti e Quitanda
2010	Dimenti, BTCA, Sua Cia e Coletivo Construções Compartilhadas
2011	Dimenti, Leonardo França, Aldren Lincoln e Simone Gonçalves
2012	Dimenti, Leonardo França, Clara Domingas, Rita Aquino, Jacian Castilho
2013	Dimenti, Leonardo França, Clara Trigo, Michele Mattiuzzi, Fátima Suarez
2014	Jorge Alencar, Neto Machado, Claudio Marques, Marília Hughes
2015	Felipe de Assis, Leonardo França e Rita Aquino, Neto Machado
2016	Nirlyn Seijas e Alessandra Flores

A leitura dessas informações, amparada com os dados da Tabela 1, que mostra um recorte de contemplados com recursos públicos por meio dos editais nos últimos dez anos, nos mostra que a maioria dos artistas e grupos que produzem dança na Bahia com recursos dos editais e estão envolvidos na realização dos festivais citados (espaços de visibilidade), também mantidos com recursos públicos (exceto o Aldeia Pelourinho do SESC), fazendo, eles próprios, parte da programação. Há uma visível recorrência no que se refere aos artistas que têm acesso aos meios de produção que garantem a criação e acesso aos espaços de difusão. Essa estrutura acaba por se tornar blindada por importantes barreiras de entrada, de modo a garantir o *status quo* e os interesses particulares daqueles que as gerenciam, prática caracterizada como oligopólio (BOLAÑOS, 1995). Quando observamos a produção local de dança que circula em outros ambientes para além das fronteiras da Bahia, o quadro é recorrente. A programação dos principais festivais e eventos de dança no Brasil nestes últimos dez anos, com atenção aos artistas e grupos de dança da Bahia como parte da programação compõe a tabela a seguir:

TABELA 8 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DA BIENAL DE DANÇA DO CEARÁ (CE) ENTRE OS ANOS 2008 E 2016	
2008	(não foram encontrados registros)
2010	Grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas
2012	Olga Lamas
2014	não houve
2016	Leonardo França

TABELA 9 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DA BIENAL SESC DE DANÇA (SP) ENTRE OS ANOS 2007 E 2015	
2007	Luiz de Abreu, Verônica de Moraes
2009	Quitanda, Sua Cia, Núcleo Vagapara, Coletivo Construções Compartilhadas
2011	João Rafael Neto, Dimenti
2013	Nenhum artista baiano na programação
2015	Fernando Lopes, Neto Machado

TABELA 10 - ARTISTAS BAIANOS NA PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL PANORAMA (RJ) ENTRE OS ANOS 2007 E 2016	
2007	Fafá Carvalho e Luiz de Abreu
2008	Dimenti, Luiz de Abreu
2009	Nenhum artista baiano na programação
2010	Leonardo França, Jorge Alencar
2011	Jorge Alencar
2012	Nenhum artista baiano na programação
2013	Nenhum artista baiano na programação
2014	Nenhum artista baiano na programação
2015	Nenhum artista baiano na programação
2016	Leonardo França, Rita Aquino e Felipe de Assis

*Alguns dos artistas citados nas tabelas acima não são baianos, no entanto, estabeleceram residência na Bahia ou estiveram e/ou estavam, nas ocasiões em que são citados, vinculados a algum mecanismo de fomento do Estado da Bahia ou projeto aqui realizado e/ou também assinam como artistas provenientes da Bahia.

Os efeitos dos festivais, conforme se organizam hoje no Brasil, têm sido numa direção que reforça a configuração de hegemonias de produção, criação e difusão da dança, complementando, em outra instância, o financiamento via edital. Esse quadro é previsível, visto que os artistas que têm acesso aos editais têm mais possibilidades de profissionalização, condições e estrutura para desenvolver processos de criação e chances de difusão da produção e, com isso, maior qualificação e melhor acabamento nos seus trabalhos. Uma realidade diferenciada é vivenciada por outros corpos que fazem dança, afetados por uma série de carências para sustentar minimamente o desejo do fazer artístico.

Além da programação artística que caracteriza os festivais, eles vêm agregando pesquisa e reflexão por meio de seminários, debates, mesas redondas e experiências de formação com a participação de artistas, pesquisadores e produtores, abrindo espaço para ocorrência de ações desta natureza. Esses eventos colocam em cena e sob os holofotes as questões do festival e dos artistas participantes, direcionando um olhar endógeno para suas próprias práticas e dando mais eco às suas ações, como acontece, também, com a produção crítica. Com os espaços de reflexão sob controle (ou dentro do domínio), é preciso se questionar acerca dos prejuízos à emergência do pensamento crítico,

contestador, problematizador e dissonante que podem reverberar. O dissenso como marca de relações socioculturais complexas, resultante da coexistência de diferentes possibilidades de elaboração e partilha do sensível por meio da produção estético política e crítica, é sufocado, empobrecido.

Os mecanismos de financiamento propostos pelo Estado baseados em editais dificultam a existência de outras formas de viabilizar a produção em dança, pois mantêm sob condição de dependência os artistas e produtores no que se refere ao financiamento para viabilizar projetos, seja em uma perspectiva localizada (realização de um projeto e/ou ação), seja ampliada (na configuração de lógicas de funcionamento do campo da cultura). A possibilidade de sobrevivência para além do circuito de beneficiados por tais mecanismos para criação e dos festivais para difusão, mantidos através de práticas que retroalimentam o circuito, é reduzida. Temos como horizonte, no entanto, alternativas que apontam possibilidades de estudo, pesquisa, desenvolvem estratégias e metodologias em processos de criação, configuração e difusão da dança que se propõem a ultrapassar os modelos e padrões colocados pelos editais, bem como operar em lógicas divergentes às do mercado, mantendo o exercício da experimentação e da crítica com vistas à ampliação das múltiplas possibilidades de experimentação do sensível.

A cultura tem que ser crítica, não obrigatoriamente, mas tem que poder ser crítica. Ela, em geral, é a reflexão da sociedade, ela aponta o futuro, agradável ou desagradável dependendo do comportamento dessa sociedade. Ela tem que poder ser a voz crítica. Se ela o tempo todo está precisando dos recursos dos grandes agentes que constroem essa sociedade bem ou mal, ela fica mais dócil e as discussões também ficam mais dóceis (TAUBKIN, 2012)

Os desafios para a produção em dança dentro da sistema enrijecido dos editais como eles se configuram hoje são muitos, disfarçados, no entanto, pelas vantagens dos recursos e das condições que proporcionam em termos de estrutura para o desenvolvimento do trabalho artístico e consequente visibilidade. Mais difícil ainda é para as iniciativas que se propõem a não endossar tais práticas, mas que coexistem nesse mesmo contexto sociocultural e político. Por mais potencial crítico que possam ter as as danças feitas dentro desse circuito, o

sufocamento do dissenso impossibilita a interlocução entre diferentes discursos e configura um ambiente homogeneizado, no qual as proposições estéticas-políticas ficam empobrecidas de pensamento crítico.

Constatar que ser contemplado pelas políticas públicas e ter acesso aos espaços de visibilidade prescinde da filiação a modos de fazer e pensar padronizados e hegemônicos é algo a ser considerado preocupante. Se entendemos a produção estética, e por isso política, como espaço de produção de diferentes modos de experimentação do sensível, a homogeneização é um caminho inverso. Reconhecer que boa parte da produção em dança em Salvador é viabilizada por meio de recursos públicos via editais, que poucos artistas e produtores são beneficiados e que essa realidade proporciona a formação de estruturas enrijecidas no campo da dança análogas aos oligopólios, nos faz levantar questões comuns à contemporaneidade: estamos mesmo fadados a ceder às imposições do mercado em todos os aspectos da vida, sobrepondo a subjetividade do corpo e suas possibilidades? A dança não tem alternativa de sobrevivência senão permanecer empobrecendo sua potência crítica, cercada de restrições em nome da manutenção do *status quo* dominante, em nome da manutenção de um circuito hegemônico? As vozes que terão reverberação são de um discurso uníssono? Essas questões surgem no decorrer deste estudo e suas possíveis respostas servem de alerta. Elas evidenciam o papel decisivo que temos enquanto sujeitos-artistas na construção de práticas sociais e culturais compartilhadas e nos coloca como coparticipantes na construção do campo de produção da dança, deste e de outros.

1.2 MERCADO, LOGO EXISTO

As práticas socioculturais e políticas de um determinado contexto têm implicações nas dinâmicas de produção, criação e difusão da dança, como viemos tratando neste estudo. Por esse motivo, trazemos para discussão o fato da dança ter uma dimensão mercadológica, no sentido de que há necessidade de fazer circular bens

e serviços de modo a retroalimentar a produção, criação e difusão, complexificando a rede que sustenta suas dinâmicas e colabora com a ressignificação de suas práticas. Adorno e Horkheimer (1947), Walter Benjamin (1936) e outros já prenunciavam de forma apocalíptica o estreitamento das relações entre mercado, arte e cultura através do surgimento e crescimento da produção industrial de bens culturais e artísticos e os inumeráveis impactos sobre a produção criativa dentro desse contexto de desenvolvimento do mercado e da tecnologia. A realidade hoje é bastante diferente de outrora, e ainda há, mais do que nunca, necessidade de se debruçar sobre o assunto. Mesmo que a abrangência do tema seja demasiado grande para caber neste trabalho, o exercício é atualizar as discussões em nome e a favor do desenvolvimento do campo artístico, pensando as práticas da dança hoje.

As questões referentes ao empobrecimento crítico da dança dizem respeito à sua ocorrência em um ambiente marcado pela globalização do mercado capitalista neoliberal que promove homogeneização de saberes e fazeres, o que colabora com o sufocamento do dissenso. Sabemos que a expansão do capitalismo não se restringe ao plano econômico, provoca reconfigurações das práticas sociais, políticas e culturais em todos os níveis. Por isso, faz-se necessário determo-nos a tecer considerações acerca dos possíveis desdobramentos nas dinâmicas da produção em dança a partir dos modos possíveis como o mercado se configura no campo artístico. Essa fase do capitalismo que vivemos é marcada pela exploração do simbólico não somente por parte da produção cultural e artística nos processos de subjetivação que lhes são característicos. Ainda que bem imaterial, é um fator de diferenciação, inovação e criatividade utilizado pela indústria para produção e, sobretudo, venda de bens e serviços.

Em nível macro, vemos o desenrolar de um processo de ressignificação das práticas de mercado no qual a cultura é usada como recurso para o desenvolvimento econômico e social, se tornando um pretexto para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico, e isso tem operado transformações naquilo que entendemos por cultura e o que fazemos em seu nome (YÚDICE, 2006). A inserção da cultura no âmbito do desenvolvimento econômico é característica deste momento atual do capitalismo e favorece sua legitimação, bem como a legitimação das artes baseada na sua utilidade e através dos modos

como pode colaborar com o desenvolvimento social e econômico. Yúdice (2006) trata da “conveniência da cultura” vista como recurso em diferentes âmbitos, sobretudo no econômico, como uma tendência de ser utilizada como meio para atingir um fim. Não seria incoerente concluir que, com isso, que os regimes da produção artística (e cultural) também são reconfigurados como uma tendência a responder a essa demanda, “a ‘cultura pela cultura’, seja lá o que isso represente, nunca receberá fomentos a não ser que possa oferecer uma forma indireta de retorno” (YÚDICE apud SANTANA, 2006, p. 32).

Diferentemente do capitalismo industrial, no qual a problemática da economia em torno da cultura era localizada sobre as modalidades de industrialização da cultura e suas implicações econômicas, estéticas e sociológicas, hoje a realidade é mais complexa, pois o movimento é de mão dupla: o conjunto da produção econômica se desmaterializa e se assemelha ao setor cultural – valorização aleatória, atividades altamente especulativas e ausência de relação entre custo e preço, ou seja, pautada em aspectos simbólicos. A tensão em relação o sistema econômico que era em ‘industrializar’ a cultura, agora num processo de desmaterialização, caminha para uma ‘culturalização’ do conjunto das atividades econômicas (HERSCOVICI, 2010); essa operação se dá, sobretudo, por meio da captura de subjetividades¹. Há significativas alterações na relação capital/trabalho; conforme aponta Herscovici (2010), os valores dos produtos e serviços não são mais compatíveis com seu valor de produção; o capital financeiro não é mais suficiente e está atrelado ao capital simbólico agregado e, juntos, se complementam.

¹ A força que o mercado exerce sobre tudo e todos é tão potente porque se trata da força da vida. O capitalismo se apodera de mecanismos de controle de subjetividade para fazer valer os interesses do grande capital, impondo às massas de consumidores modelos e padrões de vida, modos de existência, relações sociais baseados no consumo incessante e na exploração da criatividade para sustentar a produção que gera cada vez mais lucros para uma minoria, por um lado; destruição, desgaste dos seres e do meio ambiente, por outro. Esse mecanismo perverso tem como grandes aliados a mídia e as ferramentas do marketing e da publicidade e está impregnado nas relações sociais, se expande à educação, saúde, política. O poder da vida, chamado biopoder, conforme manipulado pelo capitalismo, domina-nos de tal forma a ponto de nos fazer desejar e operar de modo a sustentar as lógicas que nos anulam a singularidade e nos reserva a homogeneização através da captura de subjetividade (PELBART, 2007; ROLNIK, 2006) – o risco de reforçar lógicas homogeneizantes através da prática artística se apresenta como armadilha quando fazemos dança, pois essas lógicas estão sutilmente imbricadas no cerne da subjetividade e do desejo, sendo difícil se desviar delas.

A configuração do mercado a partir de princípios relativos ao campo da cultura e das artes vai aproximando cada vez mais esses universos, naturalizando as práticas do mercado no campo artístico. Tais práticas tornam comum e homogênea (e, de certa forma, banalizada) a produção subjetiva e criativa de que trata a arte, como características dos bens e serviços de consumo, transformando-os em produto ou valor agregado em benefício da circulação de capital. Em paralelo à apropriação dos aspectos simbólicos pelo mercado, as lógicas e princípios de controle da produção e circulação baseados na existência de oligopólios (como resultante da existência de hegemônias que insistem em se manter no poder, conforme trataremos a seguir) são comuns ao mercado e vêm sendo absorvidas pelas práticas da dança. Conseqüentemente, as proposições estéticas em dança que emergem sob essas condições são afetadas. Em nome do financiamento que favorece a produção e, conseqüentemente, a criação e difusão, atribuindo visibilidade que será revertida em benefício próprio como forma de retroalimentação, resta aos artistas e produtores se ajustarem às imposições dos respectivos mecanismos de poder que se configuram enquanto realidades possíveis no campo da produção em dança, pois eles lhes garantem capital financeiro e visibilidade que viabilizam o desenvolvimento das suas atividades; entretanto desvios nessa operação padrão são sempre possíveis e necessários.

Para além das barreiras que dificultam o acesso às estruturas consolidadas do mercado que caracterizam os oligopólios (BOLAÑOS, 1995), consideramos de maior agravante, no entanto, o sufocamento das experiências que não desejam entrar em tais lógicas, mas têm dificuldade de sobre-existir em meio a uma estrutura que não comporta (e não suporta) modos de fazer dissonantes. Bolaños (2010) caracteriza o capital na economia da cultura e da comunicação como “dinheiro e conhecimento” (BOLAÑOS 2010, p.13), ampliando o sentido desse bem tão caro às relações de mercado que marcam a contemporaneidade, evidenciando a conjugação entre conhecimento, cujo valor é inestimável, com o dinheiro, de valor material. Não se pode medir ao certo a relevância de um e outro, porque eles se complementam, mas há uma tendência ao desequilíbrio uma vez que o capital material se sobrepõe à produção de conhecimento e quando a produção do conhecimento se dá em função do dinheiro – uma questão de ênfase. Resta-nos questionar qual é a pertinência dessa realidade possível construída sob

as rédeas do mercado no campo da dança. O contexto proporcionado pela globalização das lógicas do mercado do qual parece não haver formas de desvio pode se tornar, no entanto, terreno fértil para criação de outras formas de sobrevivência, outras estratégias de criação e, conseqüentemente, outras danças. Danças nas quais a produção de conhecimento tenha mais relevância e estejam alinhadas ao entendimento de arte enquanto potência política e crítica, mais propícias à liberdade do corpo em movimento num fluxo constante e ininterrupto de produção de subjetividades.

A inversão de valores nos entremeios da produção cultural e artística pode ser vista como desdobramento de uma inversão de valores anterior, provocada pela expansão do mercado por meio da globalização. Quando o capital financeiro passa a ter mais relevância que os aspectos subjetivos e humanos que priorizam o social e não interesses privados de uma minoria, vemos o comprometimento da postura política e crítica da produção em dança. Conforme nos explica Canclini (2010), ao cenário de crescimento e expansão das práticas capitalistas, acrescentam-se a degradação da política e a descrença em suas instituições, em grande medida influenciada pelo mercado; o mercado privado se afirma devorando e submetendo a política às regras do comércio e da publicidade, do espetáculo e da corrupção (CANCLINI, 2010). O autor trata do exercício da 'política' em nome de e por uma comunidade, da cultura construída de forma compartilhada, ou seja, considera aspectos da coletividade e do convívio social (aos quais envolve os jogos políticos partidários da gestão política, mas não se resume a eles).

No entanto, é o consumo privado que se apresenta como alternativa ao exercício da cidadania e da democracia, tão desgastadas no âmbito político, dando impressão de ser, por isso, mais eficaz para organizar as sociedades. As pessoas têm a sensação de liberdade e prática da livre expressão e escolha (que caracterizam a democracia) porque podem comprar de tudo, "é coerente nos sentirmos convocados como consumidores ainda quando se nos interpela como cidadãos" (CANCLINI, 2010, p. 29). No entanto, o consumo torna-se ilusão de igualdade e participação social uma vez que as discrepâncias em termos de acesso aos bens e serviços disponíveis no mercado, bem como no poder de

compra e nas condições sociais dos cidadãos e, ainda, na ausência de atuação nas discussões e decisões, fazem desta participação democrática e cidadã mais uma ilusão coletiva que, de fato, efetiva.

Essa realidade vem sendo construída no campo da dança através dos modos de funcionamento das políticas de financiamento à cultura que, de fato, trouxeram benefícios ao campo, mas desencadearam práticas e vícios perversos. Ao beneficiarem de forma recorrente e sistematizada, a atuação de determinados artistas e iniciativas em dança favorecem a conformação de espaços hegemônicos de saberes e fazeres que se tornam modelos e padrões, sufocando a possibilidade do dissenso, concentrando aí, os meios de produção, difusão e os diferentes recursos. Por terem vez e voz dado o acesso aos mecanismos de difusão, as iniciativas beneficiadas têm ressonância, e isso vem se desdobrando em uma conseqüente homogeneização das práticas em dança, da produção de sentido na dança e dos entendimentos sobre dança. Esse privilégio permite ao 'circuito' construir em torno de si estruturas de autodefesa e retroalimentação. Nesse processo, muitos outros modos de fazer e tantos outros saberes são sufocados e invisibilizados. O contexto cultural no qual tudo é permitido em nome da acumulação do capital e da visibilidade tem reverberado nas dinâmicas do campo artístico, causando o empobrecimento crítico da dança.

A dança não responde exatamente ao funcionamento das indústrias criativas ou convencionais em termos de materialidade produzida e modos de produção, mas também é vista como uma atividade econômica, o que justifica a incorporação de uma agenda comum ao mercado, sobretudo no que se refere ao desenho de oligopólios que garantem a manutenção de espaços de poder e visibilidade. A correlação entre dança e mercado é marcada por contradições, uma delas se localiza na dificuldade do mercado em incorporar a dança contemporânea nos mesmos termos de compra e venda de bens e serviços devido às peculiaridades da criação, bem como dos formatos e propostas estéticas das configurações resultantes. Por ser dinâmica e diversificada, torna-se difícil a quantificação da dança em termos de valores de mercado; assim como as noções de investimento e lucro são outras, conseqüentemente, a circulação de capital se dá de outras formas. No entanto, os regimes de negociação com o mercado são essenciais

para sobrevivência da dança. A partir desse enredamento de causas e condições, surgem questões que dizem respeito à interferência das práticas de mercado na proposição estético-política da dança considerando seu potencial crítico. Nesse sentido, é possível assumir as imposições do mercado, mesmo que não sejam coerentes com as propostas da dança enquanto proposição crítica, ou desenvolver alternativas para lidar com os desafios de criar ambientes de resistência e enfrentamento às lógicas de sufocamento do movimento e da vida, ameaçada pela estagnação e homogeneização. É possível criar espaços, simplesmente, destoantes.

Apesar de inserida na grande feira capitalista, a dança não tem estruturas análogas aos mercados tradicionais. As estruturas que correspondem as práticas de mercado na dança têm proporções imensamente menores se comparada a outros segmentos produtivos e de prestação de serviços – e mesmo se comparada a outros segmentos artísticos, como audiovisual, por exemplo – tampouco se confunde com eles. Mas podemos falar, sim, da existência de um mercado de dança sustentado majoritariamente com fomento público via editais. Podemos observar nas práticas da dança estruturas estabelecidas de trocas financeiras e simbólicas que movimentam a economia dos seus fazedores e colaboram com o desenvolvimento do campo no qual domina a hegemonia de grupos de artistas recorrentemente beneficiados com recursos públicos. A oferta e procura que caracteriza e regula as atividades típicas do mercado conforme termos gerais têm outros parâmetros nas práticas artísticas. Devido à incorporação de fazeres essencialmente mercadológicos, apontamos a existência de um mercado da dança, ainda que noutros moldes e noutros termos em relação àqueles usualmente conhecidos e de fácil identificação. Não é por que muitos artistas não estão inseridos naquele mercado ou por que gostariam que houvesse outras possibilidades, que ele deixa de existir. Negá-lo é, de certa forma, ignorar a existência das práticas que o sustenta. Nesse sentido, sobreviver para além desses espaços dados se torna um desafio, mobilizando processos de criação em dança nos quais o corpo – individual e coletivo – é propulsor da construção de outros mundos possíveis através de outras práticas que lhes sejam coerentes.

1.3 DOIS PESOS, DUAS MEDIDAS

As dinâmicas da dança compreendem produção, criação e difusão imbricados, cujos modos de funcionamento estão permeados pelas lógicas impostas pelas políticas públicas, e nesse processo emerge em um contexto que é, de fato, por conta da contemporaneidade, mercadológico e globalizado. As relações que a dança estabelece com o mercado pelo viés do sistema de financiamento público mostram-se prejudiciais à emergência da dança enquanto proposição estética munida de pensamento crítico porque favorece a conformação de oligopólios e endogenias, mais associadas aos mecanismos hegemônicos, mais reproduzindo e reforçando seus modelos do que questionando-os em relação aos seus modos de funcionamento e desdobramentos no campo artístico. Propomos, por isso, refletir acerca do empobrecimento crítico decorrente do sufocamento do dissenso.

Nosso olhar em relação à dança compreende a produção estética enquanto proposição crítica e, portanto, política, na qual diferentes possibilidades de experimentação do sensível emergem como cenas de dissenso. Nesse sentido, são pertinentes as proposições do filósofo Jacques Rancière (2012) que atualizam discussões acerca das práticas artísticas numa perspectiva crítica, conjugando o binômio arte e política como sendo ambas “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63), característica que as torna indissociáveis e cujo espaço de ocorrência é o domínio comum compartilhado (2005), o espaço da partilha do sensível.

Rancière (2012), ao propor discussões acerca da estética, coloca em questão a existência de uma polaridade na conjugação arte e política na tradição crítica para, então, propor uma terceira possibilidade de relação entre os termos. Desse modo, a existência de um modelo pedagógico de eficácia da arte ainda continua marcando a produção e o julgamento dos contemporâneos, segundo o filósofo. Nessa fórmula, há pressuposição de um “*continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p.54). Esse modelo entende que há algo escondido sobre a realidade que precisa ser

mostrado pela arte àqueles que não conseguem ver, e pressupõe que os outros precisam ser alertados dos segredos escondidos pelo sistema por trás das imagens, “um efeito que coadunava com uma hierarquia social na qual homens de inteligência ativa dominavam os homens de passividade material” (RANCIÉRE, 2012, p.58). Na outra extremidade, como forma de oposição a essa pedagogia incerta da ‘mediação representativa’, a qual deseja produzir efeitos pela representação, a ‘pedagogia da imediatez ética’ tem como objetivo produzir efeitos pela suspensão dos fins representativos, a arte que “não separa a cena da performance artística e da vida coletiva” (RANCIÉRE, 2012, p. 55). Ambos têm a ver com uma tentativa de repolitizar a arte. Diante disso, Rancière propõe uma outra forma de eficácia da arte, a “eficácia estética”, obscurecida por trás daquela polaridade mediação/representação *versus* imediatez ética, colocando em questão o próprio dispositivo² artístico.

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste, sobretudo, em disposições de corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÉRE, 2012, p. 55).

A eficácia estética da arte considera as formas como o dispositivo artístico se organiza. Para além de tornar indissociável a configuração artística do seu respectivo processo de criação, as formas de organização dos corpos, das maneiras de ser juntos ou separados dizem da eficácia desse emaranhado de relações que compõe as práticas artísticas, caracterizando-as enquanto política e crítica. Rancière (2012) alerta acerca da importância da pluralidade das maneiras de ser e se organizar, sobrepondo-as, inclusive, à própria mensagem transmitida, atribuindo ao dispositivo – que na nossa análise é a produção em dança – a

² Não nos convém entrar nas discussões teóricas acerca dos entendimentos de ‘dispositivo’ tratadas por Michel Foucault e Giorgio Agamben, principalmente. Adotamos a utilização do termo porque é o termo utilizado por Rancière. Nesse contexto, ao falar de dispositivo, o autor nos faz entender que há uma dinâmica em torno da arte que dá sustento e sentido às suas práticas; a dança não seria somente a cena acontecendo no palco, mas toda estrutura que há em torno, nessas características, emergindo como potência crítica em um determinado contexto.

potência criativa que é capaz de organizar e reorganizar de diferentes modos as práticas nela envolvidas, considerando o lugar onde ocorrem. E continua:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

A eficácia estética é própria do regime estético da arte e trata-se da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado (RANCIÈRE, 2012, p. 58), favorecendo a ocorrência de diferentes regimes de sensorialidade, diversos àqueles reproduzidos de forma maciça pelos dispositivos hegemônicos: a eficácia de um dissenso. Isso nos convoca a refletir acerca das práticas exercidas no campo da dança com uma tendência a perpetuar lógicas do sistema hegemônico.

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer, de outro modo, a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias e sentimentos, é o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte no regime da separação estética acaba por tocar na política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconsidera os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem 'natural' que destina os indivíduos e os grupos ao comando da obediência, à vida pública ou à vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60).

De modo complementar às proposições de Rancière, Osório (2005) atualiza as razões da crítica, retomando as reflexões de Kant, e nos apresenta a crítica como

parte do exercício subjetivo. As possibilidades de significação da obra de arte por meio do exercício crítico, no intuito de criar condições de reverberação da proposição poética são geradas pela tensão entre arte e não-arte, característico da arte contemporânea (OSÓRIO, 2005). Para além da possibilidade de praticar a crítica por meio da escrita (cuja intenção é ampliar os sentidos da obra), a dança contemporânea propõe, ela mesma, em sua materialidade e na forma como se organiza em termos de processo e configuração, a potência do exercício crítico quando se propõe a experimentar diferentes formas a produção subjetiva.

Diante do atual cenário de produção em dança em Salvador, torna-se agravante o distanciamento de uma proposta crítica frente ao contexto sociocultural marcado pelo sufocamento dos corpos através da captura de subjetividades. Nesse cenário no qual a produção artística em dança se vê atada às estruturas de financiamento como condição de sobrevivência e sustentada pelas lógicas que deles resultam, obedecem a certos princípios, modos de fazer, pensar e se comportar que seguem modelos e padrões daqueles que detêm o poder, dando forma a um ambiente pouco propício à emergência do dissenso. A conformação de um circuito hegemônico se dá na medida em que se configuram modelos e padrões estéticos que sufocam a ocorrência da diversidade de formas, bem como de outras possibilidades de experimentação do sensível – que justificam a arte – enveredando pelo caminho da homogeneização de saberes e fazeres como fator de empobrecimento crítico. Nesse circuito, a potência estético-política da dança é reduzida e, por vezes, anulada, respondendo a um dos temas contemporâneos mais relevantes e mais polêmicos que diz respeito à transformação de toda e qualquer relação à partir das lógicas do consumo e da produção no mercado capitalista.

Cabe-nos refletir acerca do mundo que queremos construir, dos tipos de relações que queremos estabelecer a partir da prática artística – e por isso, política. Nosso horizonte tem diferentes caminhos, a obediência à hegemonia de cerceamento das diferenças e da diversidade, de sufocamento da pluralidade e silenciamento das possibilidades múltiplas de exploração da experiência sensível através da produção em dança em nome das disputas protagonizadas por aqueles que ocupam os espaços de poder e visibilidade é apenas um deles. Propomos, com

isso, uma relação dialética entre diferentes possibilidades de existir no mundo, longe de dualidades, mas como forma de reflexão acerca da produção do dissenso nas práticas em dança.

1.4 DANÇA A VÁCUO

A coexistência de diferentes estratégias de sobrevivência ressalta quão complexa é a dinâmica cultural. É da própria constituição do corpo como organismo vivo que, como um *mix* entre natureza e cultura, age e reage de variadas formas aos fenômenos e situações às quais está submetido e desenvolve diferentes estratégias de produção cultural, simbólica. O conflito entre modalidades distintas de práticas em dança se torna manifesto e essencial porque garante a ocorrência do dissenso através da multiplicidade de formas de manifestação do pensamento crítico que colabora com a elevação do nível de desenvolvimento intelectual, cultural, social e político das sociedades em uma direção transversal à força alienante do mercado capitalista neoliberal e do consumo. As hegemonias perversas de sufocamento da pluralidade de possibilidades de experimentação e produção em dança sufocam a existência de espaços de dissenso que, como nos alerta Rancière (2012), é mais do que a coexistência de opiniões divergentes, são diferentes regimes de sensorialidade que têm uma dimensão individual, mas também coletiva, em um ambiente compartilhado.

A dança contemporânea, por meio dos processos que são característicos às suas dinâmicas – organização e produção, criação e configuração, difusão e circulação –, se aproxima de uma perspectiva crítica na medida em que consegue extravasar os limites clara ou cinicamente delineados pelos circuitos hegemônicos. Neste sentido, a potência da criação através do exercício da performatividade insiste em mostrar possibilidades, ainda que de forma isolada em algumas poucas iniciativas, conforme vamos tratar na segunda parte deste estudo. Vemos um processo de criação e sustentação de narrativas hegemônicas quando os holofotes dos caminhos supostamente exitosos proporcionado pelos editais e pelos modelos e

padrões consolidados no campo que deles derivam, lançam sua luz e ofuscam os pequenos lampejos dos vaga-lumes³ que brilham no breu de uma realidade contemporânea na qual as lógicas homogeneizantes do mercado pautadas no consumo dão a tônica das relações.

Sair do círculo é partir de outros pressupostos, de suposições seguramente insensatas do ponto de vista da ordem de nossas sociedades oligárquicas e da chamada lógica crítica que é o seu duplê. Pressuporíamos assim que os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto na máquina que mantenha encerrados em sua posição. Suporíamos que não há nenhum mecanismo fatal a transformar a realidade em imagem, nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estômago, nenhuma comunidade perdida por restaurar. O que há são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobreviver em qualquer lugar, a qualquer momento. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência (RANCIÈRE, 2012, p. 48).

Rancière continua, arrematando nexos de sentido entre a potência da estética e sua reverberação como política. O autor reforça, ainda, a importância da relação estética e política pela reconfiguração da experiência sensível (numa perspectiva crítica) comum a ambas, como sendo política da estética o "recorte singular dos objetos da experiência comum" (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade. Como eu disse, nada mais que hipóteses insensatas. No entanto, acredito que há mais que procurar e mais que encontrar hoje na investigação desse poder do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na interminável demonstração da onipotência da besta (RANCIÈRE, 2012, p. 49).

³ Referência a Georges Didi Huberman (2011) quando aborda a repressão perversa do poder do estado sob outras formas de controle, senão aquela violência que caracterizava os regimes totalitários. O autor utiliza a metáfora dos vagalumes para dar luz aos sobreviventes que, com lampejos de resistência, brilham sob condições adversas aos grandes holofotes do poder.

A consolidação de modelos e padrões hegemônicos resulta do agenciamento com o mercado como garantia do controle, estabilidade e previsibilidade, as vantagens da visibilidade e acumulação de capital, como consequência, retroalimentam o círculo, fortalecendo o poder hegemônico, sobretudo porque garantem sua manutenção. Na dança, vemos pistas de um processo de conformação de ambientes hegemônicos pouco favoráveis à emergência do pensamento crítico se conformar em torno das políticas culturais em voga na Bahia a partir de 2007, principalmente no que diz respeito ao fomento e ao financiamento às artes. A Coordenação de Dança que compõe a atual estrutura organizacional da Fundação Cultural do Estado da Bahia, vinculada à Secretaria de Cultura, assume o protagonismo da gestão para o campo da dança. Desde então, o formato editais é eleito pela gestão da Secretaria como política pública de financiamento à cultura e às artes; no entanto, mostrou-se com o tempo um modelo que corresponde de forma incipiente às demandas da dança, além de colaborar em grande medida para a consolidação de circuitos hegemônicos no campo.

Dito isso, seria justamente nesse momento em que as convenções – sejam elas artísticas ou éticas – estão em xeque e tudo parece possível, que nos vemos obrigados a julgar, a exercer o livre-jogo das faculdades na experimentação de novos significados. Nesse exercício judiciativo [*da crítica*], colocamos nosso gosto (ou normas morais) à prova, explicitando maneiras de compreender, de sentir e de pensar que nos põem também à prova. Na medida em que nos abrimos e nos confrontamos com a diferença e, a partir disso, buscamos sentidos comuns, evidenciando o quanto há de político no ajuizamento (OSÓRIO, 2005, p. 46).

Resultante de práticas deturpadas, a hegemonia criada em torno do acesso aos mecanismos de fomento (editais), da criação artística, e dos mecanismos de difusão (festivais, basicamente) em Salvador, representam um contrassenso, se desejamos pensar a dança enquanto proposição estética e, portanto, política, sob outro patamar, aquele de transbordamento dessa condição que nos acomete. Se desejamos refletir sobre a dança à medida que fazemos dança é importante que façamos fora de uma tradição crítica desgastada, não atualizada para lidar com a realidade contemporânea atravessada pelo mercado e pelas lógicas do livre-

comércio, pautada na produção incessante de imagens, na espetacularização e na produção desmedida, na permissividade do consumo das coisas, do mundo, de si e do outro – esses aspectos são parte da produção estético-política da dança porque atravessam os corpos e passam a fazer parte do seu vocabulário. É importante, também, não limitar ao exercício crítico apenas quando há benefício próprio direta ou indiretamente. Das menores às maiores proporções e através de diferentes mecanismos, artistas dotados de potência criativa e força sociocultural apresentam seus discursos, suas falas de dança, alimentando diferentes formas de atuação política como sujeitos agentes no ambiente comum compartilhado de partilha do sensível, podendo seguir uma direção transversal àquela imposta pelo mercado. É urgente repensar a coerência das estratégias de fazer, criar e difundir dança e nosso papel como sujeitos-artistas protagonizando-as.

O sentimento desse impasse alimenta a vontade de dar à política da arte um objetivo que não seja a produção de elos sociais em geral, mas uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas de mercado, as decisões dos dominantes e a comunicação midiática. A ação artística identifica-se então com a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema (RANCIÈRE, 2012, p. 71).

O consenso na manutenção e consolidação desses modos de existir em dança pode ser entendido, em grande medida, porque alguns são favorecidos pela manutenção dessas estruturas e gozam seus benefícios, enquanto outros são silenciados, ora por almejar o mesmo patamar, ou seja, incorporação pelo circuito hegemônico, ora porque percorrem outras vias que passam despercebidas às lógicas dominantes e aos modelos e padrões impostos pelo mercado e pela mídia. Estas veem-se sufocadas, não sendo autorizadas a existir porque lhes tiram condições (ou não lhes dão), tanto de infraestrutura ou financiamento, quanto de espaços de atuação e visibilidade – que lhes garantiria existir enquanto subjetividades em movimento. Assim, ficam desvalorizadas e destinadas ao desaparecimento, ao passo que outras são repetidamente beneficiadas. O reconhecimento da contaminação sutil por parte dos modelos e padrões hegemônicos convoca a refletir a partir de outra perspectiva.

O conflito se dá entre diferentes possibilidades de existir em dança, diferentes possibilidades de coexistir com o mercado. A solidificação de práticas homogeneizantes no campo da dança é prejudicial à emergência de uma dança política e crítica e, portanto, à ocorrência do dissenso. O que nos coloca em movimento são os ‘curtos-circuitos’ gerados por esse sistema em que dois (ou mais) pontos de diferentes potenciais atravessam um condutor de resistência muito fraca⁴. É nesse sentido que reconhecemos a carga política da estética, ainda que este não seja o principal objetivo da arte, na medida em que o próprio Rancière propõe a “diminuição da carga política” para não alimentar um ciclo no qual o pensamento crítico fica enredado como forma de evitar sua autoanulação (RANCIÈRE, 2012, p.69), e cuja tendência é reproduzir a mesma lógica à qual se opõe, indefinidamente. Outros modos são possíveis, modos de sobre-existir por meio de um curto-circuito: “a arte é diferente da realidade e [...] essa diferença existe para que a arte produza, no sentido de tornar possível, pensável e imaginável, outras formas de realidade (OSÓRIO, 2005, p. 44).

⁴ Curto-circuito: s.m. 1. Fenômeno elétrico que se produz quando se reúnem por um condutor de resistência muito fraco dois pontos entre os quais existe uma diferença de potencial (Dicionário Aurélio).

PARTE 2 – CURTO-CIRCUITO

Com a globalização, as práticas culturais, sobretudo no que diz respeito a produção material e simbólica, sofrem os impactos da expansão do capitalismo e da dissolução das lógicas de mercado por todo tecido social e isso tem colaborado com a ressignificação dos regimes de produção, criação e difusão artística. No campo da cultura e das artes (sob a tutela do Estado, como abordado) se intensificam os efeitos do mercado através da configuração de um circuito marcado pela discrepância no acesso aos mecanismos de fomento e financiamento para produção, criação e difusão de bens e serviços artísticos. Esse circuito vem beneficiando uma parcela restrita de artistas e produtores de dança na Bahia que protagonizam os espaços de difusão e visibilidade no campo. A consolidação de hegemonias é comum ao mercado. Para haver distinção de valores, é necessária manutenção das diferenças de acesso, oportunidades e condições que, por sua vez, provocam invisibilização de diferentes saberes e fazeres graças às barreiras impostas pelo exercício do poder.

A reprodução de lógicas mercadológicas nas práticas protagonizadas pelos artistas somada à homogeneização recorrente dos modos de funcionamento dos mecanismos das políticas públicas (edital), no entanto, tornam-se prejudiciais à emergência da dança enquanto potência crítica devido ao sufocamento do dissenso, como tratamos até aqui. No entanto, como parte do movimento dinâmico dos corpos, outras possibilidades de existência são criadas, fazendo valer o exercício crítico como prática política em dança. Modos de sobre-existir compõem um curto-circuito pouco conhecido, pouco difundido, pouco valorizado, porém coexistente.

Que o mercado capitalista neoliberal é uma realidade cada vez mais normatizada e compartilhada culturalmente e se alastra numa velocidade incontornável, isso é fato; que o poder público mantém os mecanismos das políticas públicas da forma como lhe convém, idem; e que a produção artística em dança está cada vez mais subserviente a tais modos de funcionamento direta ou indiretamente, se apropriando e reforçando suas lógicas de

funcionamento em nome da sobrevivência, também. O que, então, é possível abordar sem promover outros espaços excludentes de hegemonias, perpetuando o ciclo, tampouco sem anular ou desconsiderar diferentes modos de existir em dança? Optamos por marcar o discurso crítico muitas vezes escamoteado em relação a esse contexto construído de forma compartilhada e, junto disso, expor outras perspectivas acerca das práticas em dança. Nesse sentido, tratamos de iniciativas que não estão inseridas no circuito favorecido pelas políticas públicas e, além de responderem aos pressupostos técnicos e estéticos da produção artística em dança, reconhecem o seu papel no mundo e, criticamente, se posicionam frente aos desafios contemporâneos de sufocamento do movimento da vida comuns às lógicas do mercado e dos editais como estão configurados hoje. Isso aparece enquanto proposição estética, não como um referente fora da prática. Outras realidades são sempre possíveis, ainda que esporádicas, porém resistentes e contundentes, constituído-se como lampejos de esperança, que, como nos alerta Ranciére (2012), diz do próprio dispositivo artístico enquanto dinâmica, enquanto modos de fazer e (se) organizar.

São válidas as múltiplas possibilidades de existência em dança, umas mais alinhadas as práticas que reforçam modelos e padrões hegemônicos, outras menos; todas elas nas suas diferenças têm campos específicos de existência, buscam possibilidades específicas de sobrevivência e possibilidades de expansão dentro do seu universo. Cada qual com seu valor próprio. Não se trata de determinar preferências, mas de distinguir as práticas em dança e suas respectivas implicações políticas. Ao observar iniciativas independentes de alguns artistas em Salvador, vemos a potência crítica de o dissenso emergir como possibilidade. Elaboradas sob condições diversas àquelas proporcionadas pelos editais e fora do circuito hegemônico da dança, elas construíram modos de fazer que superam a realidade dada. Menos interessadas em romper com padrões estabelecidos como simples prática da oposição, as propostas artísticas projétil Billy the Kid e Plataforma ACASAS são trazidas para ilustrar questões discutidas neste trabalho, essas iniciativas construíram, com o seu fazer, desvios. Elas estão em meio a proposições que, de alguma forma, constroem performativamente seus discursos por meio da

prática em dança. Assim, demonstram a potencialidade de propor e trabalhar configurativamente na ausência de subsídios formais e institucionalizados, bem como para apontar a dimensão produtiva conduzida pela adversidade na feitura e efetivação de propostas compositivas em dança que atendem e se beneficiam de suas próprias dificuldades e restrição financeira/capital.

2.1 ODE AO MOVIMENTO

Tendo as práticas da dança (das artes de uma maneira geral) superado o romantismo que impregnava o imaginário e o senso comum acerca dos processos de criação e difusão artística, passa-se a considerar as mais diversas condições às quais estão submetidas devido aos atravessamentos que promovem. A criatividade como um dom, quase como um poder sobrenatural que autorizava aqueles que detinham a criação do belo, dá lugar a um intenso trabalho técnico – e criativo – de pesquisa, elaboração, edição, acabamento, além de envolver uma série de profissionais e recursos.

Capacitados de conhecimentos apurados acerca do corpo e interessados nas inúmeras possibilidades de produção de sentido que as configurações estéticas em dança podem apresentar, artistas criam a partir de seus desejos e inquietações. Tornam-se as configurações (forma e conteúdo) resultantes de um sistema complexo e dinâmico que envolve os âmbitos do financiamento, produção, estratégias de criação. Uma vez disponíveis no âmbito do compartilhamento, trazem possibilidades de discussão e reflexão acerca dos mais variados temas por meio de aspectos sensíveis e subjetivos possíveis ao corpo.

A circulação de bens e serviços culturais e artísticos, no entanto, sofre os impactos da dissolução das fronteiras geográficas comuns a globalização. Em meio a uma economia global, cresce o poder e influência das práticas perversas do capitalismo, caracterizadas, dentre outros fatores, pela dominação do grande capital. É nessa nova configuração geopolítica que se

dão as práticas culturais na contemporaneidade na qual a dança pode intervir na forma de arte. Na inserção ao sistema de trocas financeiras e simbólicas que caracterizam o mercado, pela via do financiamento público, os artistas da dança se confrontam com o desafio de existir num mundo mediado pelo capitalismo, cujas lógicas não são compatíveis e em certa medida são destoantes à produção de um enunciado crítico no corpo em forma de dança.

A estético-política que emerge deste contexto vem se acomodando ao campo de produção de bens culturais e simbólicos e corresponde à reconfiguração dos regimes da produção em dança na contemporaneidade, ou seja, atravessados pelos diferentes vetores de forças que compõem essa realidade, as dinâmicas da produção em dança se atualizam como discursos no corpo em movimento. A dificuldade de encontrar brechas para existir além das lógicas do mercado, dado seu potencial prejuízo à emergência do dissenso, pode se tornar, no entanto, potência criativa para dar novos sentidos às práticas da dança.

Há uma série de fatores sob os quais se pautam os processos de experimentação para se inventar modos de fazer e configurar danças, não há uma fórmula específica que garanta êxito, tampouco forma e conteúdo que possam categorizá-las. Podemos citar como exemplos a improvisação como estratégia de composição, a desconstrução de técnicas tradicionais e de vocabulários de movimentos conhecidos e, ainda, a investigação a partir de aspectos cognitivos e motores ou através de qualidades de movimento e estados de corpo; as interfaces com a tecnologia podem ser exploradas, bem como as relações com o espaço, pode-se eleger critérios de restrição, dentre outras tantas possibilidades. Em termos de organização, podem se apresentar como trabalho de um grupo ou companhia, além do formato solo, dos quais emergem as mais diversas temáticas abordadas. As estratégias de criação em dança são as mais diversas, tantas quantas são as configurações estéticas resultantes, sejam espetáculos, intervenções urbanas, instalações, performances; podem também se desenvolver como pesquisas acadêmicas, e por meio de textos críticos; tem uma esfera de ocorrência através de festivais

e mostras, fóruns ou seminários, todas como possibilidades de materialização do pensamento do corpo como forma de atuação política.

Sendo assim, há que se perguntar quais possibilidades de existir, criar e difundir dança podem ser desenvolvidas ou valorizadas para além dos editais e dos oligopólios comuns ao mercado dos bens culturais e artísticos para que experiências em dança contemporânea façam jus à criação e à experimentação artística enquanto exploração das possibilidades para construção de realidades possíveis, tão essenciais a vida e como forma de produção do conhecimento conforme aponta Vieira (2009). Modos de operar trazem consigo a potência que caracteriza a dança enquanto arte e a potência de intervenção no ambiente comum compartilhado como possibilidade de emergência do dissenso. Caso contrário, podem servir como instrumentos em prol da dominação, da alienação e da manutenção das desigualdades e abismos socioculturais.

Se desejamos pensar outros modos de nos relacionarmos enquanto artistas com o mercado, sendo tal nível de relação essencial para sobrevivência da dança, proponho orientarmo-nos por um questionamento derivado de Canclini (2010, p. 34) quando se refere à globalização e consequente reconfiguração do consumo cultural, qual seja: “será o estilo neoliberal de nos globalizarmos o único ou o mais satisfatório para efetuar a reestruturação transnacional das sociedades?”. Para o autor, tal indagação tem referência na participação social, na atuação política e na prática da cidadania dos indivíduos nos contextos onde vivem. Considerando que o artista exerce essa posição de sujeito político por meio do fazer artístico: será que ajustar-se ao mercado e suas dinâmicas, assumindo lógicas capitalistas neoliberais é o modo mais eficiente e satisfatório por parte dos fazedores da dança contemporânea de se relacionar com o mercado e continuar a provocar interferência crítica que garanta mínima caracterização das práticas enquanto arte?

A interlocução entre dança e mercado demonstra a existência da relação dinâmica entre esses diferentes sistemas que, apesar das suas particularidades, sobrevivem porque coexistem e estão em constante processo

de trocas. É importante, no entanto, estar atento para que as atividades da dança não sejam totalmente influenciadas pelas variáveis do contexto e em nome da condição de sobrevivência que as relações com o mercado impõem, tomar formas e sentidos caros ao capitalismo, subservientes ao capital. Se considerarmos a produção artística como meio de produção de conhecimento, a dança é uma possibilidade de respiro diante do sufocamento da vida que caracteriza este regime econômico. Atuando pela via da subjetividade, provoca os sujeitos à reflexão acerca do mundo ao redor como alternativa às imposições de uma realidade pautada no consumo e homogeneização dos desejos, dos corpos. Por isso, compõe, juntamente com outras linguagens artísticas, um importante e vasto legado de produção simbólica, sustentado na diversidade que favorece o bem-estar social por possibilitar convívio compartilhado saudável, o que é essencial para as práticas culturais

No ínterim das relações entre arte e mercado, corpos fazedores de dança podem conduzir suas práticas na direção de um caminho tortuoso de convivência com valores próprios ao sistema capitalista neoliberal. Corroborar com os mecanismos de mercado vai na contramão da possibilidade de expansão para além do discurso hegemônico, homogeneizante e adestrador carregados de desigualdades sociais e crueldades em termos de sensibilidade para com o outro. Bhabha (1998) diz que os ‘entre-lugares’ são espaços de re-criação de identidades onde discursos hegemônicos podem ser dissolvidos em prol de uma narrativa caracterizada pelo discurso “pós-” para além de uma marca de sequencialidade no tempo, mas como “lugar expandido e ex-cêntrico da experiência e aquisição de poder” (idem, p. 23), e sugere pensar os entre-lugares como possibilidade, como “terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (ibdem, p. 20). Experiências em dança resultantes de “processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (ibdem, p. 20) são possíveis e se apresentam como desafio, pois são alternativas de significação e ressignificação das práticas em dança e do corpo contemporâneos. Uma vez que atuam na contramão, no entanto, podem ser hostilizadas, desconsideradas ou simplesmente invisibilizadas – como

estratégia do sistema para não ser afetado e manter a estrutura do modo que lhe seja conveniente: domínio, expansão de fronteiras, controle e aumento desmedido de lucros.

Mais uma vez, é o desejo de reconhecimento, 'de outro lugar e de outra coisa', que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há um retorno à encenação da identidade como interação, a recriação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração (BAHBHA, 1998, p. 29).

Os entre-lugares podem ser entendidos como experiência do conflito de ideias, de práticas, de modos de fazer – que os fazem ser o que são – da dança e do mercado, a partir dos quais há possibilidade de despontar movimentos críticos nos quais o dissenso seja marca de outras realidades construídas de forma compartilhada. Trata-se de modos de sobre-existir para além das lógicas do mercado, ou seja, do espaço intersticial em que diferentes interesses coexistem, emergem, como resultantes, outros modos de organização e produção, criação, configuração e difusão da dança. Essas estratégias reconhecem os importantes vetores de força que constituem o mercado e agem a partir deles, superando o comodismo a uma realidade dada como única possível e propondo alternativas através do corpo em movimento de dança. Essas iniciativas não se filiam a modelos e padrões encerrando as possibilidades de desvios às lógicas hegemônicas impostas pelo capitalismo, longe disso, são experiências que estão submetidas à instabilidade e se propõem ao risco, à incerteza, estando em constante processo de reconfiguração e atualização.

A potencialidade da dança que trabalha de maneira compartilhada e coletiva, ou seja, atuando enquanto comunidade artística que, durante seu fazer, no seu fazer está comprometida com o que veio antes e com o que virá depois [...] O trabalho em comunidade, no coletivo, pressupõe a condição do estar (do processo) e não do ser (da essencialidade individualista). Contribui para a constituição de sociedades que atuem de modo compartilhado, que convivam nas e não dissolvam diferenças. Instiga procedimentos num

trânsito quase sempre turbulento, porque incerto. As respostas não estão prontas, referenciadas naquilo que já foi proposto. Elas atuam em busca de possíveis soluções, que correm o risco de não serem imediatamente reconhecidas e/ou aceitas (SETENTA, 2008, p. 83;98).

O corpo que faz dança numa perspectiva performativa e crítica, então, assume o desafio de manter-se fora do equilíbrio e da estabilização como estratégia de criação de outras realidades possíveis como prática artística – e política – para encontrar outros eixos e, em seguida, desequilibrar-se novamente. Numa ode ao movimento, a dança, de fato, materializa sua coreografia em amplitude social⁵ com movimentos autênticos de emancipação e proposição crítica: “se a dança produz outros pensamentos, está produzindo outras ações, aquelas que lhes correspondem” (SETENTA, 2008, p. 85). Num contexto marcado pela homogeneização de saberes e fazeres como consequência do exercício de poder de poucos privilegiados, as marcas do colonialismo ainda se mantêm destruindo e aniquilando a diversidade em nome do imperialismo e da dominação cultural e capital. Nesse contexto, há possibilidade – e urgência! – da construção de outras realidades nas quais os corpos fazedores de dança como coparticipantes desempenham sua potência, atuando como agentes políticos ativos, críticos, guiados por um pensamento coletivo de sociedade para além das práticas individuais e individualistas que segregam ao invés de incluírem e que destroem ao invés de construir.

Nos interessa este corpo que dança e processa performativamente a fala no corpo: “ocorre a produção de signos que são produzidos e transformados na contínua relação de troca das informações que estão no dentro e no fora, no sujeito e no mundo” (SETENTA, 2008, p. 31), resultando em diferentes

⁵ Para além de refletir, expressar, ou manifestar determinada ordem social, a ideia de coreografia social articula os elos entre práticas artísticas, sociedade e política (HEWITT, 2005). Hewitt traz um entendimento de política como um sistema de distribuição e organização dos corpos com diferentes funções, orgânicas e econômicas, num sistema social de comandos, regras e performances mais ou menos virtuosísticas, mais ou menos ensaiadas: “Enquanto ato performativo, coreografia não deve ser simplesmente identificada com o ‘estético’ e colocada em oposição à categoria do ‘político’ da qual seria uma metáfora ou imagem predeterminada [...] O que chamo de ‘coreografia’ não é simplesmente um modo de pensar a ordem social: é também uma via para se pensar a relação estético-política” (HEWITT, 2005, p. ii).

movimentos em torno da dança e por meio da dança. Nesse sentido, são múltiplos ambientes de proposição pelos quais transitam os sujeitos artistas no mundo, sendo estes modos de atuação política. Compartilhar no domínio comum faz da produção em dança, sobretudo os processos performativos de criação e configuração, um relevante movimento de produção de conhecimento com reflexões potentes que se expandem para além do domínio das artes.

O uso do conceito de político, nesse sentido, vincula-se à compreensão de que se as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma coleção de informação. Cada coleção implica em um determinado modo de se agir no mundo – cada qual com sua consequência política (SETENTA, 2008, p. 30).

Os processos implicados na construção de diferentes falas do corpo são possibilidades de superação de realidades dadas *a priori* como marcas do contexto globalizado no qual vivemos. Da mesma forma, as danças, inevitavelmente, trazem consigo essas marcas, elas são construídas no corpo e pelo corpo se fazem valer. Esses pensamentos-falas do corpo interferem ou podem interferir nas dinâmicas sociais (ainda que não seja seu objetivo primeiro) por meio de um fazer artístico crítico comprometido. Experiências pautadas na performatividade ultrapassam o domínio do discurso e se materializam de diferentes formas, sempre abrindo espaço para reflexão, sempre (se) colocando em questão. São corpos que não se contentam com a realidade dada, estão em constante estado de transformação atualizando suas falas através de novos vocabulário de gestos, movimentos e ações.

As diferentes falas da dança ganham configuração política ao entender que é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento, e que o corpo, além de trocar com o ambiente onde está, também é o ambiente onde ocorrem as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança e, ainda, é no corpo que se explicitam as condições de produzir fala. O processo do fazer está acompanhado por exercícios de reflexão crítica que colaboram na formulação do discurso, provocando desestabilizações que propiciem a emergência de informações renovadas. A coexistência de dança e política no corpo que dança vai ocorrer num espaço

intersticial, no entre, onde a possibilidade é necessidade” (SETENTA, 2008, p. 44).

Outros modos de existir carecem ser valorizados ou inventados para garantir a existência do dissenso, “na performatividade, substitui-se unidade por singularidade. Seu fazer-dizer não produz consenso, mas exercita a produção do comum, do coletivo, do compartilhado” (SETENTA, 2008, p. 101). Esses modos performativos de sobre-existir emergem como possibilidade de, não somente produzir enunciados críticos, mas a partir deles, se posicionar politicamente nos contextos específicos de sua ocorrência, no âmbito das práticas socioculturais na esfera comum compartilhada (RANCIÈRE, 2005), através da proposição estético-política à qual se refere a dança enquanto arte.

A ideia de performatividade incita modos diferenciados de relacionamentos intersubjetivos e sociais. Vai se distanciar de maneiras classificatórias de organização propondo um outro jeito de estar no mundo. Afinal, se ela é um fazer específico do seu dizer, para cada dizer precisar inventar um jeito próprio, que lhe corresponda (SETENTA, 2008, p. 93).

Desse modo, apontamos determinados fazeres em dança que consideram diferentes maneiras de lidar com o corpo e organizam suas falas por distintos procedimentos e formas de enunciação: “a dança como fazer-dizer que materializa suas ideias sem modelos prévios em corpos que possuem especificidades físicas, sociais e culturais. Se inventa um modo próprio de dizer, urdido no fazer” (SETENTA, 2008, p.45); esse tipo de produção performativa reconhece o corpo atravessado por diferentes vetores de forças coparticipantes da construção de suas falas.

A performatividade, então, não opera em contextos dados a priori. Ela os apronta e, é neste sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito que a sua ação pode ser pensada como sendo política. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social. (SETENTA, 2008, p. 30-31)

Esse modo de fazer dança considera a potência do rompimento com os contextos previamente estabelecidos e ultrapassa as normas, modelos e padrões impostos pelas práticas hegemônicas. Extrapola as imposições dos mecanismos das políticas públicas, bem como as lógicas dos grandes conglomerados que dominam o comércio de bens e serviços culturais, artísticos e simbólicos no mundo e também dos pequenos oligopólios locais, sustentados pelos editais e que controlam a produção e difusão em uma escala mais reduzida, e que igualmente colaboram com o empobrecimento crítico da produção em dança devido ao sufocamento do dissenso. Nesse espectro, no entanto, uma enorme variedade de práticas se distinguem entre si, tratando de modo específico a potência da performatividade.

Está implícita na performatividade uma condição política. Isso se dá a partir da presença da diferença e não da sua abolição. E para se trabalhar na diferença, há que trabalhar praticando acordos e pactos sempre provisórios do/no corpo que dança. Isto quer dizer que as propostas daí nascidas não tendem a tratar as ações-movimentos como se eles fossem os mesmos, iguais aos de experiências anteriores (SETENTA, 2008, p. 101).

A performatividade traz consigo a potência política e crítica implicada nos deslocamentos de sentido a uma realidade aparentemente inflexível: “a performatividade significa não só um modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA, 2008, p. 32). Seus resultantes que, por não se dissociarem dos modos como são construídos, estão no mundo não como produtos rotulados, circulando nas prateleiras do mercado, pasteurizados e cheios de conservantes, com uma embalagem ou outra que os diferencia, mas pespontam como possibilidade, como tentativa; como resistência. O destino comum de ambas – difusão e recepção no nível do mercado – potencializa o caráter político dos modos de sobre-existir que coexistem no mesmo contexto e colocam em questão modos de fazer hegemônicos praticados, não pelo enfrentamento, pela recusa ou pela oposição – que reforçam o objeto o qual pretendem combater (RANCIÈRE, 2012) –, mas pela própria existência.

Vive-se a globalização, tempo das redes de circulação de ideias, materiais, pessoas; do deslocamento e descentralização de poderes e crenças. A importância de se falar/trabalhar/tratar da performatividade na contemporaneidade está em provocar, perturbar e instigar a continuidade desses deslocamentos e descentramentos e tentar subverter procedimentos que fixem e rotulem ideias, pensamentos, produções e outros. São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos – social, histórico, econômico e político. A performatividade promove a co-relação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz (SETENTA, 2008, p. 83-84).

Identificamos algumas práticas no cenário da produção de dança em Salvador que sugerem formas de existir para além dos contextos dados, pois estão pautadas na performatividade como modo de fazer-dizer. Essas experiências estão à margem do circuito caracterizado pelas lógicas de produção impostas pelos editais e dos modos de funcionamento comuns ao mercado e nessa condição marginal criam possibilidades de existência, compondo um curto-circuito que se sobrepõe às verdades estabelecidas e a costumes hegemônicos que se tornam normatizados uma vez que se fortalecem tendo como causa e consequência a invisibilização de tantas outras experiências dissonantes. Está na gênese dessas iniciativas a ausência das vantagens favorecidas pelos mecanismos de fomento derivados das políticas públicas; a precariedade implica sua manutenção. Ao construírem suas danças com as marcas que têm inscritas no corpo, têm duplo fôlego: uma vez por insistir e resistir, outra, por atuar numa sociedade pensando de forma coletiva e compartilhada.

2.2 SOBRE-EXISTIR

O campo da produção em dança experimenta os riscos do sufocamento do dissenso em suas práticas numa encruzilhada entre as lógicas dos mecanismos de fomento e as práticas comuns ao mercado capitalista

neoliberal, suas reverberações e recorrentes consequências. Para além do circuito de favorecidos pelas políticas públicas – e que representa uma parcela ínfima da produção em dança na cidade de Salvador –, existem iniciativas em dança que estão mais interessadas na invenção de diferentes modos de fazer e criar do que na adequação aos pré-requisitos para acesso aos editais tampouco às lógicas hegemônicas de difusão e atribuição de valor simbólico nelas implicadas. Esses modos de ‘sobre-existir’ perfazem um curto-circuito favorável à emergência do pensamento crítico porque dão vazão a diferentes possibilidades de experimentação do sensível e se configuram a partir de modos de fazer performativos.

Trazemos de forma ilustrativa duas experiências que deram fôlego às práticas de dança na cidade de Salvador: o projétil Billy the Kid (2013-2016) e a plataforma ACASAS (2012-2015), nas quais estão implicados processos de produção, criação e difusão. Ambas se propuseram a desenvolver outras formas de viabilizar a produção artística, inventando modos de fazer que destoam dos modelos e padrões hegemônicos. Essas experiências surgem em meio ao processo de implementação e consolidação das estratégias de gestão que o Estado propôs para o campo da cultura iniciado em 2007 e ainda em curso em 2017. Dentro do período, no qual ocorrem o projétil Billy the Kid e a Plataforma ACASAS, houve uma efervescência das ditas políticas públicas e uma acomodação dos seus mecanismos. Propomos observar sob esse recorte os atravessamentos provocados no campo da produção em dança em Salvador, atentando aos modos de fazer destoantes propostos por esses dois projetos como modos de sobre-existir em dança.

2.2.1 TERRA SEM LEI

O processo de criação ‘projétil Billy the Kid’ tem início em 2014 quando, a convite do Festival de Dança de Itacaré, Tiago Ribeiro⁶ realizou uma residência

⁶ Tiago Ribeiro é um artista e pesquisador em dança natural de Fortaleza e vive em Salvador. Na Escola de Dança da UFBA, fez Graduação e Mestrado em Dança. Para trazer a

artística no Centro Cultural Tribo do Porto, localizado em uma comunidade Quilombola no Sul da Bahia. A residência resultou em uma mostra na edição do Festival daquele ano. O projeto teve continuidade em Salvador com outros participantes e formas de organização, desse processo de criação baseado em notações coreográficas foi configurada uma obra de dança homônima. Os modos de organização, produção, configuração cênica, bem como as estratégias de difusão extrapolaram a tutela do Festival de Dança de Itacaré, apresentando características demasiado inusitadas diante da produção em dança que está no circuito hegemônico engendrado pelo controle de acesso aos mecanismos de fomento e aos espaços de difusão e visibilidade na cidade. As situações de conflitos que mobilizaram o processo de criação experienciadas ao longo da residência em Itacaré e no desenrolar do projeto em Salvador são estéticas porque são políticas, e vemos o “projétil Billy the Kid” do ponto de vista proposto por este estudo, provocar desvios.

As associações livres em cadeia num processo de criação promovem ligações entre diferentes elementos, dando coesão a imagens, formas e movimentos que compõem uma configuração cênica em dança. Muitas coisas aparecem por acaso; umas são desdobramentos de outras ou, ainda, variações. Entre essa profusão de materiais é impossível precisar onde começa e termina uma coisa e outra. O que fica é uma composição passível a ser vivenciada enquanto experiência. Nesse fluxo, a dança vai sendo construída e materializa diferentes possibilidades compositivas, cada uma com suas implicações políticas. O projétil Billy the Kid traz à tona estratégias de organização, gestão e criação, bem como alternativas de difusão pautadas em uma experiência de criação não vinculada aos mecanismos de fomento e financiamento institucionalizados. Por isso, mas não somente, performam-se outros modos de estar no mundo, divergentes aos modelos e padrões hegemônicos.

experiência do Billy the Kid, tive uma conversa com Tiago Ribeiro na qual o artista falou sobre a experiência de realização do projétil. Na ocasião, compartilhamos, também, reflexões e impressões acerca do atual cenário de produção em dança em Salvador a partir das nossas experiências e pontos de vista. Há muito que construir de encontros como este.

A residência que deu início ao projétil aconteceu com um público de não-artistas – um pedreiro, uma copeirista, um guia turístico e um professor de capoeira – em uma comunidade remanescente quilombola onde se localiza o espaço cultural Tribo do Porto, sede do Festival de Dança de Itacaré. A partir das notações coreográficas emerge uma série de conflitos políticos de ordem histórica, identitária, social, econômica e cultural como marcas dos corpos daqueles sujeitos em trabalho colaborativo e compartilhado ali. Tais questões mobilizaram a criação visto que se tratou de um processo no qual o corpo, em sua potência, fora provocado. No fluxo, a figura de um fora-da-lei, uma quase-lenda, passa a ser elemento central no processo. Tiago Ribeiro (2017) menciona ter tido acesso às histórias do Billy the Kid em suas leituras particulares, e que fizeram sentido com a experiência recente vivenciada na residência, tendo sido incorporadas à proposta.

À parte das verdades historiográficas em torno do personagem Billy the Kid, o que lhe interessou naquela ocasião foi a figura de um homem branco criado em uma família de negros norte-americanos e que posteriormente veio a odiar mexicanos e indígenas. Billy pôde gozar privilégios por conta da sua cor de pele e começa, então, a cometer crimes e viver uma vida quase hollywoodiana: Texas, gangues, roubos e saques, assassinatos, fugas (RIBEIRO, 2017). Uma condição de confronto enquanto forma de sobrevivência numa terra árida – daí surge a proposta de configuração da obra sob a forma de um bang-bang poético, inspirado nas terras sem lei do faroeste. Na ocasião do Festival de Dança de Itacaré, a mostra resultante da residência fora realizada no campo de futebol da comunidade, espaço apontado pelos participantes/moradores como uma zona de conflito naquele contexto local, um faixa limítrofe onde questões socioculturais estavam postas de forma evidente (por conta da coexistência de diferenças), em fricção, e se apresentavam enquanto desafios a serem ultrapassados.

O projeto tem continuidade em Salvador devido a potência da experiência vivenciada em Itacaré atrelada ao desejo de Tiago de produzir dança, independentemente do suporte de fomento institucionalizado para tal. O artista diz que já vinha percebendo certas limitações no cenário de criação artística

em dança em Salvador e as associa aos mecanismos propostos pela gestão pública no que se refere aos mecanismos de fomento e financiamento (RIBEIRO, 2017). Havia muitos projetos, propostas de criação, ideias e desejos de estar junto, mas dificilmente eram colocados em prática sem o êxito na concorrência pelos recursos dos editais, lembra (RIBEIRO, 2017). Aparece como evidencia neste enunciado, uma certa relação de dependência das práticas em dança atreladas de forma condicionante aos editais. A necessidade de recursos financeiros para construção de uma ambiente favorável ao desenvolvimento de práticas artísticas em dança causava uma certa fragilidade no campo, muitas possibilidades se dissolveram no tempo e no espaço à espera dos editais. Neste cenário, o projétil Billy the Kid se propõe a desenvolver estratégias de sustentação para além dos editais, mesmo que em condições distantes das ideais. Com isso encontra um campo fértil e pessoas interessadas em construí-las, ainda que a matéria-prima ali fosse a terra seca (usada como elemento de cena) – mas é na terra, afinal, onde se planta.

Em 2016, então, Tiago teve a cessão do estacionamento da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, nos Barris, para dar continuidade ao projeto. As práticas aconteciam após o expediente da Biblioteca no momento no qual o estacionamento estava esvaziado dos automóveis dos funcionários. Os convidados para participar do projeto foram, em sua maioria, conhecidos e pessoas próximas, tanto artistas, quanto pessoas à parte do universo da dança. Os três meses de criação do *bang-bang* poético, resulta em um espetáculo que fora apresentado na rua, em frente à Biblioteca e no estacionamento da mesma.

O '*bang-bang* poético' do projétil Billy the Kid era composto de notações coreográficas que propunham experimentar as relações possíveis entre os diferentes corpos em cena, explorando os sentidos que emergiam dessas relações. Nesse jogo não há personagens principais nem coadjuvantes, há situações de conflito coreografadas por corpos vivos, atentos e sensíveis, que se encontram e se afastam pelo olhar. Que se enfrentam. Uma cena de

continuidade entre mortes e renascimentos sob a poeira turva de uma terra sem lei. Qualquer semelhança com a realidade seria mera coincidência?

Um estacionamento, faróis de carros acesos. Poeira de terra seca cegam os olhos daqueles que espreitam protegendo as vistas. Poeira. A poeira nos deixava ver as silhuetas deles. Eram muitos. Com passos precisos e mãos nos bolsos guardavam algo, para defesa ou para o ataque.

*Quais são as armas daqueles que nos desafiam? Poeira. As nossas? Poeira.*⁷

O processo Billy the Kid foi desenvolvido com a direção de Tiago Ribeiro em parceria com uma equipe com cerca de 15 pessoas. Não houve nenhum apoio financeiro público ou privado por meio de edital ou patrocínio; os recursos que viabilizaram a realização da proposta vieram dos participantes, fosse dinheiro, contribuição criativa e disponibilidade de tempo ou algum tipo de trabalho oferecido (produção, fotografia, cenografia, trilha sonora, por exemplo), tendo sido os próprios participantes os financiadores do projeto. Apesar de não ser a situação ideal, nas palavras de Tiago (RIBEIRO, 2017), produzir sem verba foi uma forma de experimentar um modo de existir em dança que pudesse ser desenvolvido independentemente dos recursos de edital e suas dinâmicas de funcionamento. Com esse projeto, vimos a potência do trabalho colaborativo de pessoas interessadas em criar dança através da invenção de modos de fazer coerentes com os discursos estético-políticos que dão sentido aos movimentos dos corpos e com as condições nas quais se encontram, pois é aí que propõem interferências críticas. Não à toa, os meios de produção foram de baixo custo. A materialidade do trabalho estava marcada pela coerência na escolha de signos daquele universo um tanto *underground*: garrafas de cachaça com areia, poeira, silêncio, roupas compridas e botas (para proteger do chão sujo e irregular do estacionamento da biblioteca e da rua); a iluminação era do ambiente, fosse dos postes ou dos faróis de carros.

⁷ Em *itálico*, trechos de anotações pessoais provocadas pelas experiências do contato com o projétil Billy the Kid.

As pessoas que se aproximaram do projeto foram motivadas pelo afeto ou pelo interesse em estar junto em nome da criação artística, agregando e dando eco à proposta. A partir da experiência de convivência, colaboração e pesquisaprática em dança, da qual se tratou o processo de criação compartilhada “projétil Billy the Kid”, outros desdobramentos foram possíveis enquanto configuração estética, além do trabalho cênico. Em parceria com os participantes Daniel Sabóia (arquiteto) e Boing (Ângelo Thomaz, músico), foi criada a instalação “De longe tudo é silêncio e poeira, ou Para caminhar lentamente com as mãos nos bolsos” para a 66ª edição do Salão de Abril de Fortaleza em 2015; Patrícia Almeida (arquiteta e fotógrafa) fez registros sensíveis com o olhar de quem participa, de fato, do processo de construção de sentido do movimento no corpo que dança. Com Daniel, Patrícia e Fábio Steque (arquiteto), uma ação gráfica no espaço urbano em forma de lambe-lambe⁸ é proposta como uma possibilidade de desdobramento estético, inserida no contexto da cidade (que também funciona como divulgação do não convencional projeto).

Além da emergência de configurações estéticas derivadas, a condição de processo (à mercê da impermanência e interessado mais nas possibilidades de desdobramento do que em determinados produtos) à qual se propôs possibilitou alterações substanciais na configuração cênica resultante. Aspectos característicos da condição do projeto – à margem dos circuitos hegemônicos e sem qualquer apoio financeiro público ou privado – são revertidos em potência para a criação e estão presentes na cena. Dois exemplos: a quantidade de artistas envolvidos no projétil Billy the Kid era relativamente grande para um processo que não previa pagamento algum em dinheiro. Se compararmos à dimensão das equipes, inclusive nos projetos financiados por edital, 12 pessoas em cena mais apoio técnico e produção não é comum nos dias de hoje – sinal de uma demanda de criação protagonizada por artistas interessados no desenvolvimento de estratégias particulares de produção, criação e difusão, tal como é a subjetividade de cada artista que os

⁸ Cartazes em tamanho ampliado colados nos muros da cidade como forma de intervenção artística ou publicidade.

propõe, ou, de forma mais complexa, do conjunto de artistas envolvidos na criação. Nessas condições de participação espontânea que de partida garante compromisso, era preciso ser flexível quanto à assiduidade: a única exigência era pontualidade quando houvesse presença para não atrapalhar o andamento do ensaio. As pessoas participaram o tanto quanto puderam e em que puderam, umas desistiram e outras foram agregadas. O que parece, em princípio, uma limitação – negativa –, se torna uma vantagem na medida em que nunca era o mesmo conjunto de pessoas que estava experimentando as relações propostas pelo *bang-bang* poético, provocando sempre desestabilização e, conseqüentemente, complexidade e amadurecimento da proposta cênica.

Outra emergência inusitada foi o deslocamento do trabalho do ‘cenário’ do estacionamento da biblioteca para a rua. Devido a um evento na biblioteca, do qual não foram avisados com antecedência suficiente para adiar o ensaio, não seria possível manter a prática daquela noite. No entanto, para não perder a concentração nem o desejo dos que estavam presentes, o ensaio aconteceu no platô, uma área não utilizada localizada em cima de um viaduto na Praça 2 Julho no bairro do Campo Grande. A proposta foi aderida pelo grupo e outros ensaios aconteceram lá, intercalados com ensaios no estacionamento da biblioteca. Ficou evidente a potência que era estar no espaço público, um ganho estético-político para o trabalho. A temporada aconteceu tanto na rua, quanto no estacionamento da biblioteca como possibilidades de utilização do espaço ‘cênico’ e como forma de possibilitar diferentes experiências estéticas a quem faz e a quem assiste.

O projétil Billy the Kid é um exemplo notório da possibilidade de existência em dança, cuja viabilidade da produção, criação e difusão se dá para além das lógicas estabelecidas pelos editais à produção artística. Apesar de haver interesse na composição de uma configuração como resultante, tal proposta teve como horizonte a vivência de um processo inconstante repleto de atravessamentos que ora delimitam, ora abrem espaços para emergência de novas possibilidades, não antes imaginadas. Essas, por sua vez, são negociadas e os resultados e desdobramentos são imprevisíveis. Uma das principais características do projétil Billy the Kid é a abertura à incerteza

característica dos processos de criação em dança sem qualquer limitação previamente estabelecida – nesse tipo de produção performativa, retomando as ideias de Setenta (2008) apresentadas acima, “ocorre a produção de signos em que são elaborados e transformados na contínua relação de troca das informações que estão no dentro e no fora, no sujeito e no mundo” (idem, p. 31).

As estratégias de criação, configuração e difusão desenvolvidas pelo projétil Billy the Kid engendram um curto-circuito nas dinâmicas da produção em dança de Salvador. Interessam a esse tipo de dança os conflitos emergentes dos encontros entre contextos culturais distintos e as diferentes possibilidades de redistribuição da experiência sensível no âmbito comum compartilhado, como nos aponta Ranciére (2005) acerca do âmbito político. As danças propostas nesse curto-circuito não se descolam do contexto no qual emergem, tampouco ignoram, cinicamente, os conflitos sociopolíticos e culturais que pulsam nos corpos que são coprodutores desses conflitos. As danças criadas nessas condições são, portanto, políticas e críticas, pois propõem modos de funcionamento próprios que sejam condizentes com sua realidade. Essas propostas (processos e configurações) estéticas dão dinâmica às atividades da dança tanto no que se refere à produção, quanto à criação e difusão e se dão em direções transversais aos modelos e padrões hegemônicos. Ao dar vazão a diferentes formas de lidar com a experiência sensível através das práticas em dança, modos de fazer performativos como o projétil Billy the Kid possibilitam a invenção de outras realidades possíveis. Ou seja, possibilitam a emergência do dissenso através de formas de organização e produção específicas que colocam em fricção diferentes regimes de sensorialidade (RANCIÈRE, 2012).

Além de não dispor de recursos financeiros que pudessem sustentar o projeto de modo a possibilitar desdobramentos futuros, não esteve de acordo às demandas do mercado no que se refere à proposição estética, formato, abordagem e posicionamento político em forma de discurso no corpo em movimento de dança alinhados a modos de funcionamento hegemônicos. Isso, no entanto, dificultou ao projétil Billy the Kid circular ou desenvolver modos de

existir que possibilitassem aos seus fazedores ganho financeiro pelo trabalho desempenhado. Enquanto isso, 'profissionais de editais' produzem numa linha de montagem padronizada que lhes garante êxito dentro de um universo pouco expansivo, para o qual há um enquadramento na maioria das vezes velado. Propostas como Billy the Kid são corpos-estranhos a essa lógica de funcionamento; são geringonças culturais sem o sentido (enquanto produção estética) de atuar em função de reforçar as lógicas perversas do mercado no campo da dança.

O projétil Billy the Kid não dispôs de recursos financeiros institucionais para difusão da obra e para a continuidade do trabalho – não é possível especular as reverberações resultantes das relações com os editais ou leis de incentivo à proposta, precisaríamos vivenciar esta experiências para refletir sobre seus possíveis efeitos. Por ironia, ou coincidência, a única vez em que o trabalho foi apresentado além da temporada na Biblioteca Pública dos Barris, até então, foi no Festival de Dança de Itacaré que, ainda que seja de pequeno porte, é um festival de dança cada vez mais aproximado às lógicas orquestradas por esse formato de difusão artística. O que sabemos é que o projeto não está com a vivacidade que tivera; não houve fôlego para sustentá-lo naquelas condições.

Reconhecer experiências destoantes que estão ao nosso redor nos convoca a repensar criticamente as práticas em dança com vistas à produção estética que provoca desvios necessários nas imposições de um sistema que visa ao controle dos corpos e do movimento da vida. Exercer o pensamento crítico em relação a esse contexto possibilita questionar as práticas já consolidadas no campo em relação à sua eficiência no que diz respeito à perspectiva política da dança, ou seja, enquanto prática compartilhada no âmbito da partilha do sensível e repensar, sobretudo, nossa postura enquanto sujeitos coparticipantes na construção desta realidade. Existem muitas formas de provocar desvios, crises, desestabilizações e fazer emergir o pensamento crítico por meio das práticas em dança, no entanto, carecem ser incentivadas ou valorizadas, podendo passar despercebidas devido ao alcance restrito de suas ações, pouco impactantes nos meios de visibilidade tradicionais

(agravado, ainda, pela proposital invisibilidade a que são relegadas). O projétil Billy the Kid não se propõe a ser um modelo a ser reproduzido, mas uma possibilidade de existência em dança cujos valores estéticos se sobrepõem ao econômico e apontam para a possibilidade de criação em função da arte e do que esta pode proporcionar enquanto experiência, agregando conhecimento e senso crítico àqueles que a vivenciam, e não apenas cumprindo metas e objetivos em linhas de montagem de corpos e subjetividades.

2.2.2 SEJA BEM VINDO

Vinte e um de fevereiro de dois mil e quinze, dezesseis horas. Rua Plínio Moscoso, trezentos e quarenta e cinco, apartamento cento e cinco, Jardim Apipema. Na programação, Alex Simões, Edu O., Leonardo Paulino e Saulo Moreira, Lia Lordelo, Paula Carneiro, Rafael Rebouças – era esse o anúncio no cartaz que circulava na internet, nas redes sociais e em alguns postes e murais pela cidade. Naquele dia, o apartamento que eu morava seria espaço para realização de mais uma edição do ACASAS, projeto do qual eu seria anfitrião e parte da programação artística. Fora dos espaços tradicionais destinados à difusão de arte, mais especificamente em casas, a plataforma ACASAS promove apresentações artísticas abertas ao público. É assim mesmo, um pouco confuso ao olhar condicionado e acostumado com o teatro, museu ou galeria como espaços “apropriados” à arte, conceber a ideia de que uma “plataforma nômade” de arte contemporânea, estava acontecendo ali na sala, no quintal, na área de serviço e no banheiro de um apartamento. Observar a trajetória deste projeto nos possibilita ver nuances de um processo performativo que não se contenta com uma realidade dada *a priori* e, nela, na realidade vivente, constrói modos distintos de fazer, configurar e difundir a cena artística.

As pessoas se amontoam para conseguir ver. Tem cabeças nas janelas, nas frestas, tem gente se esticando no corredor e se apertando no chão para não perder nenhuma cena. Respinga suor no público, os corpos se tocam e se

*afetam. O chão de madeira tem tantas pegadas quanto nos caminhos que existem por aí. Tantas vidas e tantas histórias acolhem tantas vidas e tantas estórias*⁹

Logo na entrada, Alex Simões, poeta e performer cria fanzines com seda (papel pra enrolar tabaco) e os dá de presente ao público; no quarto do meio, Saulo e Leo gravam com fita adesiva vermelha um poema concreto no chão e fazem uma meditação pós-carnaval com direito a banho de pipoca, incenso e gelatina. Na 'dispensa', Paula Carneiro compartilha o processo de criação: vídeos performances reflexões que crescem e cortam, e crescem novamente – suas tramas e bordados de cabelo. No quintal, Lia cresce, fica gigante, prepara café e canta 'aquele sonho bom...'. Na sala, Edu O. comemora o aniversário de Malu ouvindo Gal, com um capacete de brigadeiro e docinhos colados na bandeja; eu apresento meu trabalho mais recente, o solo 'Cobra de duas cabeças' no mesmo espaço onde ele fora criado, na sala da minha casa.

Quem vive à mercê do circuito hegemônico delineado por algumas poucas iniciativas “bem sucedidas” no jogo dos editais precisa desenvolver estratégias de sobrevivência que lhes garantam existir, superando a invisibilização à qual são relegados. A plataforma ACASAS é uma dessas iniciativas. Indispostos a se encaixar nos pré-requisitos dos festivais ou dos editais para ter a chance de produzir e difundir seu trabalho nos espaços de visibilidade consolidados na cidade, mas interessados nas trocas possíveis com outros artistas e com o público, Thulio Guzman e Thayla Godoy organizaram uma mostra dos seus trabalhos na casa de um amigo que cedera o espaço para o ‘evento’. Em 2012, assim, nascia a plataforma ACASAS. Satisfeitos com o resultado daquela edição, continuaram fazendo tais mostras em outras casas cedidas por outros amigos. Naquele momento, a divulgação pelas redes sociais era suficiente para transformar qualquer apartamento quarto/sala em um espaço de difusão artística em dança. Thulio Guzman seguiu à frente com o projeto; o artista da dança natural de Belém/PA residente em Salvador, é egresso da Escola de

⁹ Em *itálico*, excertos das minhas anotações pessoais na ocasião da experiência de participação na Plataforma ACASAS.

Dança da UFBA, onde cursou bacharelado, licenciatura e mestrado em Dança. Ele me concedeu uma manhã de conversa sobre a trajetória do ACASAS e compartilhou os desafios de produzir dança hoje e sobreviver da produção artística no atual cenário da produção em dança em Salvador.

Na primeira edição do ACASAS em 2012, Thulio e Thayla apresentam os trabalhos que vinham desenvolvendo na ocasião. As edições seguintes se mantiveram com apresentação dos dois artistas propositores do projeto até o rompimento da parceria de Thulio e Tahyla (que se muda de volta para São Paulo, sua terra natal), fato que ocasiona uma pausa no projeto. As atividades retomam fruto de nova parceria entre Thulio e Lucas Moreira (sociólogo, artista e mestre em arquitetura e urbanismo). O interesse de ambos em diferentes formas de arte resulta na ampliação do projeto no que se refere às linguagens artísticas participantes. A partir de então, são abertas convocatórias aos interessados em propor ações artísticas a partir das suas práticas e perspectivas estéticas – o formato e a linguagem interessavam menos que a intenção de construir de forma coletiva o projeto e compartilhar o processo de criação e configuração artística. Estava em curso a criação de uma possibilidade de viabilizar a difusão de arte sob uma nova configuração, em casas, com uma relação mais próxima ao público.

Com as convocatórias, muitas propostas surgiram, muitos criadores se aproximaram e muitas casas foram oferecidas para realização do projeto. O que antes estava localizado na dança contemporânea, se expande também com forma de viabilizar a manutenção do projeto. Ao somar forças com artistas de diferentes linguagens, realidades sociopolíticas parecidas e interesses estético-políticos, o projeto se potencializa. Thulio (GUZMAN, 2017) comenta a surpresa que tiveram com a reverberação e ampliação do projeto em um espaço de tempo tão curto, mesmo sem as condições ideais para viabilizar uma melhor estrutura. O projeto tomou outro fôlego, e foram feitas tantas apresentações quanto foram possíveis com o investimento financeiro dos coordenadores e com o que foi gerado da contribuição do público. O compromisso com sua manutenção possibilitou a realização do projeto fora de Salvador, em Cachoeira (BA), Brasília (GO) e Belém (PA); nessas cidades,

Lucas e Thulio fizeram parcerias com artistas locais e agregaram interessados na produção de uma edição do ACASAS.

O desejo dos artistas envolvidos era motivação para realização do projeto. Esse compromisso possibilitou a composição de cada edição de forma específica, cada uma com sua proposta, desde a escolha dos artistas, das linguagens abarcadas, das performances/cenas apresentadas e das casas onde aconteceriam – conta Thulio (GUZMAN, 2017) acerca do trabalho de ‘curadoria’ à qual ele se refere enquanto ‘composição da dramaturgia’, realizada juntamente com Lucas. Em cada casa, a construção fora compartilhada entre os realizadores, as/os artistas e respectivos proprietárias/os.

O ACASAS materializa, logo de partida, a dificuldade de acesso aos espaços de visibilidade como potência mobilizadora de uma ação que possa responder performativamente a esta condição, dando conta da necessidade e dos desejos dos artistas envolvidos na sua realização. A indisponibilidade em se adequar às exigências dos festivais e demais instituições que controlam os espaços de produção, criação e difusão, tanto em termos de formato e características estéticas, bem como a rejeição a questões diversas à arte (como, por exemplo, troca de favores, acúmulo de poder e favorecimento de parceiros), provoca a invenção de um formato possível de difusão de trabalhos de dança e, nesse processo, vai inventando um jeito próprio que lhe seja característico. Esse fazer considera a dinâmica do campo da cultura e das artes e nele atua criticamente, uma vez que compreende seu posicionamento enquanto ação estética e política num contexto cultural tal. A plataforma ACASAS é, então, um relevante ambiente de produção crítica, pois mantém o compromisso com a criação artística enquanto possibilidade de experimentação do sensível sob diversas formas, extrapolando modelos e padrões hegemônicos.

A trajetória do ACASAS é marcada pela ausência de financiamento público ou privado por meio dos mecanismos de fomento institucionalizados. Assim como no projétil Billy the Kid, os recursos mínimos necessários para viabilizar a

realização do projeto foram de cunho particular e oferecidos, majoritariamente, pelos realizadores. Lucas e Thulio investiam a cada edição parte da bolsa que recebiam no mestrado para pagar os gastos com a estrutura do ACASAS: ajuda de custo para os apartamentos (pela limpeza, uso de água energia, uso do espaço) transporte de material, aluguel de equipamento, compra de materiais diversos; outra parte vinha da contribuição voluntária de um valor módico por parte do público e da venda no bar improvisado. Os artistas envolvidos investiram desmesuradamente na efetivação da proposta, pois colaboravam com a produção e ajudavam na divulgação. Por serem escassos os recursos disponíveis, as ações tinham a proporção que os mesmos possibilitavam e a 'precariedade' é encarada como potência criativa; por isso, a importância das parcerias e colaborações. Não estar apegado aos formatos-ações-metas como objetivos predefinidos possibilitou aos realizadores/criadores um trato mais apurado a cada edição, abusando da inventividade. Disponíveis à atualização constante, mantiveram-se atentos e interessados às afetações e aos sinais que emergiam ao longo do processo, fazendo destes matéria-prima para aprimoramento das ações.

A complexidade que o projeto vai adquirindo suscita desafios relacionados aos meios para viabilizar sua manutenção, não era mais possível aos realizadores bancar aquela estrutura do próprio bolso. Questões em torno da sustentabilidade do projeto, do trabalho enquanto forma de sustentabilidade dos fazedores, a contribuição do projeto para o campo das artes, a invisibilização do Estado no que se refere ao fomento e financiamento, dentre outras, se tornaram urgentes.

Observar a gestão dos recursos públicos pelo estado em prol do favorecimento regular a um recorte específico da produção local – reflexão crítica acerca do contexto de produção em dança em Salvador no horizonte de percepção daqueles artistas-pesquisadores que realizavam o projeto – pondera a disponibilidade de dar prosseguimento à plataforma ACASAS sob condições de restrição. Por maior que seja o desejo dos artistas envolvidos, uma impossibilidade prática e pragmática leva ao limite possível e aceitável.

Foi inevitável para a manutenção da Plataforma ACASAS encontrar outras formas de financiamento além do investimento (particular, privado) dos seus realizadores. Diante de um contexto de políticas culturais no qual inexitem outras formas de financiamento além dos editais, a sobrevivência de proposições estéticas que não estão de acordo com seus mecanismos ou não se interessam em submeter-se a eles é comprometida. Essa realidade possível construída no campo da dança, se estabilizada devido sua permanência no tempo e se torna uma imposição aos artistas que desejam propor artisticamente, exercendo seu papel de sujeito político por meio das práticas em dança. Mais desfavorecidas, sobretudo, são aquelas iniciativas que estão fora do circuito e não estão interessadas em fazer parte dele. No entanto, o edital, ainda que não fosse a melhor estratégia, foi a única alternativa possível.

Acessar os editais, no entanto, era um desafio, uma vez que os realizadores do ACASAS sequer dominavam o vocabulário técnico específico do universo da produção cultural e da burocracia exigida pelo mecanismo, conta Thulio Guzman (2017), além de não conseguirem aparar as arestas do projeto de modo a encaixá-lo na demanda do edital sem perdas estético-políticas significativas. A linguagem utilizada no desenvolvimento dos trabalhos artísticos é compatível aos modos de pensamento e de elaboração artísticos e que, paradoxalmente, não são compatíveis com as demandas dos editais. Um projeto atemporal que não tem lugar destinado *a priori* para acontecer, organizado sob um formato indefinido que se compõe a cada edição, com uma programação inexistente previamente, feita basicamente de artistas desconhecidos pela mídia e pelos espaços controlados de visibilidade e participantes que vão sendo agregados em uma ficha técnica cujas funções são provisórias e flutuantes, passa a ser um agravante frente à burocracia e pragmatismo que caracterizam a gerência dos editais, “inscrever o ACASAS no edital parecia prejudicial ao projeto porque ele seria completamente formatado”, desabafa (GUZMAN, 2017).

Devido às dificuldades financeiras, os realizadores lançam mão dos editais como possibilidade de manutenção do projeto e para conseguir êxito na concorrência, foi preciso ajustar o formato, a metodologia de trabalho e o

processo/configuração da proposta para tanto – em algumas experiências anteriores na disputa pelos editais o projeto não foi aprovado, portanto, muda-se a estratégia. O edital em questão foi uma proposição da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Salvador. Contemplado, o projeto previa a realização de uma temporada do ACASAS no verão de 2015. Três anos após a criação e desenvolvimento de um trabalho continuado na cidade de Salvador sob a manutenção dos realizadores e artistas participantes com financiamento próprio, o projeto é amparado pelo fomento público justamente quando cede e se enquadra em suas lógicas de funcionamento. No caso do ACASAS, essa opção traz prejuízos ao projeto, como veremos a seguir.

Na experiência de realização do ACASAS, a partir do fomento público por meio do edital, o potencial de criação se reduz à realização de uma quantidade específica de edições em certos locais já estabelecidos, com um número delimitado de artistas e ações, contemplando linguagens artísticas específicas com uma verba tal em um intervalo de tempo definido. Já não havia tanto espaço às emergências comuns aos processos de criação e composição artística. Já estavam delimitados nas planilhas de orçamento, nas linhas dos contratos assinados com a Prefeitura os termos daquele projeto; as demandas burocráticas tomavam mais tempo e energia do que os artistas envolvidos gostariam (GUZMAN, 2017); o dinheiro tinha que ser ‘adequadamente’ investido, pelo qual seriam prestadas contas.

No entanto, o ímpeto criativo dos envolvidos no ACASAS ressignificou, em certa medida, essa realidade à qual estavam submetidos, a formatação do ACASAS submetida ao edital exigiu alterações nos modos de organizar e compor criativamente o projeto e, conseqüentemente, na sua configuração. Durante a nossa conversa, Thulio deixa claro o esforço para descobrir brechas que possibilitassem a liberdade diante do processo de feitura do projeto. Ele e Lucas foram encontrando modos de tratar dessa condição de forma coerente com seus interesses artísticos e da forma mais aproximada possível às propostas da plataforma ACASAS que foram se construindo como legado ao longo dos anos, tentando reverter a formatação prévia em potência para o próprio projeto. Questões relacionadas à gerência dos recursos tomam outras

formatação – quanto e como os participantes deveriam receber, quanto em reais valia tudo aquilo que, simbolicamente, tem um valor incomensurável, como contemplar o histórico do projeto, dentre outras.

O posicionamento e mobilização dos participantes diante dessa experiência, no entanto, não pôde escamotear a imposição dos mecanismos de fomento às dinâmicas do campo das artes. Nesse sentido, percebemos claramente as implicações do contexto cultural às dinâmicas e práticas em dança – no caso dos editais, de modo controverso, pois a produção artística passa a responder às suas demandas e não o contrário, começa a se ajustar as logicas que deles derivam e sofrer os impactos indiretos por eles causados. Apesar das tentativas bem sucedidas dos corpos que imprimiram movimento àquela condição limitante e restritiva, percebe-se certa homogeneização nos modos de operar – artistas prestando serviço, apresentando um par de vezes, cumprindo metas e objetivos preconcebidos com uma quantidade de recursos determinada em um prazo, fazendo promoção da marca do poder público (mesmo se posicionando criticamente frente às políticas desenvolvidas por ele) sem direito de escolha.

A visibilidade e o capital simbólico, além do financeiro, adquirido pelo ACASAS com a premiação no edital, atraíram muitas pessoas que, em nenhum momento, haviam se interessado pelo projeto e afastaram outros artistas que estavam mais próximos durante sua trajetória. Começa a pesar sobre o ACASAS o *status* de projeto consolidado, conceituado com formato ‘alternativo’, rótulos sob os quais práticas homogeneizadas impedem a emergência do dissenso. Não à toa, os realizadores suspendem suas atividades porque desejam continuar como vaga-lumes num mundo de grandes holofotes.

Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de dança, apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada dos lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que ofusca (HUBERMAN, 2011, p.155).

É intrínseco aos mecanismos dos editais como eles se configuram hoje, em sua maioria, esse impasse; por mais que se tente desviar dentro dessa estrutura o processo será sempre limitado diante de uma série de imposições declaradas ou veladas. Há aí um contrassenso, uma vez que se espera das políticas culturais amparo à produção artística e suas demandas de modo que os artistas possam desenvolver estratégias de circulação do capital financeiro e simbólico daquilo que produzem ancorados em outros pressupostos, diversos àqueles praticados no nível do mercado da livre concorrência, minimizando, com isso, seus efeitos agravantes à diferentes formas de experimentação do sensível que diz respeito ao dissenso. A não valorização da emergência de cenas de dissenso (a exemplo da plataforma ACASAS) provoca o empobrecimento crítico da produção em dança em Salvador. Sufocar iniciativas dessa natureza é um desserviço ao campo da cultura e das artes.

O ACASAS chama atenção por ser um projeto de difusão, inicialmente em dança, mas que, como forma de sobrevivência, complexifica o pensamento por traz da proposta e amplia seu espectro de abrangência, comportando outras linguagens artísticas numa plataforma dinâmica de experimentação, apresentação, pesquisa e criação artística. A 'plataforma nômade de apresentações artísticas', conforme caracterizada pelos realizadores, promove um curto-circuito às estruturas hegemônicas de difusão artística, sobretudo por desenvolver estratégias de sustentação e sobrevivência para além da tutela do estado e não reproduzir as lógicas dos oligopólios resultantes do acesso aos mecanismos de fomento e financiamento e do conseqüente controle dos espaços de visibilidade.

Ao contrário do que se conclama, receber recursos dos editais não significa, necessariamente, benefício às propostas de criação artística – a experiência da Plataforma ACASAS evidencia essa distinção. De fato, estavam garantidos recursos para realização de cinco edições do ACASAS no verão de 2015, a preocupação não seria de ordem financeira. Não poderíamos dizer que houve negociação nos termos desse contrato, as condições estavam postas de partida e foram aceitas indiscriminadamente pelos proponentes do projeto. Em

situação confortável estava o Estado (no caso, em âmbito municipal), cumprindo o papel que atribuía para si e tendo o respectivo retorno de imagem que é do seu interesse.

Já os artistas tiveram que lidar com os termos do edital remodelando, reconfigurando, ressignificando a proposta e o formato do projeto pelas imposições que condicionaram o financiamento; assim foi com o ACASAS, assim é com a maioria daqueles que realizam seus projetos por meio dos editais. A questão não é a utilização de recursos públicos sem parâmetro algum ou formas de fiscalização sobre seus usos, mas sim uma estrutura perversa que se impõe pelo poder que detém e é incapaz de se repensar criticamente diante dos resultados que têm provocado no campo. Na balança que prioriza a produção e criação artística e a produção de conhecimento em dança, há um desequilíbrio perigoso com a tendência a colocar as propostas de criação em dança para funcionar de acordo com os termos dos editais, impondo a todas as propostas os mesmos desafios, as mesmas condições, ou condições muito semelhantes. Como agravante, essas políticas públicas desconhecem ou ignoram o que pode emergir fora dessa lógica, forçando sua adequação ou desaparecimento. Se beneficiar com recursos públicos não garantiu o desenvolvimento satisfatório do projeto, tampouco colaborou com sua continuidade; muito pelo contrário, provocou uma ruptura no processo de criação-configuração, outrora interessado em outras e novas possibilidades de criar e difundir a dança. Não à toa, a Plataforma ACASAS teve suas atividades suspensas logo após o cumprimento das acordos do edital.

A plataforma ACASAS é criada à margem, sem a pretensão de enfrentamento das iniciativas da mesma natureza que compõem o calendário de eventos na cidade, mesmo que, aos olhos das políticas públicas, a relação entre os projetos e artistas seja de concorrência (todas no mesmo processo de demanda pelo financiamento público, sintetizado no edital). O propósito é agregar ao cenário cultural um projeto de difusão que pudesse contemplar aqueles que ficam fora do círculo vicioso de benefícios, sobretudo os artistas que não têm acesso aos espaços de visibilidade, e aqueles que produzem configurações pouco convencionais. Com isso, o ACASAS cria uma rede de

artistas participantes, colaboradores e público frequentes que passam a ser fundamentais para o desenvolvimento das edições de forma continuada.

O projeto intervém sobre lógicas homogeneizadas e homogeneizantes propostas pelos editais e pelo cenário de produção e difusão em dança que se configura a partir desses mecanismos, promovendo um curto-circuito de difusão artística. Como modo de sobre-existir, valoriza a colaboração e não a competição, investe na atualização constante e na abertura aos atravessamentos pertinentes ao aprimoramento da proposta em um processo ininterrupto de criação no qual os desdobramentos são inimagináveis, resultantes do conhecimento que produz ao fazer dança. E, ainda, possibilita outras formas de vivenciar uma experiência estética ao trazer para o espaço privado de casas os acontecimentos da arte, favorecendo tanto o intercâmbio entre artistas, quanto entre artistas e público de forma tão próxima, tão íntima; um labor, um fazer, ali, desvelado, compartilhado de forma tão particular e de forma tão pública.

O cenário da produção cultural e artística demanda iniciativas comprometidas com a garantia de valorização da diversidade, das múltiplas formas de experimentação do sensível em cenas de dissenso que, para além das práticas nos centros hegemônicos, emergem nas periferias geográficas e socioculturais. Essas iniciativas podem ser protagonizadas tanto pelos artistas e agentes do campo das artes, quanto pelo poder público, pelas instituições culturais e universidades. Dos desvios, rupturas e atravessamentos possíveis enquanto potência crítica do corpo em movimento de dança, constituem-se curtos-circuitos e são catalizadoras de cenas de dissenso.

O projétil Billy the Kid e a Plataforma ACASAS são performativos porque constroem no corpo e pelo corpo movimentos questionadores. São críticos na medida em que se propõem a colocar em cena diferentes possibilidades de construção de sentido das mais variadas experiências, dando vazão ao corpo repleto de informações a expressar sua subjetividade por meio da prática da dança e em constante e ininterrupto processo de trocas com o ambiente. Nos curtos-circuitos em que são possíveis, independentemente do quão

significativa será ou do retorno financeiro ou simbólico (correspondentes às lógicas do marketing, da publicidade, do espetáculo e do entretenimento caras ao mercado capitalista), o entendimento da prática artística está atrelada a uma ideia de construção coletiva de um espaço comum compartilhado onde as diferentes possibilidades de organização do sensível têm espaço.

As danças criadas sob esse entendimento materializam modos de sobre-existir, escancarando a necessidade de atualização das estratégias de atuação tanto das estruturas e instituições que regulam e gerenciam as práticas da dança, como dos artistas que por meio delas atuam como coparticipantes na construção de uma realidade a ser compartilhada. Para tanto, são capazes de colocar em questão suas próprias práticas e de se submeter à condição de processo, mais interessados nos meios que nos fins. O projétil Billy the Kid e a Plataforma ACASAS são possibilidades de sobre-existir em dança que estão à margem porque transbordam.

CONSIDERAÇÕES

As possibilidades de existir em dança são muitas. As possibilidades de produzir, criar e difundir são diversas. Muitos são os corpos propositores, suas vivências e incontáveis são os vocabulários utilizados para criação dos mais variados discursos nos corpos em movimento na dança. Tudo no plural e com ênfase. Assim são as formas de expressão do corpo porque é nessa profusão de informações que este se constitui enquanto carne, osso e subjetividade. Esse corpo, portanto, está em constante troca com o contexto cultural no qual se encontra e terá que lidar com seus variados aspectos, também podendo interferir em suas dinâmicas, sobretudo enquanto potência crítica. Nesse jogo constante de negociações, o corpo vai dando forma à dança, a dança vai dando movimento ao corpo e o movimento possibilita novos acordos em corpos renovados. Nada está parado ou isolado.

As formas possíveis de ocorrência da dança demonstram o quão amplo é o universo de produção de sentido do corpo em movimento. Os modos de se organizar, de produzir e difundir dança praticados pelos artistas se configuram enquanto possibilidades de experimentação do sensível e, por isso, favoráveis ao dissenso porque estão interessados nas múltiplas vozes que produzem leituras de si e do mundo. Estão interessados, também, em problematizar as relações perversas comuns às sociedades, se posicionando criticamente diante delas, sobretudo em relação às forças de sufocamento da capacidade do corpo de criar e exercer sua subjetividade. É disso que se trata quando o assunto é dança.

Para viabilizar tamanha potência em um processo de criação e configuração artística em dança e, posteriormente, difundir essa produção para que possa fazer sentido no domínio comum compartilhado, os fazedores de dança têm de lidar com uma série de questões para além daquelas que dizem respeito à arte. Questões de ordem técnica, operacional e de gestão estão cada vez mais presentes nos processos característicos das dinâmicas da produção em dança; essa é uma reflexão importante para tratar do binômio estética e política hoje. Considerando que há um sistema em torno da arte que dá sustento e sentido às suas práticas, a dança não se resume a cena acontecendo no palco (ou em locais alternativos), mas contempla toda estrutura que há em torno e nesses termos pode emergir como potência crítica em um determinado contexto. O campo de atuação política e crítica dos fazedores de dança se amplia, e passam a ser de grande relevância as estruturas que regulam as atividades no campo e possibilitam ou não o tensionamento às forças hegemônicas de controle dos corpos e os modos como nós, artistas, atuamos como coparticipantes delas.

Reivindicar o posicionamento político e crítico da dança é o mesmo que reivindicar sua existência. Como sistemas vivos e em constante processo de atualização, é coerente uma realidade flutuante e móvel na qual os poderes sejam disseminados e, sobretudo, não excludentes; e isso se dá através dos movimentos dos corpos. Nessa perspectiva, a atenção é para que os ajustes feitos no campo da produção em dança para sua manutenção, numa

perspectiva evolutiva, possam ser na direção da valorização do dissenso e não na homogeneização dos saberes e fazeres da dança no domínio do mercado. A dança é política. É política quando se propõe a ser crítica e quando não. O senso de comunidade é determinante nesta reflexão por que possibilita pensar menos em nome de interesses particulares e mais em prol de algo que beneficie o coletivo – e que não deixa de beneficiar a si próprio. Ranciére (2005) trata do campo político, do espaço político, como espaço compartilhado em que se redistribui o sensível, no qual se dá a ver certas coisas em detrimento de outras; os conflitos residem naquilo que é permitido ser visto (política da estética) e aquilo que não é, nesse ponto o tensionamento é essencial.

O que podemos observar nas atuais práticas da dança em Salvador coloca em questão esses pressupostos. As experiências em dança que têm êxito no espectro limitado de abrangência dos mecanismos de fomento das ditas políticas públicas redesenham as atividades no campo e fazem emergir uma hegemonia intelectual e majoritariamente branca¹⁰ que ocupa (historicamente) os espaços de vantagens e benefícios, institucionalizados ou não.

Quando nos damos conta de que, nos últimos dez anos, cerca de uma dúzia de artistas/grupos se beneficiaram recorrentemente das políticas públicas de fomento e que todos eles têm ou tiveram algum nível de envolvimento com a Universidade, as questões são ainda mais complexas, sobretudo por se tratar de um ambiente profícuo à produção do pensamento crítico por meio de estudos e práticas aprofundadas. A cidade de Salvador, especificamente, sedia o primeiro curso de dança de nível superior do Brasil e o primeiro e ainda único Programa de Pós-Graduação em Dança da América Latina, sendo esta a formação de muitos artistas, pesquisadores e intelectuais que atuam no campo da dança na Bahia e no Brasil. Esses artistas têm recorrentemente ocupado, também, cargos da gestão pública, bem como posições de destaque no que se refere ao poder de escolha, seja em curadorias, comissões de

¹⁰ Embora não seja o foco deste trabalho discutir questões desta natureza, é uma evidência constatada com este estudo que não pode ser desconsiderada, mas cujo aprofundamento aponta possíveis desdobramentos de análise e reflexão.

seleção, editoriais em veículos de comunicação; estão a frente de pesquisas/reflexões teóricas e vêm alternando entre si determinados postos. Cabe-nos questionar onde está o exercício crítico e a construção do conhecimento pautados na reflexão crítica acerca do mundo visando a sua melhoria. A urgência e a necessidade de dar amplitude às ações individuais e coletivas, sobretudo nas menores escalas, são um caminho possível em busca dos necessários ajustes no campo da produção em dança no que se refere ao acesso aos meios de produção, criação, circulação e difusão nessa linguagem artística.

Reivindicamos a ocorrência do dissenso nas práticas em dança. Estar verdadeiramente interessado no dissenso não é o mesmo que dar espaço ao 'diferente', 'inovador', 'exótico', 'novo', ou mesmo dar voz a diferentes opiniões sobre um determinado tema dentro de espaços/práticas rígidos, cujas fronteiras e interesses são delineados e estão pouco disponíveis à transformação. Para tanto, as próprias estruturas enquanto formas de organização, institucionalizadas ou não, precisariam repensar e colocar em questão suas práticas e modos de funcionamento – chamo atenção ao que se refere à utilização dos recursos públicos; aos profissionais e agentes envolvidos e as relações entre eles praticadas; aos resultados pretendidos e alcançados e, sobretudo, nas reverberações num contexto maior que implica práticas compartilhadas (políticas) no espaço comum.

Nesse sentido, não é possível eximir a gestão pública da responsabilidade diante desta realidade que resvala no campo da dança em Salvador. Ao favorecer o ambiente de disputa pelos recursos sempre escassos e pela burocracia que os caracteriza, o Estado incentiva a disseminação das lógicas de competição, acúmulo, corrupção, defesa de território, dentre outras comuns ao mercado. Ao limitar as possibilidades de fomento e financiamento preponderantemente a um mecanismo, se ausenta de dar conta de outras instâncias essenciais às artes como promoção da produção artística, formação de público, incentivo a outras formas de sustentabilidade, por exemplo, ficando a cargo dos artistas tomarem o protagonismo de viabilizar tais propostas. Ao possibilitar apoio recorrente a algumas iniciativas, a distinção pelo favoritismo

amplia as desigualdades socioculturais, facilitando a conformação de ambientes hegemônicos de interesses privados, cujo *status quo* é mantido com recursos públicos.

As ações caracterizadas por políticas públicas de fomento e financiamento às artes promovem reconfiguração das práticas e regimes de significação da dança na contemporaneidade, demonstrando a urgência na atualização de tais mecanismos. É importante que o Estado colabore com a conformação de um ambiente no qual diferentes possibilidades de experimentação do sensível possam ser incentivadas ou valorizadas, e não invisibilizadas, sufocadas ou anuladas. Modos de organização, produção, criação, promoção, sustentabilidade e visibilidade diversos àqueles alinhados aos modelos e padrões hegemônicos praticados tanto no âmbito dos editais como no âmbito do mercado capitalista neoliberal também precisam ser valorizados e gozar de condições de existência por meio das políticas públicas.

Por outro lado, seria um equívoco eximir também os fazedores de dança do seu papel de sujeito, uma vez que validam tais mecanismos em suas práticas estético-políticas. Justificar certos posicionamentos pela condição do contexto não me parece a forma mais crítica, tampouco coerente de lidar com a arte; somos, sim, coprodutores dessa realidade e isso pode dificultar o exercício da (auto)crítica, mas é nessa realidade que podemos interferir criando de outros modos. O levante em prol de alterações radicais nesses mecanismos pode representar a perda de garantias conseguidas com mobilização política como parte de um processo que se desenvolve de forma lenta, gradual – constituindo-se como risco. Ações poderiam ser criadas no sentido de ampliar a abrangência do alcance das políticas de fomento não apenas em termos quantitativos, mas por meio de estratégias mais inclusivas e democráticas e não paliativos; no sentido de diminuir a objetificação da prática artística em favor da política (enquanto fazer estratégico de gestão, partidário) ou dos interesses do mercado e, sobretudo, no sentido de promover a dissolução dos oligopólios que controlam as atividades no campo, abrindo espaço à ocorrência do dissenso.

Existir não é suficiente, é necessário sobre-existir à realidade dada e aparentemente inflexível.

Como possibilidade de superar o circuito que vem se construindo no campo e se atualizando carecendo de constante exercício crítico e reflexivo, modos de sobre-existir podem provocar atravessamentos, perpassando tais lógicas e evidenciando sua perversidade. Fazem isso através da criação de curtos-circuitos nos quais há interesse na invenção de outros modos de fazer e criar danças para além dos editais e das lógicas do mercado, ainda que para isso, se mantenham em uma posição marginal e periférica. Com auxílio da ideia de dança como fazer-dizer do corpo (SETENTA, 2008), foi possível refletir sobre esses modos de fazer dança que superam a realidade dada, constituindo modos de sobre-existir. O fazer-dizer performativo (SETENTA, 2008) possibilita lidar com a criação em dança levando em consideração as especificidades de constituição biológica e cultural de cada corpo, e suas possibilidades de intervenção no contexto no qual estão inseridos. “A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas” (SETENTA, 2008, p. 83) como potencialidade do corpo que se propõe ao exercício político e crítico em nome de uma ideia de coletividade, “dela [da performatividade] faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades” (SETENTA, 2008, p. 83). Seria incoerente, no entanto, propor a performatividade como única alternativa aos modelos e padrões hegemônicos, a apontamos, portanto, como possibilidade.

No caso do projétil Billy the Kid, a opção por desenvolver outros modos de existir para além daqueles impostos pelos editais foi um posicionamento, uma escolha, portanto, performativa e crítica frente à hegemonia imposta pelas lógicas derivadas dos editais aos modos de criar, configurar, difundir dança. Já a Plataforma ACASAS não conseguiu ‘entrar’ no circuito dos editais, apesar das recorrentes tentativas de inserção – afinal de contas, o recurso público para as artes poderia contemplar também aquela iniciativa – e, com isso, desenvolveu um universo de significação e de modos de produção, criação e

difusão à mercê do cerceamento daquela estrutura. O encaminhamento do trabalho à parte das lógicas do edital configurou um *modos operandi* que não se encaixava nas suas demandas, visto os desdobramentos recorrentes de uma eventual premiação tratados acima: o edital não era seu horizonte, o mecanismo seria um suporte ao desenvolvimento do projeto. Apesar dos entraves vivenciados por essas iniciativas e do conseqüente enfraquecimento dos movimentos que os mantinham vivos, o projétil Billy the Kid e a Plataforma ACASAS desenvolveram estratégias de sobrevivência e modos de criação, configuração e difusão em dança; desenvolveram práticas de corpo individuais e coletivas que se desdobraram e ampliam o leque do conhecimento político, crítico, criativo e artístico em dança.

Os modos de sobre-existir em dança não se propõem ao antagonismo extremo que reforçaria o objeto o qual desejam combater, estão fora dos circuitos hegemônicos porque não estão interessadas em fazer parte dele, por reconhecer seus prejuízos à emergência do dissenso. Em outra direção, reconhecem nesses espaços objetos a serem ultrapassados em nome do conhecimento emergente de diferentes corpos em contextos socioculturais distintos. Os curtos-circuitos propostos por iniciativas como projétil Billy the Kid e Plataforma ACASAS provocam o encontro entre diferentes forças, diferentes potências num mesmo contexto sociocultural. A força da luz dos modos de fazer performativos dos curtos-circuitos é intermitente, feito a dos vaga-lumes. Eles pontuam o breu e desaparecem, para em seguida pulsar novamente onde menos se espera.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Santa Catarina: Argos, Universidade do Oeste de Santa Catarina, 2009.
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do Artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOLAÑOS, César. **Economia política da comunicação e da cultura. Breve genealogia do campo e das taxonomias das indústrias culturais**. In Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- BOLAÑO, César. **Economia Política das Telecomunicações, da Informação e da Comunicação**. In. BOLAÑO, César (org.). Coleção GT's Intercom, n. 4. São Paulo: INTERCOM, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.
- BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID editorial, 2008.
- BRITTO, Fabiana. **Subjetividade, corpo, arte: articulações críticas**. In. JACQUES, Paola Berestein. BRITTO, Fabiana Dultra. DRUMMOND, Washington. Experiências metodológicas de apreensão da cidade contemporânea V.4. Salvador: EDUFBA, 2015.
- CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Maurício Santana. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

ESPÓSITO, Marcelo. **Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>. Acesso em 08 de maio de 2015.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. **Fundação Cultural do Estado da Bahia**. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/>

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. **Relatório 2007-2008**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. Gráfica Santa Bárbara, 2009.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. **Relatório 2009-2010**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. Empresa Gráfica da Bahia, 2010.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. **Relatório 2011-2014**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. Empresa Gráfica da Bahia, 2015.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. Tradução de Teixeira Coelho e Ana Goldberger. São Paulo: Itaú Cultural, 2013).

GUILLES, Pascal. **Interrupting the city: Performing the common public sphere**. Conferência de encerramento do IV Congresso Nacional de pesquisadores em Dança. Goiânia, 2016.

GUZMAN, Thulio Jorge Silva. Entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2017.

HERSOVICI, Alain. **Artes cênicas: análise econômica, modalidades de financiamento e novas perspectivas na era da economia digital**. In Economia da arte e da cultura. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement**. Durham/London: Duke University Press, 2005.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, Santa Catarina, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acessado em: 24 de outubro de 2014.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. **Subjetividade, corpo, arte e cidade**. In. JACQUES, Paola Berestein. BRITTO, Fabiana Dultra. DRUMMOND, Washington. Experiências metodológicas de apreensão da cidade contemporânea V.4. Salvador: EDUFBA, 2015.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. **Economia criativa da resistência: Cultura e cidade, subjetividade e micropolítica**. In. Cadernos PPG-AU/FAUFBA / Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Ano 10, número 1, (2011) - Thais Portela, Fernando Ferraz, Paola B. Jacques (Org.). Salvador : PPG-AU/FAUFBA, 2011

PELBART, Peter Pal. **Biopolítica**. Revista Sala Preta PPGAC, V. 07. São Paulo, 2007.

QUILICI, Cassiano. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. Revista Sala Preta, vol 14; nº 2. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em 12 de dez de 2014. São Paulo: USP, 2104.

RANCIÈRE, Jaques. **Partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 34 ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005

RANCIÈRE, Jaques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Tiago Nogueira. Entrevista cedida em 21 de fevereiro de 2017.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 02 de abril de 2015.

RUBIM, Albino A. **Políticas culturais entre o possível e impossível**. In NUSSBAUMAN, Gisele Marchiori (org). Teorias e Políticas da Cultura: Visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007^a

RUBIM, Albino B. **Políticas culturais na Bahia-Brasil (TEXTO DE ANAIS)**. 2007b. Disponível em <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/152/Pol%C3%ADticas%20Culturais%20na%20Bahia%20-%20Brasil%202011-2013%20-%20I.pdf?sequence=1>. Acesso em 13 de abril de 2016.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processos de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: Dança e Performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. Tradução de Adelina França. São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2006.

SCHWARTZ, Wagner. **O negócio e os negócios da cultura**. In CAJAÍBA, Carlos; REZENDE, Marcelo (orgs.). Escrítica. Salvador: EGBA, 2014.

SECRETARIA DE CULTURA DA BAHIA. **Cultura é o quê? – Relatório de atividades 2007-2009**. Salvador: SECULT, 2010

SECRETARIA DE CULTURA DA BAHIA. **Secretaria de Cultura do Estado da Bahia**. Disponível em: <http://www.secult.ba.gov.br/>

SENNET, Richard. **O artífice**. Tradução de Clovis Marques. 4ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TAUBKIN, Benjamim. Entrevista em vídeo. Cultura e Mercado. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YZXMfo_dqiw. Acesso em 02 de agosto de 2016.

TRIGO, Luciano. **A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VARGAS LLOSA, Mário. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão à partir da Complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

YÚDICE, George. **A conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Tabela com artistas/grupos contemplados nos principais editais para dança oferecidos pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia entre 2007 e 2016 e seus respectivos valores:

EDITAL YANKA RUDZKA 2007		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Daniela Aguiar	,e dez episodios sobre a prosa topovisual de Gertrude Stein	30.000,00
Mantra centro de dança Contemporânea	O Carvalho	30.000,00
Vagapara	Cookie	50.000,00
Tran-Chan	Entre risos e batons	50.000,00

EDITAL NINHO REIS 2007		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Verônica de Moraes	Bom de quebrar	14.000,00
Mantra centro de dança contemporânea	Um Olhar sobre Isadora Duncan	14.000,00
Tran Chan	Circulação da cia de dança contemporânea Tran Chan pelo interior	
Contempus	(Semi)novíssimos, ainda sem nome - etapa 3 (semi)expansã	17.000,00
Mazurka	Dois Gume	17.000,00
Romualdo Lisboa	2 por 1 real	17.000,00
Dimenti	Repertório Dimentl	21.000,00
Rita Aquino	Interjeição__ ai, eye!	21.000,00
Marta Bezerra	Circulação - Bahia do espetáculo Corpo e Cordel - uma ópera nordestina	21.000,00

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2007		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Edu O.	Judite quer chorar, mas não consegue	3 mil ou 1.500
Dimenti	O poste, a mulher e o Bambu	3 mil ou 1.500
Quintanta	Seu João ninguém	3 mil ou 1.500
Ana Maria Agazzi	Uma mulher abraça um geurreiro	3 mil ou 1.500
Vagapara	Cookie - Vagapara	3 mil ou 1.500
João Perene	O azul de Klein	3 mil ou 1.500
Contempus	(semi)novíssimos ainda sem nome	3 mil ou 1.500

Robson Correia	Triscou, pegou	3 mil ou 1.500
Verônica de Moraes	Bom de quebrar	3 mil ou 1.500
Marcelo Souza Brito	Olhos latinos	3 mil ou 1.500

EDITAL APOIO A PROJETOS ARTÍSTICO EDUCATIVOS EM DANÇA 2007		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Dimenti	Corpo, imagem e movimento	5.000,00
Grupo Era	A dança no imaginário popular	5.000,00
Daniela de Aguiar	Sobre tradução intersemiótica aplicada a dança	5.000,00
Elenora C M Santos	Poética da Diferença: oficina de dança	5.000,00
Hugo Leonardo	EmCom Tato	5.000,00
Steve Biko	Boi-Tatá: Encantar para preservar	5.000,00
Robson Correia	Corpo em movimento	5.000,00
Cesar Nunes Carvalho	Expresso Dança	5.000,00

APOIO A GRUPOS E COLETIVOS CULTURAIS 2007-2008		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Dimenti	Dimenti 10 anos	55.255,00
Jorge Silva	Trilogia: "Vida"	65.997,00
João Perene	João Perene	78.377,15
Catarina Gramacho/ Sua Cia	Em Sua Companhia	74.153,08
Tran-Chan	Manutenção da companhia de dança contemporânea Tran-Chan	66.735,00

EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2007		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Kali média produções LTDA - Daniela Aguiar, Rita Aquino e João Queiroz	Focus versus fora do foco	30.000,00
Grupo X	Os Três audíveis - Ana, Judith e Priscila	50.000,00
Passadouro comunicação marketing e eventos LTDA	Otelo	30.000,00
Dimenti Produções culturais	Encontro Dança humor e política	50.000,00

EDITAL YANKA RUDZKA 2008		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Silvia Rita	Banquete das deusas	30.000,00
Érica Azevedo	Lixo	30.000,00
Norma Santana	Sorria... você está na Bahia	30.000,00
João Rafael Neto	Trilhas Urbanas	30.000,00
Luiz Augusto Barbosa	A Bahia da magia	60.000,00
Contempus	Safo	60.000,00
Quitanda	Um alemão chamado Severino	60.000,00
Marcelo Galvão	INTERações	60.000,00
Dimenti	Um dente chamado bico	100.000,00
Associação de Promoção Humana do Sul da Bahia	Você vai chorar sua liberdade	100.000,00

EDITAL NINHO REIS 2008		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Anderson Caldas	Vozes D'áfrica	60.000,00
Leandro de Oliveira	Organograma Circulando	60.000,00
Matheus Santana Dant	Entre Corpos	60.000,00
Tran-Chan	As Flores pela Bahia	60.000,00
Iara Cerqueira	Partes Sem Roteiros	60.000,00
Àtomos	Verboum, Recortes Fragmentados	60.000,00
Mantra centro de dança	O Carvalho - Edith Aline Lydia Meric	60.000,00
Grupo X	Os Três Audíveis: Ana, Judite e Priscila	60.000,00
Rosírís Modesto	Vinicius In Bossa	60.000,00
João Perene	Desejo Fatiado	120.000,00

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2008		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Giovanni Luquini	Slices 1,3,e 7	5.000,00
Àtomos	Sociedade anônima	5.000,00
Maria Mel	Ciclo e círculos	3.000,00
Grupo His	Partes sem roteiros	3.000,00
Mazurca	Dois Gumes	5.000,00
Grupo Candace	Independente de rua	4.000,00
Vagapara	Estudo para cabide	3.000,00
Fabiana Correia	Corpo automatizado	3.000,00

Leonardo França	Brucutu	4.000,00
Jorge Silva Cia	Palafitas	5.000,00
Teiamuv	BARROC.inha	4.000,00
Larissa Ferreira	Intransito	4.000,00
Ballet Cultural Corpus	Vozes d'áfrica	5.000,00
Cia qualquer um dos 2	Vire ao contrário	5.000,00
Quitanda	INBOX	5.000,00
Grupo GO	Novela performática ressuscitando Joane	3.000,00
Contempus	Out-Doors	4.000,00
Barbara Barbará	Organograma Plano	5.000,00

EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2008		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Licia Maria Moraes Sanches	"Justiça": o arquétipo de Xangô, pela dramaturgia da memória	30.000,00
Rita Ferreira Aquino	[5.sobre.o.mesmo]	80.000,00
Anderson Soares Calda	Espetáculo Vozes D'água	50.000,00

EIDITAL YANKA RUDZKA 2009		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Vagapara	As Borboletas	40.000,00
Thiago Enoque	Autólise	40.000,00
Isaura Tupiniquim	Desplante	40.000,00
Adriana Galvão	Ave Poesia	40.000,00
Verusya Correia	O Corpo Perturbador	70.000,00
Verusya Correia	Os Filhos dos Contos	70.000,00
Trup Errantes	Aluga-se um Coração	70.000,00
Tran-Chan	Passo para Ouvir – Montagem Comemorativa dos 30 anos da Cia de Dança Tran Chan	100.000,00
Instituto Roerich	Viacor – O Caminho das Cores	100.000,00
Mazurca	Paradox	150.000,00

EDITAL NINHO REIS 2009		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Tran-Chan	As Flores pela Bahia ano II	60.000,00
Lincoln Galvão	Interações	60.000,00
APAE-SSA	O Malandro	60.000,00
Joêmia da Silva Andrad	Tartaruga que Dança	60.000,00

Vagapara	De Solos e Coletivos–Vagapara e Quitanda	60.000,00
Hugo Leonardo	Os Três Audíveis ... Ana, Judite e Priscila	60.000,00
Edu O.	Judite quer chorar, mas não consegue!	60.000,00
Àtomos	Triscou, Pegous	60.000,00
Quitanda	Severino em Canudos, Cipó e Senhor do Bonfim	60.000,00

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2009-2010		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Edith Meric	Lê Petit Monde d'Edith	5.000,00
Leonardo França	Brecha	5.000,00
Contempus	Obras de uma carta anônima	5.000,00
Rosíris Modesto	Vinicius in Bossa	5.000,00
Àtomos	VerboUm, recortes fragmentos	5.000,00
Juana Navarro	Esquisito	5.000,00
Robson Correia	Nac-horuc	5.000,00
Jefferson de Oliveira	As lás	5.000,00
Diego Marcel	Benção	5.000,00
Canda&França	Bahia Samba Brasil	5.000,00
Contempus	Aglomerados	4.000,00
Fernando Lopes	Isso pode não ser dança?	4.000,00
Sirlene Barreto	Dançando na roda as tradições brasileiras	4.000,00
Sheila Edite	Folhas Geológicas	3.000,00
Paula Carneiro	Ensaio sobre nada(s)	3.000,00
Hugo Leonardo	Priscila está esperando na sala	3.000,00
Verusya Correia	ABC da diferença	3.000,00
Ana Cristina dos Reis	Explosão das Ruas	4.000,00
Maria Aparecida Lemos	Hitmus em Salvador	4.000,00

EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2009		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Aroldo Santos Fernando Junior	Corpolhares	30.000,00
Luiz Augusto Barbosa	Meus estados - a invisibilidade do negro na dança contemporânea brasileira	50.000,00
Leandro de Oliveira Souza	Projeto Dança em quadrinhos	100.000,00

EDITAL DE APOIO A GRUPOS E COLETIVOS ARTÍSTICOS 2010		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
João Perene	João Perene Núcleo	90.000,00
Vagapara	Vagaparações	90.000,00
Thais Bandeira	Consolidando o movimento	90.000,00
Contempus	Manutenção Contempus	135.000,00

EDITAL YANKA RUDZKA 2010		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Olga Lamas	Nó	40.000,00
Carine Nascimento	Brincadeira de Criança	40.000,00
Grupo X	Alvuras	70.000,00
Tran-Chan	A Filha do Meio	70.000,00
Roberto Basílio	Instantâneo	70.000,00
Lia Sfoggia	Lembranças	100.000,00
Monica Maria	Instante Dilatado	100.000,00
Dimenti	Cada	150.000,00

EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2010		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
VAGAPARA	Isso é apenas uma mulher com um pano na cabeça	100.000,00

EIDTAL QUARTA QUE DANÇA 2011		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Qualquer Um dos 2 Cia. de Dança	Aluga-se um coração	8.000,00
Isaura Tupiniquim	Fricção	8.000,00
Núcleo B	Mercado Livre	8.000,00
ExperimentadoNUS	Quem te pariu?	8.000,00
Ana Lúcia Oliveira e Fernando Lopes	Sem Título	8.000,00
Leo França	Single	8.000,00
Leandro de Oliveira e João Rafael Neto	Trilhas Urbanas	8.000,00
Edu O.	Ah, se eu fosse Marilyn!	6.000,00
Fernando Lopes	Gráfico planejado da violência	6.000,00
João Rafael Neto e Luiz de Abreu	Bolero de 4	6.000,00

Grupo Brart Crew	Fusão de Culturas	6.000,00
VAGAPARA	CBF - Cerveja, Bunda e Futebol	5.000,00
Daniel Lisboa, Isaura Tupiniquim e Tiago Ribeiro	Comborami	5.000,00
Iara Cerqueira e Victor Venas	Sete tons de uma poesia	5.000,00
Luiz Augusto	Top Rock	5.000,00

EDITAL DEMANDA ESPONTÂNEA 2011		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Douglas Gibran Lobo de Espírito Santos Cerqueira	10 Átomos Cia de dança, Anos de produção	35.000,00
Buzina produções artísticas	2o encontro O que é isso? de dança inclusiva	60.000,00
Thulio Guzman	As borboletas - circulação pelos CAPS	13.200,00
Robson Correia Santos	Circuito de dança edição II	50.000,00
Dimenti	Combo	60.000,00
Ive Mariana de Brito	Companhia de Dança Antônia Rosalva	15.000,00
Estela Mara Pereira	Curso de formação para educadores de dança	50.000,00
Paulo França de Jesus	Encontro Dança de rua (Street Dance Kid'	15.000,00
Nailton Roneil Lima	Encontros na mesa de chá	60.000,00
Jaqueline Silva Santos	Entre linhas	30.000,00
Verusya Santos Correia	Festival de Dança de Itacaré	60.000,00
Hugo Leonardo	II EmCom Tato Festival de contato improvisação	60.000,00
Bárbara Barbará Donadel	MUVUCA - Fronteiras poéticas - Híbrida e Pluralismo cultural	80.000,00
Rute Mascarenhas Santos de Oliveira	Oficina de Videodança - descobrindo paisagens	15.000,00
Organização Solidária de apoio Comunitário	Plataforma Internacional da dança 2011	280.000,00

EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2011		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Flaviany Leite Lamas	De solos e coletivos	60.000,00
Org. de permacultura e arte Salvador	Circulação para o herói - experimento sem nenhum caráter	60.000,00
Rita Ferreira Aquino	Arquipélago	100.000,00

EDITAL SETORIAL DE DANÇA 2012		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Raimundo Bispo dos Santos	Cia Gênese – Circulação	87.582,00
Elisangela dos Santos Rosa	Circulando – Festa Nordestina	63.300,00
Ana Luiza Neubern Batista dos Reis	Corpo na Educação	52.349,05
Estela Maria Serrano Pereira	Curso de Formação para Educadores em Dança	68.570,00
Claudete Batista de Souza	Dançando para o futuro	52.892,00
Edu O.	Despertando Judites: curso de Dança Contemporânea para crianças	50.500,00
Jorge Silva Borges	Em Breve, espaço curto de tempo	90.122,40
Adriana Galvão Gomes Ferraz	Eu tenho pra vender, quem quer comprar?	78.512,50
Cremilda Maria Viana Freire	Mostra de Dança de Lençóis	86.500,00
Leila Márcia Gomes dos Santos	Os intervalos da Filha do Meio	55.050,00
MJ Damásio Passos Produções – ME	Paradox – 2ª Temporada	97.000,00
Liliane Lisboa Caires de Souza	Pérola Negra	54.900,00
Rafael Rebouças	PRODUÇÃOEMDANÇA.COM	93.000,00
Geraldo Correia	Projeto Ballet Volta ao Mundo	64.250,00
Ana Paula Santos Dias	Projeto Eu, minha dança e meu olhar!	29.505,00
Luis Augusto França de Santana	Projeto Liga Baiana de B.Boys e B. Girls	61.042,00
Grêmio Comunitário e Carnavalesco Afoxé Filhos de Ogun de Ronda	Projeto Raízes Negras	149.968,20
Emanuel Oliveira Costa	Reféns da Dança	33.802,00
Clara Faria Trigo	Sua Dança – Ano 6	73.100,00

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2012		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Carine Andrade	Brincadeira de Criança	8.000,00
Qualquer Um dos 2 Cia. de Dança	De dentro	8.000,00

João Perene Núcleo de Investigação Coreográfica	Instante Dilatado	8.000,00
Edu O. e Lucas Valenti	Odete, traga meus mortos	8.000,00
Verusya Correia	Os filhos dos contos	8.000,00
Eduardo Rosa	Preto_aleMÃO	8.000,00
Vanessa Mello	Xou	8.000,00
Ariana Andrade	Colapso	6.000,00
Márcio Nonato e Paula Carneiro Dias	Maçaroca - investigações gambiárricas	6.000,00
Independente de Rua	Das Ruas para Ruas	6.000,00
Grupo de Performances Street Vibe	Síntese	6.000,00
Jean Souza	Dança das Palavras	6.500,00
Juana Navarro / Cia. Gueri-gueri	Danço Som	6.500,00
Patrícia Leal	Errática	6.500,00
Inah Irenam	Pé no chão?	6.500,00

EDITAL SETORIAL DE DANÇA 2013		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Joane Santos Bittencourt	Barricada	101.249,20
Elenize Paes Bitenncourt	Comunidade que Dança e Encanta	11.460,00
José Roberto Cupertino Rocha Junior	Corpo/Movimento: Núcleos de Estudos em Dança	77.050,00
Maiara de Jesus Ribeira	De Solos e Coletivos - MINI Festival Itinerante	87.760,00
Elisângela dos Santos Rosa	Fé & Folia	91.680,00
Rita Aquino	Feitocal: Circulação e Difusão	101.010,00
Verusya Santos Correia	Festival de Dança Itacaré - Ano III	93.040,00
Joline Teixeira Araújo Andrade	Festival Etno Tribes 2014	29.042,00
Hugo Leonardo	III Emcontato Festival de Contato e Improvisação	101.700,00
Daiane Santos Brito Silva	Manutentandonus	92.910,00

Ricardo Barreto Biriba	Maria Meia-Noite	80.800,00
ED Max Leal Paim	Mostra de Dança em Cajazeiras - Grupo de Valsa por Amor	20.000,00
Simone Gonçalves Santos	Nayala Crew Bgirls: Aprender e Ensinar Breaking	33.210,00
Leila Maria Gomes	O Averso de um Corpo	32.400,00
Beatriz Gonzalez Lagos Izquierdo	Oficinas da Escola Aberta de Dança do Candeal	79.320,00
William Gomes da Silva	Proliferações	40.560,00
Douglas Gibran	Que Brincadeira é Essa?	55.260,00
Jurandir Pereira dos Santos	Sertão Dança	37.950,00
Attomos	Tabuleiro da Dança Ano VII	149.956,00
Leonardo França	Vetores	60.000,00
Carlos Alexandre Couto	Vous Doux	62.630,00

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2013		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
A Cia. do Meio	A Filha do Meio	10.000,00
Ricardo Alvarenga	Anfíbios	10.000,00
Gerard Laffuste e Cia. Rodas no Salão	Mistura Brasileira	10.000,00
Coletivo Trippé	No Caminho das Alimentadeiras	10.000,00
Aroldo Fernandes	OSTARA - Primaveras em Sagração	10.000,00
Qualquer Um dos 2 Cia de Dança	Para Sempre Teu	10.000,00
Victor Hugo	Portas	10.000,00
Experimentandonus	Raimundos	10.000,00
João Perene	Soco no Vento	10.000,00
Dejalmir Melo	Umbigo	10.000,00
LIGA do Corpo	Índio Boca Azul	8.000,00
Camila Correia	Sacuda	8.000,00
Núcleo A-com/tece	Teia	8.000,00
VAGAPARA	Tentáculos	8.000,00
NDE Crew	Old School Step - Passos da Velha Escola	8.000,00
Marvan Carlos	Pout-Pourri	8.000,00
União Dance	União Dance	8.000,00
Neemias Santana	70porcento (ou Studying Water)	9.500,00
Melissa Figueiredo	A Coisa ou a Pessoa	9.500,00
Clara F. Trigo	Pontes Visíveis	9.500,00
Sandra Corradini	Still	9.500,00

EDITAL KLAUSS VIANNA 2013		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Esther Paola Bomfim Vasquez	Errática	60.000,00
Adriana Bamberg Marques Mello	Olhar com olhos virgens	80.000,00

EDITAL DE EVENTOS CALENDARIZADOS 2013		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Dimenti	Interação e conectividade - encontro de dança	600.000,00

EDITAL SETORIAL DE DANÇA 2014		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
ExeprimentandoNUS	50 Danças na Bahia	78.170,00
Leonardo França	Adolê	90.370,00
Carolina Guimarães	Capoeira no Terreiro	18.875,00
Luciana Pereira	Dança Afro: Corpo, Ritmo E Ritual Em Estudo	97.362,50
Marta Oliveira Bezerra	Dançando nas Montanhas em Residência Artística	60.700,00
João Rafael Neto	Doses de Dança	108.060,00
Marvan Carlos Santos	Encontro de Interação em Dança - EIDAN	79.680,00
Marcelo Galvão	Encontro de Salão	100.000,00
Verusya Correia	Festival de Dança Itacaré - ano IV	108.580,00
Michelle Arcanjo da Silva	InterAção Danças Urbanas	89.076,00
Marcelo Felipe de Assis	Looping	99.640,00
Janaína Santos Nogueira	Mostra de Dança de Lençóis 2014	108.272,00
Flávia Pedroso Silva	Movimenta	48.880,00
Neemias Santana	Nii – Nada Novo Sob o Sol	105.410,00
Jorge Alberto Freitas	Quem te viu, Quem quer te vê	105.400,00
Regiane Nascimento	Trippé Encontra...	81.820,00
José Raimundo Junior	WorkDance –Trabalho em Dança 2014	108.522,40

EDITAL QUARTA QUE DANÇA 2014		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Jorge Silva	7	7.000,00
Grupo Sonho de Valsa	[...deixe que eu fique contigo por uma hora apenas...]	7.000,00
In-Contro	Alfaunosfinitos	7.000,00

Bamberg Cia. de Dança	Balacochê	7.000,00
Corpo Sismico	Do abstrato ao concreto	7.000,00
João Perene	Farpas e Lâminas de um corpo visível	7.000,00
Dejalmir Melo	Ícaro	7.000,00
Mantra - Contemporâneo Ensemble	Para sempre Isadora	7.000,00
Grupo Exper. de Jazz	Partes de um todo	7.000,00
Flor Violeta	Sons e Sombras	7.000,00
Liga do Corpo	Antítese	5.000,00
Leda Muhana	Cena PARADOX	5.000,00
Independente de Rua	Contactos	5.000,00
Cleybson Lima	E se você fosse?	5.000,00
Marcos Muniz	Emobóticos	5.000,00
Janderson Passos	UrbaLove	5.000,00
Michelle Arcanjo	We can do it!	5.000,00

EDITAL DE APOIO A GRUPOS E COLETIVOS CULTURAIS 2014		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Dimenti	Móbile	400.000,00
Átomos	Átomos - 15 anos!	200.000,00

EDITAL KLAUSS VIANNA 2014		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Leonardo França	Estilhaço	60.000,00
Dimenti	Tombé tour - Dança rumo ao norte	100.000,00
Regiane Nascimento	Corpos poéticos	80.000,00

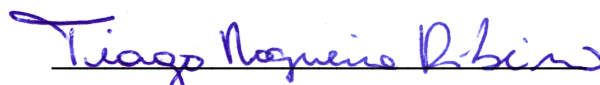
EDITAL KLAUSS VIANNA (FUNARTE) 2015		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
Wilson Sena Militão	Othello - o mouro do mundo	100.000,00
Adriana Bamberg Marques Mello	Olhar com olhos virgens - circulação nacional	100.000,00

EDITAL DE APOIO A GRUPOS E COLETIVOS CULTURAIS 2016		
ARTISTA/GRUPO	PROJETO	VALOR (R\$)
ExperimentandoNUS	Para dez danças	399.980,00

ANEXO B – CARTA DE CONSENTIMENTO TIAGO RIBEIRO

Eu, TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO, residente à Rua São Luis, 03. Jardim Brasil, Salvador- Bahia portador do RG 1533572070 e CPF 92541607334 atesto que tenho conhecimento da dissertação de mestrado intitulada DANÇA CONTEMPORÂNEA EM CURTO-CIRCUITO de autoria de Rafael Rebouças Silveira, na qual o “projétil Billy the Kid”, do qual sou criador e diretor é citado, bem como reconheço a pertinência das reflexões apresentadas com a proposta do projeto.

Salvador, 09 de março de 2017


TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

ANEXO C – CARTA DE CONSENTIMENTO THULIO GUZMAN

Eu, THULIO JORGE SILVA GUZMAN, residente à Rua Aioca 30, Rio Vermelho Salvador-BA portador do RG 20.371.643-43 e CPF 989.584.702-59, atesto que tenho conhecimento da dissertação de mestrado intitulada DANÇA CONTEMPORÂNEA EM CURTO-CIRCUITO de autoria de Rafael Rebouças Silveira, na qual a “Plataforma ACASAS”, do qual sou criador e realizador é citada, bem como reconheço a pertinência das reflexões apresentadas com a proposta do projeto.

Salvador, 09 de março de 2017



THULIO JORGE SILVA GUZMAN