

GILTANEI BRANCO DE AMORIM PAES

DANÇA E ESTADO

Dispositivos de centralização
do poder e pulverização
do dissenso



**DANÇA E
ESTADO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

O projeto tem apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

Apoio financeiro:



GOVERNO
DO ESTADO



SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



GILTANEI BRANCO DE AMORIM PAES

DANÇA E ESTADO

Dispositivos de centralização do poder
e pulverização do dissenso

Salvador
Edufba
2021

2021, Giltanei Branco de Amorim Paes.
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa, projeto gráfico e diagramação
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

Revisão
Mariana Rios

Normalização
Sandra Batista

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

P126 Paes, Giltanei Branco de Amorim
Dança e Estado: dispositivos de centralização do poder e pulverização
do dissenso / Giltanei Branco de Amorim Paes. - Salvador: Eufba, 2021.
115 p.

ISBN: 978-65-5630-121-1

I. Arte e Estado. II.. Dança. III.. Política cultural – aspectos sociais.
1. Título.

CDU: 793.3

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

Assumir que o tempo nos trai, diante de tentativas de identificar o princípio das coisas, é a única condição para desenhar este agradecimento. Num esforço fragmentado da memória, opto, então, por citar aqueles que, com seus atos de amizade, estiveram presentes nesta jornada.

A Jussara Setenta, pelo encontro generoso ao longo da investigação que concretou esta obra e por ampliar as perspectivas sobre os temas tratados.

A Adriana Bittencourt e Marila Velloso, pelas leituras críticas e *feedbacks* constantes.

A Suelma Costa, por se debruçar generosamente sobre esta escrita e pela produção do texto de apresentação.

À minha família e, em especial, a Rubén Tejedor, por me impulsionarem à conclusão deste trabalho.

A meus afetos Aldren Lincoln, Ana Ganzuá, Luciano da Silva e Joane Bittencourt, pela escuta paciente.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e ao seu corpo docente, pela possibilidade de interlocução que me foi dada.

E, por fim, a todos aqueles que contribuíram com este trabalho.

SUMÁRIO

- 9 **PREFÁCIO**

- 19 **INTRODUÇÃO**

- 23 **O TEMPO DO CONTROLE E O CONTROLE DO TEMPO NA DANÇA**
 - 23 OS AGENTES DA DANÇA FLEXÍVEIS ÀS NOVAS DINÂMICAS DE TRABALHO
 - 40 OS AGENTES POLIVALENTES DA DANÇA
 - 49 OS TEMPOS DA DANÇA E O TEMPO FLEXÍVEL DO ESTADO

- 57 **VALORIZAÇÃO DAS INTELIGÊNCIAS CRIATIVAS PELO ESTADO DE CONTROLE**
 - 57 VALORIZAÇÃO DOS AGENTES TEÓRICOS DA DANÇA
 - 75 A EMERGÊNCIA DOS COLETIVOS E REDES COMO ESTRATÉGIA DE COMPETITIVIDADE

- 81 **PROCESSOS DE COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA PELO ESTADO**
 - 81 A POLÍTICA DE PARTICIPAÇÃO POPULAR DO ESTADO COMO DISPOSITIVO DE CONTROLE DOS AGENTES DA DANÇA
 - 95 A COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA AOS CARGOS DE GESTÃO ESTATAIS

- 101 **CONSIDERAÇÕES PROPOSITIVAS: POR UMA PERSPECTIVA ANARQUISTA**

- 111 **REFERÊNCIAS**

PREFÁCIO

Escrever um livro é colocar-se em profundo diálogo com o mundo e consigo mesmo. Assim é o escrito de Giltanei Amorim. *Dança e Estado: dispositivos de centralização do poder e pulverização do dissenso* é uma discussão filosófica e política sobre o “mundo do trabalho” do agente de dança considerando a complexidade de viver/fazer arte sendo sujeito cultural de um tempo. O livro traz como pano de fundo as experiências de Giltanei como artista baiano e agente da dança nascido no interior do estado, que tem participado dos editais públicos desde que esse mecanismo começou a ser realizado na Bahia. Parto dessas referências para iniciar uma reflexão sobre aspectos que o livro aborda e que não podem passar despercebidos na nossa leitura.

Mobilizado por preocupações artísticas e políticas relacionadas ao controle existente nas relações entre Estado e agentes de dança, o autor nos leva a uma importante reflexão sobre como o modelo de sociedade no qual o artista está inserido o molda e como esse artista, na maioria das vezes inconscientemente, reproduz o modelo no qual ele é (en)formado, fortalecendo-o. Essas reflexões nos convidam a sair da condição de ingenuidade em relação à nossa própria formação e atuação profissional como agentes das artes.

O presente estudo contribui para o artista – e os agentes da arte de forma geral – refletir-se imerso na sua própria experiência de ser e estar em exercício de sua arte, num processo de alteração, autonomia e criticidade, mudando de lugar, ampliando sua consciência

de ser artista no mundo. E é preciso considerar que o autor fala do lugar de agente de dança, tão implicado nas questões por ele levantadas quanto qualquer um de nós é ou deveria ser.

Num momento como o que vivemos, em que precisamos de construções lúcidas sobre o saber-fazer do agente da arte no mundo contemporâneo, Giltanei nos ajuda a nomear angústias e incompreensões que nos atravessam e nos paralisam disfarçadas de realidade incontestável. Ao discutir os mecanismos de controle do Estado sobre os agentes de dança, desvela e realiza *insights* de fundamental importância para artistas e agentes culturais das mais diversas linguagens e expressões.

Os principais aportes teóricos usados como referências são trabalhados no texto numa espécie de (com)versa que nos inclui no diálogo, na qual o sentido da palavra dita vai sendo construído, a visão vai-se ampliando e alcançamos entendimentos avançados sobre diversos mecanismos de controle que o Estado – e outras instituições centralizadoras do poder – utiliza, tantas vezes sutilmente, para dominar e controlar os agentes da arte. Temos, desse modo, um encontro prazeroso e necessário com Foucault, Sennett e Passetti e somos convidados a compreender o entretecimento de três noções discutidas por esses autores, que apresentam e analisam o modelo da nossa política social na sua estrutura, sua base.

Já na introdução, o autor nos convida a fazer as primeiras reflexões acerca dos conceitos de sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2015) e sociedade de controle (PASSETTI, 2003), apontando aspectos conservados e reconfigurados numa transição dialógica entre esses dois modelos de controle social que sustentam o novo capitalismo. (SENNETT, 2012) E para elucidar o lugar do Estado nesse sistema, somos convidados a conhecer algumas de suas possíveis definições para compreender, no entendimento deste estudo, como ele atua sobre o povo e, em especial, sobre os agentes de dança.

No capítulo 1, o autor aborda questões relacionadas ao controle do Estado através das dinâmicas de trabalho – no que se refere às alterações

das noções de tempo e espaço – que se apresentam na transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, vivenciadas pelos agentes de dança.

O escrito de Giltanei tem uma abordagem que torna a sua leitura muito envolvente, informativa e provocativa. Ao tratar do tema central, o autor vai trabalhando outros temas essenciais, dando a eles igual importância no corpo do texto, numa estrutura que lembra um rizoma. É assim que ele aborda, nesse primeiro capítulo, a invenção do modelo ideal do artista da dança na sociedade disciplinar, lembrando-nos do quanto esse perfil já vem sendo criticado na contemporaneidade e, ao mesmo tempo, descrevendo e questionando elementos que contemplam a formação e a profissionalização em dança que visam à criação desse modelo, no seu formato excludente e docilizado. O corpo disciplinado do artista da dança, em destaque, nos faz refletir as estruturas sutis de poder do controle social sobre nosso fazer artístico.

Treinar para disciplinar e docilizar o corpo é o princípio básico para o bom uso do tempo no paradigma da produtividade. O tempo do trabalho na sociedade disciplinar é o tempo do não desperdício, da otimização, da “rapidez e eficiência”. (FOUCAULT, 2015) Na atual sociedade de controle, o tempo do trabalho continua sendo entendido como da “rapidez e eficiência”, mas com suas sutis alterações, porque agora esse tempo, mais associado ao cumprimento de metas do que à produtividade/hora, obriga os agentes da dança a integrarem, às suas noções de “tempo produtivo”, o entendimento de produção em curto prazo associado aos “fluxos contínuos flexíveis” em trabalhos que se definem por proposta e execução de projetos rápidos realizados através dos editais públicos e dos contratos de curta duração.

Essa reflexão sobre tempo relacionado aos processos e fazeres artísticos é de suma importância. O tempo do fazer artístico nunca foi definido por Chronos – que é o deus do tempo na mitologia grega e representa literalmente o tempo para nós, aquele que pode ser medido em horas, dias, anos – na sua estrutura linear e cronológica, ainda

que a sociedade na qual o artista está inserido exija isso. Tempo para arte é Aion – na mitologia grega, o deus das eras, das religiões e dos mistérios dionísíacos, que não se define enquanto passado e futuro e, para Deleuze (2007), representa o “tempo do sentido” – na sua constituição sagrada e eterna, porque é cíclico e imensurável e não pode ser engaiolado num cronograma fechado. Portanto, quando Giltanei Amorim questiona se o “ano civil”, que precisa ser respeitado na execução de um projeto financiado por um edital público do Estado, dá conta do tempo criativo para a realização do trabalho artístico, ele está nos provocando a repensar se realmente devemos apenas nos adaptar, apenas ser flexíveis ao que nos pede o modelo social vigente.

Enquanto nos ajustamos e nos tornamos “trabalhadores eficientes” aos olhos do Estado, estamos sendo privados da nossa própria capacidade criativa, deixando muitas vezes de viver a experiência do fazer artístico, uma vez que viver a experiência, segundo Larrosa (2014, p. 25),

Requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Como nos aponta Giltanei, é necessário estarmos atentos também à forma como o Estado vai nos cooptando para dentro desse modelo, que acaba por virar “o modelo a ser seguido”, para que possamos nos colocar conscientes diante dele e com mais condição de autonomia e para que não sejamos simples objetos de manipulação do capitalismo e da sua sociedade de controle.

No capítulo 2, o autor nos traz mais uma discussão de grande valor para o meio artístico. A sociedade de controle é também a sociedade

da informação, na qual valem mais a quantidade de informação que você possui acumulada e o seu jeito de manipulá-la, elaborando sobre ela opinião, do que a experiência e os saberes manuais. No universo competitivo do trabalho, ganha aquele que possuir as melhores estratégias, os melhores argumentos, as melhores opiniões. Nas palavras do autor, “Na competição pelos financiamentos, saem na frente aqueles que conseguem, através de suas habilidades retóricas, convencer uma banca examinadora sobre a validade de seu projeto”.

Sabemos que o financiamento das artes através dos editais públicos se configurou nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, considerados por muitos analistas políticos como os mais democráticos e preocupados com questões de cunho social que o Brasil já teve. O formato dos editais teve por finalidade descentralizar e democratizar a distribuição de verbas. No entanto, os diversos mecanismos implantados e implementados por esses governos estavam sim seguindo o modelo mundial da globalização política e econômica. Por isso, sem deixar de reconhecer a importância do tratamento e da valorização que passam a ser dados às artes no Brasil, precisamos refletir sobre o quanto esses mecanismos seguem os ditames da meritocracia e da competitividade, tão característicos do modelo capitalista, que divide e invisibiliza grupos, povos, etnias e nações para fortalecer a dominação e o poder dos poucos privilegiados.

Os formulários dos projetos culturais dos editais públicos, quando assumem o modelo acadêmico do projeto de pesquisa – o quê? Por quê? Para quê? Como? –, já expressam de entrada o caráter excludente desse formato de política. Como esse é um assunto desenvolvido detalhadamente neste livro, sobretudo no capítulo 2, a mim resta aqui fazer uma rápida reflexão sobre alguns conceitos que dialogam diretamente com a discussão do autor.

Em realidades como a que vivemos, sobretudo na América Latina, onde as oportunidades são sempre desiguais em aspectos relacionados à formação e ao acesso aos lugares de privilégios, o modelo da

meritocracia nunca é justo – apenas aumenta a distância existente entre os que podem e os que não podem em qualquer espaço de atuação, inclusive no universo dos agentes de dança.

Devemos compreender de início que o modelo meritocrático e competitivo apresentado pelos editais não exclui apenas os “menos preparados” quando comparados com os “mais preparados”. Não. Porque, quando estamos tratando de arte e expressões culturais, é de diversidade que falamos, diversidade referente ao saber-fazer-dizer artístico que se caracteriza por diferenças territoriais, formacionais, étnicas, estéticas, de linguagens, de referenciais etc., que se fossem levadas em consideração jamais se enquadrariam nesse modelo. Portanto, esses editais em nada criam oportunidades verdadeiramente igualitárias, pois não reconhecem a condição *sine qua non* da diferença.

Quando falamos em exclusão, estaríamos tratando aqui de “exclusões abissais”? (SANTOS, 2019, p. 47) Trata-se de um tipo de exclusão que invisibiliza sujeitos do outro lado da linha abissal, os chamados “eles”, aqueles que jamais acessarão os mecanismos de financiamento do Estado porque não existem enquanto agentes culturais qualificados para auxiliar, com seus discursos e suas habilidades intelectuais e artisticamente reconhecidas, no “desenvolvimento cultural” legítimo e legitimado por esse Estado? É desse tipo de exclusão que tratamos ao refletir o modelo de editais de financiamento à cultura?

É real que esse modelo de edital forjado a partir de princípios acadêmicos e academicistas nunca dará espaço para o agente da dança ou de qualquer outra expressão artística/cultural que se constitui distante dos ambientes escolarizados, através de saberes outros, sejam eles da tradição ou simplesmente populares, se esses agentes não tiverem como parceiras mentes escolarizadas/intelectualizadas. Então, sim: estamos tratando de exclusões abissais.

Ao abordar essa problemática, Giltanei contribui de forma relevante para os estudos decoloniais e de descolonização. Ele nos leva a refletir sobre questões como: o que leva os grupos que estão no poder

a elegerem e validarem certos saberes-fazeres artísticos em detrimento de outros? O que torna uma proposta artística financiável e outra não? Por que os parâmetros de proposição e escolha precisam ser eurocêntricos e acadêmicos se nossa produção artística-cultural é tão diversa, multirreferencial e tem também como base outras tantas matrizes culturais tão distintas das matrizes do Norte epistêmico? Quais interesses o Estado revela ao estimular que tenhamos as diferentes matrizes culturais presentes no nosso território como tema das propostas dos trabalhos a serem financiados, mas negar os saberes dessas mesmas matrizes culturais enquanto possíveis abordagens de acesso aos financiamentos?

No capítulo 3, Giltanei vai se aprofundando mais nas questões referentes às relações entre o Estado e os agentes de dança, cavando o terreno da complexa organização do mundo contemporâneo e refletindo sobre os mecanismos do controle nos seus disfarces democráticos, que nos levam a confundir controle com abertura para o diálogo, controle com inclusão, controle com respeito às diferenças, controle com equidade e ética. É com esse viés que ele olha para a participação popular, a representação política e a cooptação de um seletivo grupo pelo Estado como “interlocutores políticos de uma maioria”. E, com grande lucidez, pergunta: “a cooptação dos agentes da dança à gestão estatal potencializa a igualdade de direitos ou tende a ser um dispositivo de apaziguamento de conflitos e tensão?”.

Essa questão levantada por Giltanei nos leva a uma visão mais ampla de como o Estado se adapta e reproduz o modelo do capital vigente, manipulando construções dos movimentos sociais e se apropriando delas para tirar proveitos. A participação popular no âmbito estatal deveria ocorrer para garantir os direitos da população, mas acaba se tornando uma forma de garantir o poder centralizador do Estado.

É nessa perspectiva que o multiculturalismo, enquanto noção construída pelos movimentos sociais, é assimilado pelo Estado, passando a convencer-nos de que existe uma política de inclusão e respeito às

diferenças quando, no entanto, o modelo de organização social permanece excludente e desrespeitoso, apenas camuflado de forma a evitar conflitos políticos.

Para Candau (2008, p. 50), essa é uma política assimilacionista que

[...] favorece que todos se integrem na sociedade e sejam incorporados à cultura hegemônica. No entanto, não se mexe na matriz da sociedade, procura-se assimilar os grupos marginalizados e discriminados aos valores, mentalidades, conhecimentos socialmente valorizados pela cultura hegemônica.

Essa política assimilacionista não nos tira, pois, da condição de exclusão, como já falamos anteriormente, mas nos faz acreditar que podemos ser incluídos, nos pondo, assim, em um lugar no qual nos sentimos desautorizados a questionar, uma vez que somos levados a acreditar que todos nós podemos nas mesmas proporções, e se não conseguimos é simplesmente porque não nos esforçamos ou não somos bons o suficiente.

As reflexões feitas pelo autor nos levam a perceber a proximidade do modelo de controle social exercido pelo Estado com essa compreensão de multiculturalismo assimilacionista (CANDAU, 2008) e nos fazem lembrar que o multiculturalismo que buscamos é de uma outra abordagem. Trata-se de um multiculturalismo crítico (MCLAREN, 2000), pois

O multiculturalismo crítico e de resistência parte da afirmação de que o multiculturalismo tem de ser situado a partir de uma agenda política de transformação, sem a qual corre o risco de se reduzir a outra forma de acomodação à ordem social vigente [...]. Recusa-se a ver a cultura como não-conflitiva e argumenta que a diferença deve ser afirmada 'dentro de uma política de crítica e compromisso com a justiça social'. (CANDAU, 2008, p. 51)

Acomodação não traz equidade nem transformação social. É quanto a isso que Giltanei nos alerta ao longo deste livro. E é a partir desse entendimento enraizado de forma profunda que ele finaliza seu escrito nos propondo caminhos outros para viabilizar nossas produções artístico-culturais sem que tenhamos que ser submetidos ao controle do Estado.

Quando Giltanei nos convida a olhar para outras possibilidades, está também nos lembrando do lugar da autonomia e da autorização que podemos assumir no nosso saber-fazer-dizer artístico, para que não fiquemos presos à sensação de impotência na qual nos encontramos nas diversas vezes que ficamos de fora dos editais – ou para não cairmos na armadilha de seguir o bê-a-bá que nos é imposto pelos sutis argumentos desenvolvidos pelo Estado para nos manter cativos, acomodados e silenciados perante a sua vontade.

O que me propus nestas páginas foi dialogar com algumas das riquíssimas reflexões que este livro nos traz, e posso garantir a vocês, leitores, que viverão página após página uma jornada preciosa ao encontro de conhecimentos indispensáveis para a conscientização e a transformação do nosso fazer-saber-dizer artístico no mundo.

Finalizo parabenizando e agradecendo a Giltanei pela significativa obra e pela experiência que vivi no encontro com ela. Enquanto artista cênica e educadora, fui atravessada pelos sentidos das palavras aqui anunciadas/enunciadas/denunciadas e transformada ao decorrer da leitura. Gratidão, Giltanei Amorim!

Suelma Costa

Mestra em Estudos sobre a Universidade, diretora teatral e artista-educadora

INTRODUÇÃO

As contribuições de Foucault (2015) acerca da sociedade disciplinar têm sido atualizadas por distintos autores nas mais diversas áreas do conhecimento. As análises que emergem possibilitam compreender a história do controle e incitam a elaboração de novos modos de operar que colaboram para desestabilizar sistemas pautados na centralização de poder e na pulverização do dissenso.

Foucault define as disciplinas como dispositivos pautados num modelo de vigilância inspirado no panóptico de Bentham,¹ que se configura como uma arquitetura na qual um sujeito posicionado no centro vigia todos ao seu redor, e para ele todos os olhares estão direcionados. Nesse modelo,

[...] o aparato disciplinar perfeito permitiria ver tudo permanentemente de uma só vez. Um ponto central que seria, ao mesmo tempo, uma fonte que iluminaria tudo o que fosse necessário ser visto e o lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito ao qual nada se subtrai, e centro até onde todos os olhares estão voltados. (FOUCAULT, 2015, p. 203, tradução nossa)

1 Foucault (2005) realiza um conjunto de análises acerca dos mecanismos de controle do corpo relacionados à arquitetura ideal para sua vigilância. Em seus apontamentos, define o panóptico de Bentham como um espaço circular onde, no centro, é alocado um vigilante capaz de ver a todos que estão ao seu redor, mas que, devido a sua localização, no topo de uma torre central, não pode ser visto por aqueles que estão sendo vigiados. Essa arquitetura permite que a vigilância ocorra, inclusive, sem a presença efetiva do vigilante.

No entanto, com o advento e a popularização das tecnologias de informação, os programas/protocolos de vigilância, bem como os dispositivos focados na disciplina e docilidade do corpo, são redesenhados, trazendo à tona um novo paradigma: a sociedade de controle. O panóptico de Bentham deixa de ser o único modelo utilizado e dá espaço a outros que são, ao mesmo tempo, sua conservação e reconfiguração. O sociólogo Edson Passetti (2003) corrobora essas afirmações ao dizer que – diante das transformações ocorridas após o advento da sociedade disciplinar – não seria cabível afirmar a substituição de uma sociedade pela outra, ou seja, a da disciplina pela do controle; mas atentar para a coexistência entre os dois paradigmas de modo correlacionado, que por vezes chocam-se, compactuam-se, complementam-se e organizam uma sociedade que conserva e reconfigura parâmetros controladores.

Emerge, na contemporaneidade, um tipo de vigilância multidirecional em que todos controlam todos através de programas sofisticados de informática. Esses programas, que operam em rede, permitem a catalogação de uma infinidade de dados de seus usuários, selecionam as informações que eles podem acessar e, por fim, interferem em seus comportamentos. Os usuários transformam-se em produtos, uma vez que são tratados como moedas de troca e negociados a altos custos no mercado da informação. Tais modos operatórios, desconhecidos por Foucault, trazem novos desafios à desestabilização de poderes centralizadores e hegemônicos, o que exige a elaboração de novas estratégias de resistência.

Frente às observações expostas, este livro discute o controle nas relações entre a dança e o Estado e aponta para a centralização do poder e a pulverização do dissenso decorrentes dessas relações. Aqui, faz-se necessário elucidar o entendimento de Estado adotado. De acordo com Silva Junior (2009), o Estado surge como o tutor responsável por garantir o bem comum e a manutenção da paz. Tal compreensão está referenciada em Hobbes, quando

[...] entendia que o homem viveria sem poder e sem organização, num estágio que ele denominou de estado de natureza, o qual representava uma condição de guerra. Com intuito de evitar a guerra, Hobbes propôs que haveria a necessidade de se criar o Estado para controlar e reprimir o homem o qual vivia em estado de natureza. O Estado seria, na visão de Hobbes, o único capaz de entregar a paz, e para tanto o homem deveria ser supervisionado pelo Ente Estatal legitimado por um contrato social. (SILVA JUNIOR, 2009)

A perspectiva apresentada por Hobbes é relevante ao tratar do poder e do controle protagonizados pelo Estado, mas evidencia um dualismo ao utilizar o termo “estado de natureza”, como se fosse possível pensar no homem separado da cultura. Hobbes sustenta, ainda, a ideia de um Estado que atua como tutor e provedor, como se fosse autônomo em relação ao seu povo. As forças presentes nas relações entre Estado e sociedade são ascendentes (do povo para o Estado) e descendentes (do Estado para o povo), o que evidencia uma relação de codependência e a impossibilidade de um Estado hermético.

Na abordagem deste livro, o Estado é tratado sob outra perspectiva, já que pode instaurar o conflito e a guerra atuando na contramão do bem comum, da manutenção da paz, e a favor da manutenção do poder do soberano. Passetti (2003, p. 94) corrobora esse entendimento ao afirmar que “[...] um povo é o que o Estado agrupa, organiza, define e controla. Não é uma abstração, é apenas o produto de um determinado entrevero de forças em constante atualização, porém dirigidas para a continuidade do soberano, na autoridade central”.

Para questionar as relações entre o Estado e a dança, este livro organiza as perguntas que se seguem, com vistas a construir a questão crucial do estudo a partir delas: como os dispositivos de controle do Estado incitam a centralização de poder e a pulverização do dissenso na dança? De que modo tais dispositivos fazem perdurar noções da sociedade disciplinar referentes à docilidade, à vigilância e à punição

do corpo que dança? Quais as tensões existentes entre os mecanismos estatais de fomento e os agentes da dança? Como o tempo burocrático do Estado dialoga com os processos criativos da dança? A partir de quais parâmetros o Estado promove a classificação, hierarquização e exclusão de sujeitos e saberes na dança? E, por fim, em quais aspectos a propensão à participação popular tende a institucionalizar os agentes da dança e a promover silenciamentos?

Ao partir de interlocuções teóricas com autores da filosofia e sociologia, esta escrita considera que o Estado opera sob a rédea do novo capitalismo e da sociedade de controle – conceitos apresentados, respectivamente, por Sennett e Passetti. Não seria possível, então, pensar na relação entre os agentes da dança e o Estado sem considerar seus efeitos enquanto práticas balizadas por um conjunto de regimentos e leis que sustenta a existência do Estado. O Estado é, portanto, uma delimitação territorial-geográfica, mas também um conjunto de dispositivos que atua para determinar condutas através do poder instituído pelo e para o povo. Funda-se por poderes soberanos e centralizadores, instaurados por contratos sociais, que se inserem nas múltiplas instâncias da vida pública e também na dança como

uma força que atua sobre as relações sociais, econômicas, culturais e intelectuais. Força que também está presente no que chamamos de políticas governamentais de saúde, educação, transporte, comunicações e, principalmente, enquanto defesa de direitos de empresários diante dos direitos dos trabalhadores. Onde houver Estado haverá um poder de autoridade centralizada disseminado pela sociedade. Forma-se, assim, uma rede de poderes, deveres e assujeitamentos. (PASSETTI, 2003, p. 22)

As questões apresentadas apontam para alguns entraves entre as dinâmicas burocráticas do Estado e a dança, aspectos que serão esmiuçados na continuidade desta escrita.

1

O TEMPO DO CONTROLE E O CONTROLE DO TEMPO NA DANÇA

OS AGENTES DA DANÇA FLEXÍVEIS ÀS NOVAS DINÂMICAS DE TRABALHO

O capítulo que se inicia apresenta as primeiras pistas do controle existente entre os agentes da dança e o Estado. Para tanto, considera as transformações nas dinâmicas do trabalho decorrente do atual trânsito entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle. Para sua introdução, faz-se necessário esclarecer que os agentes da dança são definidos, na perspectiva desta escrita, como corpos-sujeitos e corpos-instituições (SETENTA, 2008) que atuam nos diversos setores produtivos da dança. Os corpos-sujeitos, especificamente, referem-se às pessoas físicas que não representam ou não são representadas por instituições de dança, sejam elas juridicamente constituídas ou informais: criadores, pesquisadores, produtores, críticos etc. que atuam de forma autônoma. Já os corpos-instituições são aqueles representados e representantes de instituições e agrupamentos de dança juridicamente constituídos ou informais: representações de classe, grupos, gestores, espaços culturais, entre outros.

Ao tratar das transformações entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle, este capítulo focará nas alterações das dinâmicas

de tempo do trabalho e nas reconfigurações do espaço onde esses trabalhos se realizam. Referente às alterações das dinâmicas de tempo do trabalho, dará ênfase ao atual protagonismo do paradigma da flexibilidade (SENNETT, 2012) e dos projetos de curto prazo em detrimento do tempo linear, da rotina e dos trabalhos de longo prazo. Discutirá, ainda, sobre a valorização da polivalência de funções em detrimento dos trabalhos qualificados e sobre a tensão entre o tempo dos processos criativos e o tempo burocrático do Estado. Sobre o espaço no trabalho, apresentará como hierarquias piramidais cedem lugar para relações transversais e como tais alterações tendem a manter a concentração do poder.

Para introduzir a discussão, é relevante evidenciar que, desde a definição da sociedade disciplinar, realizada por Foucault (2015), até a contemporaneidade, as dinâmicas do trabalho têm sido alteradas e resvalam no aparecimento do que Edson Passetti (2003) define como sociedade de controle. Ambos os entendimentos são fortemente influenciados pelo surgimento de uma nova arquitetura do trabalho e pela emergência de novas concepções de tempo, que são, ao mesmo tempo, a conservação e a reconfiguração de parâmetros disciplinares. O período de trânsito entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle resvala também na dança, em que se apresentam, concomitantemente, traços da disciplina e do controle em seus distintos ambientes criativos/produativos.

Em *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*² (2015), de Michel Foucault, as disciplinas são definidas como um conjunto de dispositivos instaurados para garantir a produtividade do corpo e para evitar possíveis desperdícios em escolas, hospitais, manicômios e locais de trabalho. Operam através de procedimentos focados na otimização de movimentos, gestos e ações com o objetivo de diminuir o tempo gasto na execução de tarefas específicas e previamente determinadas.

2 *Vigilar e punir: nascimento da prisão.*

O corpo produtivo disciplinar é aquele submetido a “[...] um mecanismo de poder que o explora, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’ que é, em si mesma, uma ‘mecânica de poder’”. (FOUCAULT, 2015, p. 160, tradução nossa) Foucault (2015) dá atenção especial a dois dos dispositivos de poder. O primeiro relaciona-se ao modo como o espaço do trabalho é configurado e diz respeito à sua arquitetura. Nela, as lógicas piramidais e circulares apresentam-se como modelos eficazes de vigilância e controle do corpo, uma vez que evitam desvios de conduta. Apresentada por Foucault como o panóptico de Bentham, tal arquitetura torna possível

[...] situar um vigilante na torre central e fechar em cada célula um louco, um doente, um condenado, um trabalhador ou um estudante. Pelo efeito de contraluz, é possível perceber desde a torre, recortados perfeitamente sobre a luz, as pequenas silhuetas cativas nas células da periferia. Células como pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico dispõe de unidades espaciais que permitem ver sem cessar e reconhecer imediatamente. (FOUCAULT, 2015, p. 232, tradução nossa)

O segundo dispositivo disciplinar citado por Foucault relaciona-se ao modo como o tempo é gerido para acelerar movimentos e gestos e, desse modo, garantir maior produtividade. O tempo é estruturado com o intuito de

[...] apressar o corpo dos demais, não simplesmente para que eles façam o que se deseja, mas sim, para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficiência que a eles é determinada. A disciplina fabrica corpos submetidos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos de utilidade econômica) e diminui essas mesmas forças (em termos de obediência política). (FOUCAULT, 2015, p. 160, tradução nossa)

Noutro aspecto, o tempo disciplinar opera através da elaboração de um conjunto de narrativas lineares que ocorrem por sucessões sem alterar drasticamente a ordem dos acontecimentos. O tempo é, então, administrado para evitar interrupções nas dinâmicas do trabalhador, seja nas funções que ele realiza, seja nos ambientes onde atua e/ou na quantidade de horas diárias determinadas na jornada de trabalho. Opera sob a lógica da continuidade e da acumulação.

Os procedimentos disciplinares fazem aparecer um tempo linear, cujos momentos se integram uns aos outros, e que se orienta até um ponto terminal e estável. Em suma, um tempo 'evolutivo'. Agora, há que recordar que, no mesmo momento, as técnicas administrativas e econômicas de controle faziam aparecer um tempo social de tipo serial, orientado e acumulativo: descobrimento de uma evolução entendida em termos de 'progresso'. (FOUCAULT, 2015, p. 186, tradução nossa)

O controle do espaço e do tempo disciplinar é pensado como um duplo funcional que centraliza poderes – representado no esquema de Bentham como a torre no pátio central – e hierarquiza relações – representado pelo vigilante, localizado no topo da torre, que vigia aqueles localizados em sua base.

Na dança, os parâmetros disciplinares têm sido amplamente discutidos. Como exemplos, é possível citar as críticas ao entendimento tradicional de técnica presente em estilos de dança que operam pela lógica da reprodução de passos sequenciais e à padronização das singularidades dos corpos em favor de ideais clássicos de beleza e perfeição. Nesses estilos – nos quais se insere, por exemplo, o balé clássico –, o estudo do movimento tende a ser abordado enquanto treinamentos repetitivos, lineares e contínuos que seriam capazes de fazer o corpo operar sob forma, rapidez e eficiência previamente determinadas. Também são alvos de crítica as coreografias que fazem uso das narrativas lineares – nas quais se conta uma história

com início, meio e fim – e pedagogias que abordam a aprendizagem como a acumulação de conhecimentos e níveis ordenados de saberes.

Nos aspectos espaciais, são questionados os modos operatórios de agrupamentos que assumem a figura do diretor como o centro da criação; as obras que optam pela frontalidade clássica do palco italiano, que tende a valorizar, nas fileiras postas na frente, os corpos mais hábeis à execução de movimentos; e a classificação, seleção e organização de corpos a partir de parâmetros dualistas como bom e ruim, melhor e pior, funcional e não funcional. Na dança contemporânea – que comumente afirma desestabilizar parâmetros disciplinares –, ainda perdura um tipo de corpo ideal geralmente respaldado por parâmetros eurocêntricos. São escassas, por exemplo, propostas que assumem e naturalizam o corpo deficiente, negro, transexual etc., evidência da continuidade do paradigma clássico/disciplinar. Os exemplos apresentados apontam características das disciplinas no comportamento dos agentes de dança que operam diretamente nos processos artísticos, mas, ao longo desta escrita, serão apontadas características reconhecíveis em outros setores produtivos.

No trânsito entre as sociedades disciplinar e de controle, fortemente caracterizado pelo advento das tecnologias de informação e por uma economia desenhada numa escala transnacional, o trabalho assume novas configurações. Já não são imperativos os ambientes de trabalho onde todos os trabalhadores se encontram, dia após dia, em jornadas fixas; nem a obrigatoriedade dos velhos uniformes industriais. Na suposta informalidade laboral, que parece garantir maior liberdade, descentralizam-se os espaços, e o trabalhador pode realizar tarefas em *home office* através de computadores, *smartphones* e toda uma gama de tecnologias que permite excelência de conectividade. A economia deixa de ser pensada unicamente na esfera local para dar espaço a comércios, serviços, mercados e trabalhos que se dão por vínculos transnacionais. Tais características alinham-se a paradigmas emergentes na sociedade de controle e afirmam “[...] a dissolução de espaços de confinamento,

como os da sociedade disciplinar, e a decomposição de fluxos contínuos flexíveis”. (PASSETTI, 2003, p. 121)

No entanto, mesmo que a economia e os espaços de trabalho sejam descentralizados, esquemas de vigilância e controle não deixam de atuar e de garantir a centralidade do poder. Diferentemente da sociedade disciplinar, em que o policiamento do corpo se dá em arquiteturas físicas circulares e hierárquicas – como no panóptico de Bentham –, a vigilância e o controle contemporâneos são sutis e, por vezes, imperceptíveis. Atuam assessorados por tecnologias como satélites, GPS, sinais digitais disponíveis até a estratosfera terrestre: um planeta ciborgue, robotizado em favor do fluxo contínuo e veloz de informação digital. Despontam sistemas sofisticados de hackeamento e espionagem que eximem sujeitos e instituições de vigilância de estar alocados no mesmo espaço físico daqueles que se encontram sob observação. Na transconectividade contemporânea, já não é imperativo alocar um corpo no centro para observar, controlar e castigar aqueles ao seu redor, uma vez que esses esquemas operam pela multidirecionalidade. Não se trata, no entanto, do abandono das técnicas disciplinares, mas sim de reconfigurações e melhoramentos coerentes com as possibilidades oferecidas pela atualidade.

O panóptico tão discutido a partir dos estudos de Foucault sobre as sociedades disciplinares deixou de ser o dispositivo disciplinar preponderante. Agora, não estamos mais em um mundo onde um olha para muitos, mas no seu reverso, no qual muitos olham para o eletrônico; traduzido numa mídia governada por sinopses, em que prevalece a televisão, as sondagens, os programas de computação e a internet. É o tempo da democracia midiática em que todos devem participar. (PASSETTI, 2003, p. 13)

Segundo Sennett (2012), as alterações nas dinâmicas do trabalho condizem com o aparecimento dos “fluxos contínuos flexíveis”, que se

caracterizam pela adaptação constante e ininterrupta do trabalho e do trabalhador. Ampliam-se os esquemas de trabalho caracterizados pela prestação de serviço que exigem a autogestão do tempo, a flexibilidade e o cumprimento rigoroso das metas e cronogramas previamente estabelecidos no escopo de atividades. As mudanças contínuas nos vínculos empregatícios também são características dos fluxos contínuos flexíveis na sociedade de controle, o que aponta para a precarização do trabalho. Exceto em trabalhos que garantem vínculos duradouros – como naqueles viabilizados por concursos públicos vitalícios –, o trabalho tem sido organizado para viabilizar e fomentar a mudança. Tanto nos empregos vitalícios quanto nos trabalhos voltados à prestação de serviços, os projetos de curto prazo têm ganhado espaço. Como exemplo, é possível citar que, nas universidades públicas do Brasil – nas quais é possível reconhecer a admissão de professores-pesquisadores por concursos públicos e contratos vitalícios –, muitas pesquisas são viabilizadas por bolsas oferecidas por agências de fomento, como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)³ e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).⁴

3 O CNPq (até 1971, Conselho Nacional de Pesquisa, tendo a sigla se mantido) é um órgão ligado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) para incentivo à pesquisa no Brasil. Fundado em 1951, o CNPq é considerado uma das instituições mais sólidas na área de investigação científica e tecnológica entre os países em desenvolvimento, seu objetivo principal. O período conturbado do pós-guerra (1949-1954), também marcado por turbulências na política nacional, ampliou o interesse do CNPq em sua iniciativa de capacitar o Brasil para o domínio da energia atômica, tema de importância estratégica naquele momento. Porém, seu papel intensificou-se com o passar do tempo para o financiamento de pesquisas científicas e tecnológicas nas diversas áreas do conhecimento, com bolsas e auxílios. Com sede em Brasília, o CNPq era o órgão que centralizava a coordenação da política nacional de ciência e tecnologia até a criação do respectivo ministério em 1985. O CNPq tem muitos órgãos federais e agências de fomento estrangeiras como parceiros. (CONSELHO..., 2015)

4 A Capes é uma autarquia e agência pública de pesquisa do Brasil vinculada ao Ministério da Educação que atua na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todos os estados do país. A característica distintiva em relação às outras agências federais semelhantes, como o CNPq e a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), e às estaduais está na avaliação trienal que ela efetua de todos os cursos de pós-graduação do país. É a única entidade que tem tradição de

Essas bolsas são disponibilizadas através de convocatórias públicas com prazo de vigência e tempo de execução relativamente curtos e predefinidos. Além dos contratos vitalícios, as universidades públicas brasileiras têm admitido cada vez mais professores substitutos para suprir temporariamente a carência de profissionais na educação superior. Explicita-se, nesses exemplos, que no novo panorama do trabalho é cada vez menos frequente pensar em ações de longo prazo, já que a precarização laboral brota sob a rédea da flexibilidade.

Segundo Sennett (2012, p. 47, tradução nossa), a palavra “flexibilidade”

Entrou no idioma inglês no século XV; seu sentido original deriva da simples observação que permitia constatar que ainda que o vento fosse capaz de dobrar uma árvore, seus ramos voltavam a posição original. Flexibilidade designa a capacidade da árvore de ceder e se recuperar. Em condições ideais, a conduta humana flexível deveria ter a mesma resistência à tensão: adaptável às mudanças sem deixar que estas produzam rompimentos.

Em suas contribuições, Sennett (2012) tensiona flexibilidade e liberdade para questionar a autonomia do trabalhador diante do novo panorama do trabalho. Para ele, as noções de flexibilidade e liberdade podem ser confundidas, já que, diante de um cenário de contínuas mudanças, o trabalhador pode se deparar com múltiplas possibilidades de escolha. A flexibilidade nem sempre é uma opção; ao contrário, tende a ser imposta pelas dinâmicas emergentes na economia global contemporânea. Já a liberdade tende a ser regulada, já que é cada vez mais escassa a possibilidade de atuar fora dessa estrutura de pensamento. Assim, a liberdade só pode ser exercida em limites específicos e determinados. É como se o corpo tivesse a autonomia de se mudar e se mover para

determinar o descredenciamento (na prática, o fechamento) dos cursos que apresentam nota baixa ou deficiente. (COORDENAÇÃO..., 2015)

qualquer lado dentro de territórios limitados, onde a liberdade tem mais a ver com regulação do que com liberação. Desestabiliza-se a arquitetura disciplinar de Bentham para criar uma outra, mais funcional e inteligente, que potencializa a docilidade e a obediência.

[...] o comportamento flexível [...] gera a liberdade humana. Ainda estamos dispostos a pensar que é assim; imaginamos que estar aberto às mudanças, ser adaptável, são qualidades do caráter necessárias para uma ação livre – o ser humano é livre porque é capaz de mudar. Não obstante, no nosso tempo, a nova economia política trai esse desejo pessoal de liberdade. A repugnância à rotina burocrática e a busca da flexibilidade produziram novas estruturas de poder e controle no lugar de criar condições de liberação. (SENNETT, 2012, p. 48, tradução nossa)

A partir das reflexões apresentadas, cabe perguntar: como a flexibilidade interfere nas dinâmicas de trabalho dos agentes da dança? Como a dança trata as noções de liberdade e autonomia? E como essas noções podem contribuir para analisar e compreender o controle existente nas relações entre os agentes da dança e o Estado? Aqui, serão tecidas discussões sobre os espaços culturais estatais, os editais públicos de fomento, as relações de mercado negociadas pelo Estado e os agrupamentos produtivos da dança, considerando, para tanto, o modo como a flexibilidade se impõe nesses ambientes.

Na Bahia, as instituições estatais de fomento à dança, como a Secretaria de Cultura e a Fundação Cultural do Estado – principais órgãos estatais de fomento à cultura –, estão cada vez mais cedendo espaço a trabalhos que operam com a prestação de serviço de curto prazo. Nesses ambientes, os contratos em Regime Especial de Direito Administrativo (Reda)⁵ – que têm validade média de dois anos, pror-

5 O Reda é uma modalidade de seleção pública para prestação de serviços por contratos com duração de dois anos prorrogáveis por igual período. O que permite os órgãos estatais divulgarem edital de processo seletivo do Reda é observado no inciso IX, do

rogáveis para quatro – têm se tornado protagonistas na admissão de profissionais nos mais diversos setores. Professores de dança, técnicos administrativos, representantes territoriais, gestores e administradores de espaços culturais são contratados para executar, no curto período de seus contratos, as demandas a eles atribuídas. Tal panorama traz à tona uma discussão atual que, no âmbito estatal, evidencia a precarização dos serviços públicos através de contratos de curto prazo e licitações. A principal característica desses esquemas de contratação diz respeito aos vínculos temporários em detrimento dos contratos vitalícios. Por um lado, viabilizam que profissionais ganhem experiência no trabalho estatal, mas, por outro, tendem a transferir os trabalhos que deveriam ser feitos pelo escopo de funcionários fixos do Estado aos trabalhadores transitórios. Desse modo, o Estado se alinha ao modelo que rege as relações laborais na economia global do novo capitalismo, já que opera como as “[...] empresas [que] também têm subcontratado, com pequenas empresas e indivíduos empregados com contratos de curto prazo, muitas das tarefas que antes se fazia sempre dentro”. (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa)

A relação que os agentes da dança estabelecem com o Estado tende a ser provisória. Isso quer dizer que cada contratado Reda adentra as instituições estatais sabendo que seu vínculo com o trabalho tem início e fim determinados pela duração do contrato. Nesse curto tempo, cada profissional deve ser habilidoso para se adaptar às dinâmicas do seu novo ambiente de atuação e, ao mesmo tempo, já estar apto a desenvolver as atividades a ele atribuídas. No trabalho contemporâneo, os planos de carreira tendem a desaparecer.

artigo 37, da Constituição Federal, na forma prevista nos artigos 252 a 255 da Lei Estadual nº 6.677, de 26 de setembro de 1994, com as alterações introduzidas pela Lei Estadual nº 7.992, de 28 de dezembro de 2001, regulamentada pelo Decreto Estadual nº 8.112, de 21 de janeiro de 2002, da Instrução Normativa nº 009, de 9 de maio de 2008. As críticas a esse tipo de regime se dão principalmente porque ele não promove vagas de trabalho vitalícias.

Diferentemente das contratações vitalícias da sociedade disciplinar, o tempo nos trabalhos Reda é fragmentado e sobreposto – fragmentado porque não existe continuidade e sobreposto porque os novos contratados Reda convivem, no mesmo ambiente, com os funcionários remanescentes admitidos por contratos vitalícios. Nesse sentido, vale ressaltar que, na sociedade disciplinar, um funcionário público atua num mesmo setor e/ou repartição ao longo de anos, o que lhe permite a qualificação das tarefas que realiza. Sennett colabora com essa discussão ao afirmar que, nos contratos de longo prazo, o trabalhador permanecia “ano após ano em empregos que raramente apresentavam mudanças no cotidiano; nesse tempo linear os ganhos eram acumulativos”. (SENNETT, 2012, p. 14, tradução nossa)

No atual contexto das contratações por Reda, não há espaço para que os trabalhadores desenvolvam projetos continuados. Não existe uma articulação clara entre processos anteriores e futuros. Ao fim de cada contrato, novos concursos são abertos e novos trabalhadores substituem aqueles que tiveram seus prazos de vigência vencidos. Cada novo trabalhador Reda é impelido a dar continuidade ao trabalho deixado pelo trabalhador anterior a ele, mesmo que não tenha participado do seu planejamento e que não conheça as razões que incitaram a elaboração de projetos, metas e objetivos.

O paradigma da flexibilidade não se limita, entretanto, à contratação de profissionais para trabalhar no interior das instituições públicas de fomento à dança. Perpassa, também, os agentes da dança que atuam fora das instituições estatais, mas prestam serviços ao Estado. Nesse panorama, se inserem os criadores, produtores, articuladores culturais e todos aqueles profissionais que se relacionam com o Estado através dos editais de fomento à dança. Aqui, é importante destacar a contribuição dos editais de fomento, sobretudo durante os governos dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010) e Dilma Rousseff (2011 a 2016). Por um lado, tais mecanismos contribuíram para ampliar o acesso aos recursos públicos e fortalecer a cadeia produtiva da dança. Por outro,

provocaram a centralização do financiamento a agentes da dança detentores de saberes específicos relacionados ao saber intelectual. Evidenciaram, desse modo, as desigualdades sociais e os processos de classificação, hierarquização e exclusão na dança. Esses temas serão abordados na continuidade desta escrita. Por agora, é crucial apontar para a lógica flexível dos editais de fomento, em que os “[...] postos de trabalho são substituídos por projetos” (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa) e o trabalhador é conduzindo a uma constante adaptação e reinvenção das atividades que realiza.

Antes dos editais, o fomento à dança na Bahia se dava pelo financiamento direto aos grupos “oficiais” – como o Balé do Teatro Castro Alves –, de modo que os bailarinos estabeleciam vínculos empregatícios com o Estado através de contratos vitalícios. Era comum, ainda, o financiamento através da “política de balcão”, assim conhecido por viabilizar recursos diretos sem a obrigatoriedade de um edital público. Agora, com os editais, o financiamento passa a ser distribuído entre pessoas físicas e jurídicas – nomeadas como proponentes – que, uma vez selecionadas, firmam contratos de curto prazo. A cada novo edital, os agentes da dança são convocados a apresentar propostas culturais com planejamentos, orçamentos, metas e objetivos a serem cumpridos dentro do marco do ano civil.

Para tanto, cada edital opera sob leis e regimentos, e a comprovação das atividades planejadas deve ser realizada através de formulários de prestação de contas e apresentação de notas fiscais, recibos de pagamento, registros de produtos etc. O não cumprimento de metas e objetivos e/ou a utilização do recurso financeiro fora dos itens estabelecidos no orçamento inicial incorrem na inadimplência do proponente junto ao Estado. Esse modo de operação apresenta alguns contrastes com os processos da dança. Numa criação, por exemplo, o desvio de planejamento e o erro são comuns e, às vezes, esperados, já que viabilizam o surgimento de informações não previstas que contribuem para potencializar a singularidade da criação. Quando os desvios de planejamento e os “erros” do processo da dança são negados pelos editais

de fomento, as criações tendem a ser entendidas como produtos para o consumo. Deixam-se de lado as emergências ocorridas durante o processo e as aspirações de seus criadores em favor do cumprimento de metas e objetivos previamente determinados.

As lógicas apresentadas atestam como os projetos de curto prazo facilitam o controle dos processos da dança e permitem ao Estado determinar, ano após anos, quais produtos e proponentes estão alinhados aos seus valores e demandas: “[...] o mercado pode chegar a ser ‘orientado ao consumidor’ como nunca antes. Nesta visão, o mercado é demasiado dinâmico para permitir fazer as coisas do mesmo modo ano após ano, ou simplesmente fazer a mesma coisa”. (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa)

Num primeiro olhar, tais argumentos podem parecer incoerentes quando considerado que as bancas examinadoras têm certa autonomia na escolha dos projetos a serem financiados, podendo se contrapor às regras do mercado. No entanto, há algumas questões a serem consideradas. Na Bahia, a escolha da banca examinadora muda a cada edital e tende a ocorrer através da indicação de representantes sugeridos pela sociedade civil, pelas representações de classe e pela instituição gestora. Inspirada no modelo eleitoral democrático, essa lógica de operação é regida por regulamentos e leis que já definem, de antemão, quais objetos – criação, difusão e formação, por exemplo – estão elegíveis ao financiamento. Nem sempre esses objetos são definidos isoladamente pelo Estado, uma vez que a sociedade civil e as organizações de classe podem interferir nesse processo. No entanto, as carências da dança não são supridas em sua totalidade pelo Estado, de modo que ocorrem escolhas sobre o que deve ser financiado e, em seu duplo, processos de exclusão. Essa exclusão aponta para o paradigma da imunização (ESPOSITO, 2005), que se dá

[...] segundo uma lei que não é da contraposição frontal, mas sim a do cerceamento e da neutralização. O mal deve ser enfrentado, mas sem distanciá-lo dos limites. Ao con-

trário, incluindo-o dentro destes limites. A figura dialética que deste modo se esboça é de uma inclusão excludente ou de uma exclusão mediante a inclusão. O veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para fora dele, mas sim quando, de algum modo, chega a fazer parte dele. (ESPOSITO, 2005, p. 17)

O edital apresenta, de antemão, suas condições de participação e os critérios avaliativos sobre os quais a banca examinadora deve se debruçar. Desse modo, a autonomia da banca não é total, mas parcial e controlada, e se conforma à ideia de que “[...] o controle deve ser de curto prazo, contínuo e ilimitado”. (DELEUZE, 1992 apud PASSETTI, 2003, p. 45)

Nesse panorama de condições impostas, o ano civil, sob o qual os editais de fomentos devem operar, atua para assegurar resultados rápidos que não garantem a máxima qualidade dos processos, mas sim a quantidade de agentes contemplados, de produtos gerados e de público alcançado. Torna-se inviável pensar em projetos de longa duração e respeitar o tempo singular dos processos da dança, já que o tempo é previamente determinado e continuamente controlado.

Diante dos editais estatais de fomento à dança, a produtividade disciplinar – que se caracteriza pela elaboração de um determinado número de produtos ao longo de uma jornada de trabalho – agora é pensada como a realização de um número estabelecido de produtos no prazo previsto pelo cronograma de execução. Na aparente flexibilidade do tempo, os agentes da dança precisam se desdobrar para garantir a execução total do projeto, mesmo que, para tanto, tenham que estender a quantidade de horas de trabalho previstas. Desse modo, uma das características que diferenciam a produtividade disciplinar da produtividade da sociedade de controle diz respeito à adaptabilidade às condições impostas nos editais, projetos, planejamentos, cronogramas de ação e metas previstas, o que garantiria resultados rápidos: “O economista Bennett Harrison acredita que a fonte da avidez pela

mudança é o capital impaciente, o desejo de um rendimento rápido”. (SENNETT, 2012, p. 21, tradução nossa)

As relações que se estabelecem entre os agentes contratados para gerenciar os projetos estatais e os agentes que se relacionam com o Estado através de editais de fomento são tensionadas. No interior da burocracia estatal, os técnicos administrativos tendem a pressionar os agentes contemplados com o financiamento ao cumprimento de prazos e metas. Os agentes da dança veem-se, então, enclausurados nos planejamentos e, por vezes, corrompem os tempos e demandas singulares de seus processos. Assim, os tempos dos processos de dança e o tempo burocrático do Estado entram em conflito, já que “no capitalismo moderno os empregados percebem uma diferença entre o tempo do seu empregador e o seu próprio tempo”. (SENNETT, 2012, p. 39, tradução nossa)

Para os agentes da dança que atuam autônomos ao Estado, são múltiplos e infinitos os modos de gerir o tempo. Esses modos operatórios dependem das condições de cada contexto e dos interesses e acordos estabelecidos por cada agente. É possível que esses contextos operem pela mesma lógica flexível do Estado, mas também é possível que ofereçam condições para que os agentes da dança possam determinar, sem interferências externas, o tempo necessário à conclusão de suas ideias/propostas. Um processo de dança autônomo não pode estar submetido ao tempo estabelecido pelo ano civil.

Outro aspecto relativo ao modo como a flexibilidade se impõe nas relações entre os agentes da dança e o Estado diz respeito à exigência da “inovação da proposta”, comumente exigida nos editais de fomento. Numa abordagem coerente com os aspectos da cultura, seria necessário entender o novo como processos de tradução que se dão enquanto acontecimentos naquele que enuncia um discurso, e jamais enquanto projeção de um objeto, já que “a tradução cultural é a natureza prerrogativa da comunicação cultural. É antes a linguagem in acto (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem in situ (énoncé, ou

proposicionalidade)”. (BHABHA, 1998, p. 313) Sendo assim, sugerir, exigir ou pontuar qualquer aspecto relacionado à inovação da proposta seria incoerente, já que não é possível controlar os acontecimentos aleatórios dos processos.

Num contexto global em que o consumo é estimulado pela criação contínua de novos produtos, a inovação na dança alinha-se à satisfação do desejo e fragiliza os bens culturais. Seria mais coerente avaliar como uma proposta pode colaborar para a trajetória dos agentes proponentes e para o contexto no qual se realiza do que pontuar o novo como parâmetro desejável. Um projeto de dança popular, por exemplo, pode ser mais relevante ao contexto no qual ele se insere do que um projeto considerado inovador pela banca examinadora. Acreditar que um grupo reduzido de pessoas é capaz de identificar e pontuar o que seria mais ou menos inovador atesta uma tendência à universalização e à supressão de saberes. Se uma banca examinadora é capaz de criar algum tipo de julgamento que determine algo como sendo ou não sendo novo, esse julgamento só pode se dar a partir das percepções que cada membro da banca tem sobre o seu próprio novo; caso contrário, denotaria a tendência a imprimir no outro verdades individuais.

Bhabha (1998), ao discorrer sobre o aparecimento da inovação na cultura, questiona entendimentos respaldados por lógicas lineares de causalidade, que remetem ao equívoco da existência de uma possível origem sobre a qual esse novo pode emergir. Segundo o autor, esse tipo de abordagem seria inadequado aos processos culturais, já que o novo

[...] não pode ser abordado como um ‘progresso’ entre passado e presente ou entre o arcaico e o moderno; tampouco é um ‘novo’ que possa ser contido na mimese de ‘original e cópia’ [já que] em ambos os casos, a imagem do novo é icônica em vez de enunciativa; em ambas as instâncias, a diferença temporal é representada como distância epistemológica ou mimética de uma fonte original. (BHABHA, 1998, p. 311)

Noutro aspecto, a exigência pela inovação tende a reprimir as pesquisas continuadas e os projetos de longa duração, uma vez que inovar pode ser entendido como descartar aquilo já feito e velho. O descarte decorre da necessidade de invenção constante de produtos culturais que operam na lógica do *fast food*, que estão alinhados à flexibilidade e direcionados ao consumo.

Se o paradigma da flexibilidade adentra diferentes ambientes onde se dá a relação de controle entre os agentes da dança e o Estado, e se a autonomia dos agentes é regulada, por que ocorrem os assujeitamentos?

A priori, seria possível afirmar que, nas produções “efetivamente” autônomas – que não atuam junto ao Estado ou às instituições de fomento –, ainda é muito difícil garantir a sustentabilidade dos projetos em suas distintas etapas de execução: pré-produção, produção e distribuição. Essa realidade decorre do fato de que o campo da dança ainda não conseguiu formar um público pagante que permita superar os custos de uma produção, garantir o pagamento dos agentes e gerar lucro, exceto para algumas produções focadas no entretenimento e no público em massa ou nos setores produtivos pensados na formação, como as academias privadas de dança. É sabido que algumas produções são financiadas por empresas privadas através das leis de incentivos fiscais ou patrocínios diretos. Mas esses financiamentos e patrocínios ainda são escassos e, costumeiramente, apresentam condições de acesso ainda mais restritivas que os editais estatais.

O financiamento estatal permite, então, que muitos agentes realizem suas propostas e, em alguns casos, possam viver da sua profissão sem ter que fazer dela uma atividade secundária. Além de viabilizar a produção e o pagamento dos agentes, apresenta-se como possibilidade de validação e legitimação artística, uma vez que opera como um selo de qualidade junto à comunidade da dança. Essa questão será esmiuçada no capítulo 2. Por ora, é relevante destacar que, ainda que os editais estatais sejam seletivos e acessíveis apenas a uma pequena parcela de agentes, eles ainda são o caminho mais fácil para os financiamentos,

de modo que “as práticas da flexibilidade se centram mais nas forças que dobram as pessoas”. (SENNETT, 2012, p. 47, tradução nossa)

OS AGENTES POLIVALENTES DA DANÇA

Antes da Revolução Industrial, o trabalho era pensado de modo artesanal. Os produtos eram gerados a partir de continuidades e o trabalhador se responsabilizava por todas as etapas da produção. Um ourives, por exemplo, se encarregava pela fundição do ouro, pela produção das pequenas peças de uma joia, pela montagem da joia final e pela sua comercialização. Esse ourives desempenhava diferentes tarefas, dentro da mesma função de ourives, que lhe atestavam a condição de um trabalhador qualificado.

Antes de Ford criar as fábricas modelo como a Highland Park, a indústria do automóvel era de base artesanal, com trabalhadores altamente qualificados dedicados a muitos trabalhos complexos em um motor ou em uma carroceria ao longo de uma jornada de trabalho. Estes trabalhadores desfrutavam de grande autonomia, e a indústria do automobilismo era, em realidade, um grupo de oficinas descentralizadas. (SENNETT, 2012, p. 40, tradução nossa)

Alinhado ao paradigma disciplinar, o fordismo “[...] industrializou o processo de produção, [e] favoreceu o emprego dos chamados obreiros especializados em detrimento dos artesãos qualificados” (SENNETT, 2012, p. 40, tradução nossa), conduzindo o trabalhador a uma lógica serial, no intuito de aumentar a produtividade – em termos de quantidade – num menor intervalo de tempo. Um mesmo produto passou a ser fabricado por um conjunto de profissionais, cada um responsável por uma etapa da fabricação de um objeto, executando minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, as mesmas ações ao longo do tempo.

O modelo de trabalhador responsável por todas as etapas da produção se tornou raro. No caso do ourives, por exemplo, um trabalhador passou a se limitar à fundição do ouro, outro à produção das peças de uma joia, outro à montagem das peças individuais que gerariam o produto final e outro à comercialização. As articulações, os membros do corpo e suas relações com o tempo foram, então, examinados separadamente, de modo a permitir a elaboração e aplicação de protocolos de treinamento capazes de garantir a otimização de gestos, movimentos e ações para evitar possíveis desperdícios.

O trabalho disciplinar caracteriza-se, então, pela análise, separação, classificação e distribuição de corpos em funções e espaços previamente estabelecidos. Cada trabalhador sabe qual função desempenhar, quantas horas diárias deve se dedicar ao cumprimento de sua função e quais metas de produtividade devem ser atingidas ao longo de uma jornada de trabalho. O corpo está valorizado a partir de suas especialidades e distribuído em espaços junto com seus pares para viabilizar um controle mais refinado das forças produtivas. Esse tipo de abordagem permite maior produtividade em termos de quantidade, visto que cada sujeito desempenha atividades menos complexas, repetitivas e com maior rapidez.

O ato é decomposto em seus elementos; a posição do corpo, dos membros, das articulações está definida; a cada movimento é indicada uma direção, uma amplitude, uma duração; sua ordem de sucessão está prescrita. O tempo penetra o corpo e, com ele, todos os controles minuciosos do poder. (FOUCAULT, 2015, p. 176, tradução nossa)

Na sociedade de controle, o trabalho artesanal e o disciplinar ainda perduram, mas aparecem outros modelos que são a reconfiguração dos anteriores. Hoje, o trabalhador ideal é aquele que conhece as diferentes etapas de uma produção e que desempenha diferentes atividades. A diferença do trabalho artesanal se dá porque, na sociedade

de controle, o trabalho não está limitado a uma função. Ao contrário, exige a execução de diferentes atividades nas mais variadas funções da cadeira produtiva, de modo que “a sobrecarga de direção dos pequenos grupos de trabalho com muitas tarefas diferentes é uma característica frequente da reorganização das empresas”. (SENNETT, 2012, p. 57, tradução nossa)

Por outro lado, a análise, a separação, a classificação e a distribuição de corpos em funções e espaços previamente estabelecidos são dissolvidas numa arquitetura em que todos habitam o mesmo espaço. Nessa arquitetura, todos podem ver todos e devem estar disponíveis e dispostos a colaborar com as funções dos demais. O trabalhador colaborativo/proativo emerge para preencher as possíveis lacunas da produção. Tornam-se cada vez mais comum os escritórios compartilhados, conhecidos como *coworking*. Neles, trabalhadores e empresas convivem num mesmo espaço, garantem a diminuição dos custos dos escritórios individuais e viabilizam o trabalho colaborativo entre membros de diferentes setores.

Na arquitetura contemporânea do trabalho, o controle e a vigilância já não carecem de um sujeito posto numa torre central, como na sociedade disciplinar. Sistemas sofisticados de informática – que fazem uso de servidores potentes, satélites e GPS – permitem localizar todos a qualquer hora, num contexto em que simples demandas tendem a ser entendidas como urgências. Na sociedade de controle, o panóptico de Bentham já não é construído em alvenarias, mas em circuitos eletrônicos que exigem total disponibilidade daqueles que o utilizam.

Agora, o que interessa é a mente e esta deve ser tratada de maneira diferenciada. Ela deve ser ocupada com múltiplas atividades que possam vir a ser potencializadas, em um termo de produtividade virtual individualmente, na qual o corpo como um todo deixa de ter importância. Agora são as partes que desempenham com habilidade o que antes se exigia do todo. (PASSETTI, 2003, p. 81)

O ourives hoje não se limita à criação de uma joia de ouro, mas deve estar apto a requisitar diferentes orçamentos dos possíveis fornecedores, a apresentar um relatório em Excel explicitando os ganhos e as perdas oriundos da escolha de um ou outro fornecedor, a elaborar a planilha de custos referentes à produção de uma joia, a conhecer todos os modelos de joias presentes no mercado concorrente, a fabricar a joia propriamente dita, a calcular o valor de venda que melhor garanta os lucros da produção, a disponibilizar a joia para a venda e a promover anúncios publicitários em redes sociais e aplicativos capazes de seduzir clientes com o uso dos algoritmos. Desse modo, o trabalho contemporâneo impõe o acúmulo de funções na cadeia produtiva e aponta para a emergência do trabalhador polivalente: aquele que sabe de tudo um pouco, mas nada tão bem.

A sociedade de controle exige corpos polivalentes, ou seja, corpos que não se limitam à especialidade de um tipo de trabalho, aqueles que não desempenham apenas uma única função dentro de uma linha produtiva, mas sim, aqueles corpos que são possuidores e executores de diferentes habilidades. Dessa maneira, não há mais o produtivo especialista disciplinar e disciplinado, mas o polivalente atuante, transparente. (PASSETTI, 2003, p. 31)

Enquanto o paradigma disciplinar valida a produtividade pela quantidade de produtos gerados numa mesma jornada de trabalho, na sociedade de controle o tempo produtivo é calculado em cronogramas previamente estabelecidos e em baixos orçamentos que devem garantir o cumprimento das metas. Para tanto, todos devem estar aptos a executar o cronograma, tanto nas atividades estabelecidas em suas funções individuais quanto na coletividade. As jornadas de trabalho já não são fixas porque o trabalhador deve gerir seu tempo convenientemente, mas uma conveniência que não corrompa o cronograma, as metas e o plano de trabalho. A relação temporal no

trabalho não é mais linear, uma vez que o trabalhador está integralmente disponível à sua atividade.

Na dança, os agentes polivalentes também estão em ascensão. Explicitam como os paradigmas contemporâneos da economia global adentram os setores produtivos da arte. Quando se considera a autonomia do trabalhador, é evidente que ele pode optar por atuar em diferentes setores produtivos, assumir múltiplas funções e estar apto a realizar diferentes atividades; afinal, o corpo dialoga com várias informações e atrela diferentes saberes. O problema se instaura quando a autonomia deixa de ser efetiva, quando a polivalência deixa de ser uma escolha para ser imposta como um tipo de regulação que não admite outras lógicas operacionais. Noutra perspectiva, o sentido de autonomia tende a interpretações que, por ora, podem ser confusas. Por um lado, pode ser entendida como as escolhas feitas pelo trabalhador. Por outro, como uma imposição ao acúmulo de funções e à resolução de problemas que deveriam ser solucionados por outros. Esta última interpretação respalda-se na noção de proatividade, que, na lógica da produtividade, nada mais é que assumir responsabilidades que não foram previamente acordadas: *do it yourself!*⁶

Na dança, cabe questionar se a polivalência de funções se apresenta como um tipo de assujeitamento, se tem sido a única possibilidade de relação que se estabelece com o Estado e, ainda, se tende a ser uma estratégia de controle.

Nos mecanismos de fomento à dança, os editais têm se apresentado como uma relevante ferramenta de acesso ao financiamento estatal. Os recursos disponibilizados são repartidos por categorias que determinam tetos máximos de financiamento. Na competição pelo financiamento, o número de produtos gerados e do público total atingido tende a ser um item de pontuação. Essa lógica estimula os proponentes à invenção do maior número de ações e atividades para atestar a qualidade do projeto

6 Do inglês: “faça você mesmo!”.

apresentado. Na lógica da sociedade de controle, que se caracteriza por produzir mais e com menos recursos, os agentes da dança deparam-se com duas possibilidades: trabalhar com uma equipe reduzida de profissionais ou diminuir o valor dos serviços prestados. Na primeira opção, o conjunto de trabalhos que deveriam ser distribuídos e realizados por um maior número de especialistas tende a ser assumido por um pequeno escopo de trabalhadores, que acumulam funções para garantir a execução do projeto. Na segunda opção, os trabalhadores estão focados nas suas especificidades, mas com valores de cachê reduzidos. Em ambos os casos, evidencia-se a precarização do trabalho.

Para Passeti (2003), esses modos operatórios demonstram como a produtividade empurra o trabalhador à polivalência:

Na sociedade disciplinar a obediência era o sinal para o acesso à vida, rejuvenescendo o soberano. Agora a tolerância [que pode ser traduzida em colaboração e proatividade] que dá acesso à vida como respeito à pluralidade como pacificação das diferenças. A população deixa de ser o alvo principal dos governos para ceder lugar ao planeta: passamos de uma biopolítica da população – meticulosamente esquadrinhada por saberes que visavam fragmentar para totalizar e que nos disputam as especializações planejadas – para uma ecológica planetária, para qual a multiplicidade de funções a serem desempenhadas pelas pessoas produtivas redimensiona a totalidade a partir da relevância dada aos fluxos. (PASSETTI, 2003, p. 82)

Os agentes da dança já não são apenas coreógrafos, bailarinos, produtores, críticos e gestores, mas desempenham todas as funções necessárias para preencher as lacunas provocadas pelos baixos orçamentos. Os agentes da dança são, ao mesmo tempo, elaboradores de projetos, captadores de recursos, fotógrafos, *videomakers*, contadores, marqueteiros etc. As metas e os produtos previstos estão claros, e o

não cumprimento total dos acordos estabelecidos pode incorrer na inadimplência por um projeto considerado “mal” realizado. Essa lógica fragmenta o trabalho na dança, mas é uma fragmentação diferente daquela da sociedade disciplinar que visava à otimização de gestos e movimentos. Agora, a fragmentação implica a polivalência de funções.

Na sociedade de controle se produz participando da criação, gerenciamento, superação, reforma ou acomodamento de programas e suas diplomáticas interfaces numa via eletrônica. É uma produção na qual se participa em diversas partes, por pedaços (bits). (PASSETTI, 2003, p. 47)

Em uma parte significativa dos editais de fomento estatais, é comum o uso da “contrapartida social”. Esta se caracteriza como um conjunto de atividades que deve ser executado pelos agentes proponentes ao longo do projeto de modo a garantir um retorno à sociedade pelo financiamento recebido. O primeiro equívoco dessa lógica operacional está na negação de que a produção artística é, em si mesma, um retorno à sociedade. Noutro aspecto, grande parte das contrapartidas tende a ser configurada como atividade de formação, de modo que os agentes proponentes devem atuar para suprir o déficit educacional que deveria ser assumido pelas instituições culturais, de ensino ou pelo Estado. Ao atribuir aos agentes proponentes a responsabilidade pela formação artística de terceiros, o Estado “[...] cuida da educação para a obediência: o educando disciplinado deve ser, ao mesmo tempo, o bom educando e o espelho do melhor educador”. (PASSETTI, 2003, p. 79)

Dispositivos de controle que garantem que corpos se transformem em agentes colaborativos e proativos se fundam na ideia de que não existe mais a hierarquia piramidal da sociedade disciplinar. A figura do chefe deixa de existir e, quando existe, não está mais enclausurada dentro de um escritório inacessível. Hoje, todos podem acessar o chefe, porque ele convive no mesmo espaço que os demais e se confunde com

eles, numa arquitetura que promove a colaboração, a proatividade e a vigilância multidirecional. Afinal, já “não há visibilidade da chefia; na sociedade de controle a chefia transcende, resguarda um toque de imaterialidade, um falso de Deus”. (PASSETTI, 2003, p. 45)

Hoje, o trabalho transversal está em emergência. Na dança, prosperam os coletivos e as redes. O diretor que comanda cede lugar aos criadores/autores que colaboram entre si: o diretor está fadado à morte. Também em agrupamentos que não estão diretamente relacionados à criação artística, a colaboração e a proatividade tornam-se palavras de ordem. Nos fóruns, colegiados e ambientes de formação e gestão, caem por terra aqueles que mandam. Não existe mais um coordenador de um fórum da dança; agora, todos devem se responsabilizar pela coordenação. Não existem os chefes dos colegiados, existem os representantes que se incumbem de dar voz e de ouvir todos, mas que decidem, sob a rédea da eleição democrática, quais pautas e demandas devem ser validadas.

Para Sennett, as relações de trabalho transversais, que emergem no novo capitalismo, disfarçam as relações de poder piramidais em que “as mudanças nas redes, nos mercados e na produção fazem possível algo parecido a um oxímoro: concentração de poder sem centralização de poder”. (SENNETT, 2012, p. 56, tradução nossa) Sennett (2012, p. 56, tradução nossa) ressalta ainda que

[...] uma das alegações a favor da nova organização do trabalho é que descentraliza o poder, ou seja, que dá às pessoas da categoria mais inferior mais controle sobre suas próprias atividades. Obviamente se trata de uma afirmação falsa no que diz respeito às técnicas empregadas para desmontar as velhas e gigantescas estruturas burocráticas. Os novos sistemas de informação proporcionam aos diretores um quadro amplo da organização e deixam aos indivíduos, independentemente de qual seja seu lugar na rede, pouco espaço para se esconder [...] a desestruturação vertical e o *delaying* são qualquer coisa menos procedimentos de descentralização.

As paredes que separavam os trabalhadores por funções caem por terra; os espaços físicos nos escritórios, nas instituições e nos agrupamentos se transversalizam, já que é preciso ser “[...] democrata, participar de organizações não governamentais, ter compaixão pelo planeta, assim como aprendemos a tê-la com os outros por meio da irmandade cristã, pela criação da fraternidade como assistência religiosa, social e política. É imperativa uma federação planetária fraternal”. (PASSETTI, 2003, p. 49) A transversalidade do espaço físico não é garantia de equidade nas relações. Ao contrário, ela é a nova tecnologia de controle, em que cada corpo vigia e é, ao mesmo tempo, vigiado. O vigilante já não está num topo e no centro, fiscalizando quem está na base ao redor. Do mesmo modo, a chefia não está mais isolada nos escritórios administrativos. Agora ela convive com seus subalternos, e sua presença – disfarçada com adjetivos como “mediador”, “facilitador” e “gestor” – impõe o cumprimento de tarefas e produtividade. As paredes da sociedade de controle não são concretas. Elas materializam um poder que, agora, é intangível. Tais arquiteturas e esquemas de vigilância delineiam o corpo dócil da atualidade. Não é apenas a docilidade da submissão, mas a docilidade da colaboração e proatividade que não dá espaço para resistências, visto que “[...] é preciso ser útil a todos. E a melhor utilidade está em obedecer às leis, regras, normas, tornar-se dócil. O soberano não mata, marca ou deforma o corpo, mas cuida para que este seja produtivo para a sociedade, útil e dócil, um corpo vivo”. (FOUCAULT, 1987 apud PASSETTI, 2003, p. 240)

Vende-se a ideia de que, na sociedade de controle, todos têm os mesmos direitos e as mesmas condições de prosperidade. É o caráter colaborativo e/ou proativo de cada sujeito que vai determinar o crescimento individual. Instaure-se, no seio das repartições e organizações transversais, um tipo de competitividade pautado no merecimento. Merece mais quem faz mais, quem é mais proativo, quem está apto a fazer de tudo um pouco e a ser polivalente, uma vez que “[...] o Estado nacional [...] restaurou o princípio da competitividade como sendo o

mais justo para fazer emergir o talento das pessoas e para que todos tivessem restituído o suposto direito à riqueza”. (PASSETTI, 2003, p. 78) No “[...] lugar do especialista aparece o trabalhador polivalente; das horas determinadas da jornada de trabalho, a produtividade, o prestígio e o estar em evidência: é preciso manter-se em evidência”. (PASSETTI, 2003, p. 258) Nos ambientes da dança – agrupamentos, fóruns, instituições de ensino, ambientes de gestão –, não existe espaço para quem não colabora e/ou não é proativo. Colaboração e proatividade são um duplo, uma condição de existência.

O mal-estar se instaura pelo fato de a colaboração e a proatividade serem aspectos imensuráveis. O trabalhador nunca saberá se é suficientemente colaborativo e proativo aos olhos da vigilância multidirecional dos demais. Esses parâmetros são subjetivos, e assim o corpo tende à lógica *full time*: disponível a todo momento para tudo e para todos. A negação é uma afronta à lógica da fraternidade na sociedade de controle. Esse é o modo como a imposição da colaboração e da proatividade se traduz na polivalência de atividades e funções. Por outro lado, na corrida da meritocracia, os pontos de largada nunca estão estabelecidos sob uma mesma linha. Não há, portanto, como atestar o mérito quando as condições iniciais dos sujeitos implicados são, de antemão, desiguais.

OS TEMPOS DA DANÇA E O TEMPO FLEXÍVEL DO ESTADO

Os processos investigativos em dança se dão a partir de lógicas próprias, de modo que a determinação prévia de sua duração seria incoerente. Alguns processos são curtos; outros, duradouros. Mas toda investigação implica uma continuidade, e é o processo quem determina o momento em que uma obra está finalizada. A continuidade na investigação permite a elaboração de estratégias criativas, a análise dos materiais que emergem, a exploração desses materiais e a seleção dos fragmentos que, juntos, comporão um discurso. Estabelece-se,

nos processos criativos, um diálogo contínuo entre criadores e processos, como num jogo de perguntas e respostas. Para tanto, faz-se necessário ouvir o processo, atentar para o que ele tem a dizer, viabilizar distanciamentos para que as informações geradas se tornem corpo. É na exaustão das possibilidades que se apresentam – o que exige rotina, encontros regulares, experimentações diversas – que uma criação nasce no mundo.

Essas continuidades não se dão no intuito de fazer a cada dia a mesma coisa – mesmo que essa seja uma possibilidade investigativa –, mas de estabelecer uma continuidade que permite reconhecer como é possível explorar e fazer diferente até o momento em que uma ideia se imponha como informação. Seria equivocado defender a ideia de um tempo que não se altera. O mundo está em constante transformação, o que implica mudança, a qual faz parte da vida como condição de continuidade. Na dança, não é diferente. A possibilidade de novos olhares é, muitas vezes, o que motiva a criação artística. Muitos agentes e criadores atuam no sentido de desestabilizar noções já calcificadas, de promover a emergência de paradigmas que possibilitem compreender/promover a complexidade do/no mundo.

Diderot acreditava – novamente por analogia com as artes – que suas rotinas sofriam uma evolução constante à medida que os trabalhadores aprendiam a manipular e alterar cada estágio do processo de produção. Em grande parte, ‘ritmo’ de trabalho significa que, se repetimos uma operação dada, descobrimos como acelerar ou diminuir o movimento, aprendemos a fazer variações, jogar com os materiais, desenvolver novas práticas, igual ao músico que aprende a manejar o tempo enquanto executa uma peça. (SENNETT, 2012, p. 34, tradução nossa)

No entanto, a rotina tem sido alvo de críticas. Sennett (2009) corrobora essa afirmação ao apresentar a perspectiva de Adam Smith,

que afirma que atividades rotineiras podem apresentar limitações à criatividade, como se bloqueassem as possibilidades de mudança e promovessem a ignorância do trabalhador. Para Adam Smith (apud SENNETT, 2012, p. 44, tradução nossa),

a rotina aparece como degradante para a pessoa, como uma fonte de ignorância e, ainda, de uma ignorância de um tipo particular. O presente imediato pode estar bastante claro enquanto um trabalhador move a mesma alavanca ou a mesma manivela, hora após hora, mas o que a este trabalhador falta é uma visão mais ampla de um futuro diferente, ou o conhecimento necessário sobre como realizar uma mudança.

Sennett (2012) segue em suas reflexões e, com base no trabalho de Edmund Leach, divide a experiência do tempo em dois grupos. No primeiro, reconhece que, mesmo nas continuidades, as coisas mudam sem se desconectar das informações que lhes precederam. No segundo grupo, entende que é possível criar rupturas e narrativas completamente diferentes daquelas anteriores. Essas duas perspectivas não se anulam, mas convivem mutuamente nos distintos processos da vida.

Ao compreender que o tempo pode ser abordado em suas múltiplas possibilidades, é possível afirmar que a problemática surge quando essa multiplicidade tende a ser enclausurada na hegemonia. Na sociedade de controle, a hegemonia ocorre na crença de que a flexibilidade é a melhor forma de lidar com o tempo e se respalda na ideia de que a adaptabilidade é a habilidade desejada. Ao defender a flexibilidade sob parâmetros de adaptabilidade, a sociedade de controle faz com que os sujeitos se sintam responsáveis e, às vezes, culpados pela sensação de não pertencimento comum na contemporaneidade. No tempo flexível, todos devem operar da mesma forma, e aqueles que não se adaptam às condições impostas estão fadados ao descarte.

Os mecanismos de fomento estatais, com suas leis e seus regimentos, condicionam a produção em dança ao ano civil e aos projetos

de curto prazo que operam sob a lógica da flexibilidade. No seio das instituições estatais, são produzidos policiamentos que limitam a autonomia dos agentes da dança no que diz respeito ao tempo dos processos criativos. Isto porque o tempo do novo capitalismo “se revela contra a rotina” (SENNETT, 2012, p. 32, tradução nossa), como se esta estivesse vinculada à diminuição das possibilidades criativas, numa abordagem similar àquela defendida por Adam Smith. Assim, o Estado, com seus prazos de execução, seus cronogramas de atividades e seu ano civil, em que “um tempo a longo prazo, uma narrativa linear em canais fixos – tornaram-se disfuncional” (SENNETT, 2012, p. 22, tradução nossa), tende a condicionar os processos em cápsulas fechadas de tempo.

O que importa para o Estado é a produção prevista nos projetos e as estatísticas que contabilizam o número de produtos criados e o público alcançado, mesmo que para isso os artistas sejam impelidos a apressar o tempo e a desconsiderar as exigências intrínsecas aos processos. Como resultado, emergem criações, investigações e produtos que não alcançam a consistência necessária para se sustentar ao longo do tempo. Na medida em que os processos são acelerados, os resultados tornam-se frágeis e fadados ao descarte em curto e médio prazo. Não é por acaso que grande parte das produções em dança, sobretudo aquelas relacionadas aos processos artísticos/criativos, sobrevivem apenas até a finalização do projeto inscrito nos editais de fomento. A sustentabilidade, tão almejada por artistas e estimulada pelo próprio Estado, torna-se um sonho distante.

Na aceleração do tempo dos processos, os criadores tendem a perceber “uma diferença entre o tempo do seu empregador e o seu próprio tempo” (TOMPSON apud SENNETT, 2012, p. 39, tradução nossa) ou, noutras palavras, entre o tempo do Estado – que seleciona e financia um projeto – e o tempo inerente dos processos que os agentes realizam.

A sociedade disciplinar produzia consumos em lugares esquadrinhados, através de interações, extraíndo uma maximização de forças econômicas do corpo para minimizar suas forças políticas. A sociedade de controle não opera por meio da maximização e minimização, quantidades e qualidades. Acrescenta uma exigência ao lado das duas anteriores: investe na velocidade. (PASSETTI, 2003, p. 248)

Na perspectiva do tempo burocrático do Estado, a criação tende às descontinuidades e interrupções maximizadas pela necessidade de inovação. Nesse sentido, a inovação exige um tipo de flexibilização da especialização, que visa suprir as demandas do mercado e os anseios do consumo: “a especialização flexível trata de conseguir produtos mais variados cada vez mais rápido”. (SENNETT, 2012, p. 52, tradução nossa) É preciso ser rápido, mesmo que o caráter processual da criação tenha que ser atropelado pela ansiedade do tempo *fast*: “a mudança flexível, do tipo que hoje tem o olhar posto na rotina burocrática, pretende reinventar as instituições de maneira decisiva e irrevogável, de modo que o presente se volta descontinuo com o passado”. (SENNETT, 2012, p. 49, tradução nossa)

Junto ao Estado, o criador da dança se vê envolto numa estrutura funcional que determina o que deve ser criado. Não importam os anseios, os incômodos, os desejos do criador, mas sim a resposta dada às demandas que surgem do mercado e do seu financiador – nesse caso, o Estado.

O ingrediente mais saboroso deste novo processo produtivo é a disposição a deixar que as demandas que sempre estão em mudança no mundo exterior determinem a estrutura interna das instituições. Todos esses elementos de receptividade contribuem à aceitação da mudança decisiva e brusca. (SENNETT, 2012, p. 53, tradução nossa)

Sennett (2012) questiona se o Estado, através da atuação de seus governos, seria capaz de viabilizar que os sujeitos pudessem atuar sem

se submeter aos tempos flexíveis do mercado capitalista: “Há limites para a maneira como muita gente se vê forçada a se dobrar? Pode o governo dar às pessoas algo parecido à força elástica de uma árvore a fim de que os indivíduos não se rompam sob a pressão da mudança?”. (SENNETT, 2012, p. 54, tradução nossa) A pergunta elaborada por Sennett possibilita questionar se seria possível viabilizar investigações em dança atreladas ao Estado que respeitassem os tempos internos dos seus processos sem sucumbir à lógica *fast* dos financiamentos estatais.

Ainda de acordo com Sennett, o tempo no capitalismo flexível está relacionado ao modelo da economia anglo-americana, presente em países como Reino Unido e Estados Unidos. Nesse modelo, o capitalismo tem maior liberdade para atuar sobre os governos, regulando e limitando sua atuação para garantir a sensação de bem-estar da população: “o modelo anglo-americano sublinha a subordinação da burocracia estatal à economia, e, em consequência, tende a afrouxar a rede de segurança que o governo proporciona”. (SENNETT, 2012, p. 54, tradução nossa) Nessa perspectiva, o trabalhador se situa num lugar que tende a fazê-lo operar com/para o mercado.

Na contramão ao sistema anglo-americano, Sennett apresenta o modelo do Reno existente na economia dos Países Baixos, como a Alemanha e a França. Nesse modelo, os sindicatos e as empresas compartilham o poder, e o Estado se responsabiliza pelo bem-estar da população através de “um sistema de pensões, de educação e de serviços de saúde relativamente bem entrelaçado e seguro”. (SENNETT, 2012, p. 54, tradução nossa)

No Brasil, o modelo de economia que baliza os mecanismos de fomento à dança parece estar mais próximo do sistema anglo-americano. Os sindicatos de artistas, por exemplo, têm pouca força política, e o diálogo que estabelecem com as empresas privadas é quase nulo. Noutro aspecto, o Estado ainda não é capaz de garantir o bem-estar da classe artística, o que pode ser evidenciado pela escassez de políticas públicas de fomento, pela inexistência de leis que garantam a

continuidade do financiamento estatal aos projetos artísticos e, mais recentemente, pela censura e perseguição aos trabalhadores da cultura por parte do governo de Jair Messias Bolsonaro, que atualmente se encontra no poder e flerta com o autoritarismo.

O mecanismo mais popular de financiamento estatal à dança ainda é o edital de fomento. Como já dito, funciona como licitações respaldadas pela prestação de serviço de curto prazo e pelo tempo flexível focado na produção *fast*. Aliás, é importante explicitar que as noções de produto cultural e bem cultural tendem a ser entendidas como sinônimos. A distinção entre esses dois termos está no fato de que o produto cultural está direcionado ao mercado e ao consumo. Já o bem cultural pode ser entendido como os vários processos subjetivos e sensíveis que emergem no seio da cultura. O equívoco interpretativo surge porque a cultura e as artes tendem a ser geridas sob o olhar do capital, que visa à geração rápida de produtos. Desse modo, a rotina – que poderia colaborar para o aprofundamento das investigações em dança – é rechaçada:

Na rebelião contra a rotina, a aparição de uma nova liberdade é enganosa. Nas instituições, e para os indivíduos, o tempo tem sido liberado da jaula de ferro do passado, mas está sujeito a novos controles e a uma nova vigilância vertical. O tempo da flexibilidade é o tempo de um novo poder. A flexibilidade gera transtorno, mas não libera das restrições. (SENNETT, 2012, p. 61, tradução nossa)

Enclausurar a dança em temporalidades previamente definidas denota a necessidade de criadores de se sujeitarem às determinações do Estado, sendo estas as condições do financiamento. Tais assujeitamentos promovem tipos de criação respaldados pelas mesmas lógicas. Na impossibilidade de respeitar o tempo e as demandas do processo, os manuais universais de criação tendem a ser replicados, e as danças criadas tendem à hegemonia. Propostas que ultrapassem o curto prazo

imposto pelo Estado raramente encontram espaço nos mecanismos de fomento. Para que seja possível sua admissão, torna-se inevitável fragmentar o processo. No entanto, se um mesmo projeto não pode ser financiado por mais de uma edição – já que cada licitação exige inovação –, as propostas de longo prazo só podem existir fora das instâncias estatais. Localizam-se no centro do financiamento aqueles agentes que se submetem ao tempo flexível. Aos demais, resta a exclusão.

2

VALORIZAÇÃO DAS INTELIGÊNCIAS CRIATIVAS PELO ESTADO DE CONTROLE

VALORIZAÇÃO DOS AGENTES TEÓRICOS DA DANÇA

O capítulo que se inicia discutirá as reconfigurações acerca do entendimento de produtividade entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle. Abordará, ainda, como tais transformações se fazem presentes nas relações entre os agentes da dança e o Estado e implicam dualidades que valorizam o saber intelectual em detrimento do saber manual, e os projetos e produtos artísticos em detrimento dos processos criativos. A partir dessas discussões, será possível reconhecer quais parâmetros de seleção balizam os mecanismos de fomento do Estado – que implicam classificações, hierarquizações – e questionar o que vem a ser o entendimento de “público” e “democrático” que, ao ser utilizado nos mecanismos de fomento estatais, fazem parecer que o direito aos financiamentos é efetivamente igualitário.

Para iniciar as discussões, é relevante compreender as reconfigurações que o entendimento de produtividade tem sofrido entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle. Nas disciplinas, os dispositivos⁷ de produtividade estão focados na otimização do tempo

7 Agamben (2011, p. 257-258, tradução nossa), ao buscar um entendimento epistemológico de dispositivo, amplamente utilizado nos estudos de Foucault, o define

nos trabalhos manuais. Aplicam-se, nesses esquemas, variados procedimentos que viabilizam a economia de movimentos e gestos de modo a evitar desperdícios, uma vez que:

[...] se trata de extrair, do tempo, cada vez mais instantes disponíveis e, de cada instante, cada vez mais forças úteis. Isto significa que há que tratar de intensificar o uso do menor instante, como se o tempo, em seu mesmo fracionamento, fosse inesgotável; ou como se, ao menos por uma disposição interna cada vez mais detalhada, pudesse estender até um ponto ideal em que a máxima rapidez se una com a máxima eficácia. (FOUCAULT, 2015, p. 178, tradução nossa)

Segundo Foucault (2015), a produtividade disciplinar opera a partir do exercício constante que permite, numa cadeia acumulativa do saber, o melhoramento dos movimentos. O exercício é definido como

[...] a técnica pela qual se impõem aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas. Influenciando no comportamento em um sentido que se dispõe até um estado terminal, o exercício permite uma perpétua caracterização do indivíduo, seja em relação com esse termo, com os demais indivíduos ou com um tipo de trajeto. Assim garante, na forma da continuidade e da coerção, um crescimento, uma observação, uma qualificação. (FOUCAULT, 2015, p. 187, tradução nossa)

como “[...] tudo aquilo que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente as prisões, mas também os asilos, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas e as medidas jurídicas, nas quais a articulação com o poder tem um sentido evidente; mas também a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, por que não, a própria linguagem, que muito bem poderia ser o dispositivo mais antigo, o qual há muitos milhares de anos um primata, provavelmente incapaz de se dar conta das consequências que ocasionaria, teve a inconsciência de adotar”.

Na dança, os dispositivos disciplinares podem ser reconhecidos em estilos de dança que trabalham com a reprodução de passos. Esses estilos estão intimamente relacionados ao trabalho manual ou, mais especificamente, à execução do movimento. O exercício repetitivo viabiliza a melhor execução dos passos, um processo gradual que aborda o saber através de acumulações de habilidades e conhecimentos. Na perspectiva desses modos de dançar, o sujeito disciplinar caracteriza-se como produtivo quando consegue atingir o movimento esperado a partir de parâmetros de perfeição e beleza. Já a produtividade relaciona-se ao processo criativo – que se dá pela repetição e pelos produtos gerados.

Os dispositivos disciplinares produzem categorizações que promovem a comparação entre sujeitos e processos com o intuito de avaliar os níveis de saber, de competências relacionadas aos tipos de comportamentos e de gestos e ações. Viabilizam, desse modo, a aprovação ou reprovação de características capazes de alocar cada corpo dentro de diferentes gradações de progresso. Em outras palavras, a sociedade disciplinar opera pela aplicação de protocolos de exames capazes de diagnosticar as funcionalidades de corpos múltiplos em suas singularidades e de definir os lugares mais convenientes para que sejam dispostos, já que o “[...] poder disciplinar, em efeito, é um poder que, em lugar de extrair, retirar, tem como função principal ‘endereço condutas’, ou sem dúvida, fazê-lo para poder retirar melhor e aproveitar mais”. (FOUCAULT, 2015, p. 199, tradução nossa)

Na dança, a expressão “primeiro(a) bailarino(a)” explicita a permanência dessas categorias disciplinares. As nomenclaturas que atribuem níveis de produtividade tendem a promover lugares de destaque e visibilidade a corpos considerados mais produtivos em detrimento daqueles considerados menos produtivos. Nas danças que operam sob a lógica disciplinar, as categorizações são comumente utilizadas para definir quais sujeitos devem estar posicionados na frente do palco e quais devem habitar os lugares menos visíveis. O exame viabiliza as

categorizações, além de demarcar os lugares dos sujeitos e normatizar condutas. Afinal, aqueles que se encontram na visibilidade tendem a se tornar o modelo a ser seguido na ordem do poder.

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um olhar que permite qualificar, classificar e castigar. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual os diferencia e os sanciona. Isto se deve ao fato de que, em todos os dispositivos disciplinares, o exame se faz altamente ritualizado. Nele vêm a se unir a cerimônia do poder e a forma da experiência, o desdobramento da força e o estabelecimento da verdade. (FOUCAULT, 2015, p. 215, tradução nossa)

O corpo da dança disciplinar tende a se tornar o sujeito/objeto de aplicação e extração de representações paradigmáticas, traduzidas em modelos de verdade. Ao tempo em que nele são aplicados dispositivos capazes de produzir comportamentos coerentes com tais verdades, é também exigida dele a produção de novos dispositivos capazes de conservar e potencializar tais representações – claro que sempre alinhadas aos princípios disciplinares que balizam o seu comportamento.

O indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação 'ideológica' da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia de poder específica chamada 'disciplina'. Há que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: 'exclui', 'reprime', 'rejeita', 'censura', 'abstrai', 'dissimula', 'oculta'. De fato, o poder produz; produz realidade; produz âmbitos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode obter correspondem a essa produção. (FOUCAULT, 2015, p. 225, tradução nossa)

Na sociedade de controle, os dispositivos que delineiam a produtividade, os exercícios constantes e os protocolos de exames, bem como

as categorizações, as hierarquizações e os endereçamentos de condutas, não deixam de existir. O que ocorre é a reconfiguração dos seus esquemas, que faz com que novas verdades sejam fabricadas e novas ordens sejam instauradas. Quais seriam, então, essas novas reconfigurações? Como elas se relacionam com a dança? Como interferem nas relações de controle entre os agentes da dança e o Estado?

Uma primeira pista diz respeito às alterações no entendimento de produtividade na sociedade de controle. Diferentemente da sociedade disciplinar, a produtividade não está mais atrelada à economia dos gestos, já que não se espera um tipo de movimento específico, mas sim todo e qualquer movimento capaz de potencializar a inteligência do poder controlador. Em outras palavras, não se espera que o corpo produza aquilo que foi previamente determinado, mas que produza o inesperado. Assim, a produtividade abandona e critica qualquer noção de linearidade, repetição, rotina ou saber adquirido por lógicas de acumulação, já que na sociedade de controle imperam o novo e o flexível.

A dualidade que separa o saber intelectual e o saber manual se mantém na sociedade de controle, mas o intelecto tende a ser protagonista no centro do poder que normatiza o corpo produtivo, tornando-se, assim, o parâmetro de avaliação e comparação.

Não há mais trabalho manual subordinado ao intelectual, apenas uma reviravolta na qual a vida somente existe para quem é trabalhador intelectual. Aos demais, os efeitos de vestígios a serem superados ou filantropias circunstanciais e circunstanciadas. (PASSETTI, 2003, p. 30)

As relações entre os agentes da dança e o Estado parecem seguir as novas características de produtividade na sociedade de controle. Como exemplo, é possível citar que, nos mecanismos estatais de fomento à dança, apenas um pequeno número de projetos é contemplado diante de um grande número de propostas inscritas e/ou de

produções que são realizadas sem apoio estatal. Os parâmetros que balizam os processos seletivos dos financiamentos se dão pela validação de discursos retóricos apresentados nos formulários de apresentação de propostas culturais, como se estes delineassem a criatividade na dança. Noutras palavras, aqueles agentes da dança que operam sob a lógica da produtividade intelectual possuem mais possibilidade de se relacionar com os mecanismos de fomento do Estado do que aqueles que estão limitados ao trabalho manual.

Aqui, é importante destacar que não existe uma separação entre corpo e mente, uma vez que todo saber intelectual é corpo e todo saber manual é pensamento, mas, na perspectiva do controle contemporâneo, tal dualidade ainda perdura respaldada por uma norma que faz da informação a moeda da economia mundial. Não é ao acaso que as três marcas que lideram o *ranking* das empresas mais valiosas do mundo estão relacionadas à informação: Google, Apple e IBM. Não é ao acaso que muitos agentes de dança estão percebendo que necessitam participar das discussões acerca da gestão cultural estatal para não haver o risco de serem postos à margem. Na competição pelos financiamentos estatais, saem na frente aqueles que conseguem, através de suas habilidades retóricas, convencer uma banca examinadora sobre a validade de seu projeto, estimulando, desse modo, “a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão”. (FOUCAULT, 2012, p. 12) O exercício da dança, que na sociedade disciplinar está respaldado pela repetição de movimentos e gestos, na sociedade de controle se exprime como a produção contínua de discursos retóricos que demanda a escrita e inscrição contínua de projetos.

Os formulários de apresentação de projetos culturais produzem, assim como na sociedade disciplinar, protocolos de exame capazes de categorizar, hierarquizar, selecionar e excluir. Instalam-se entre os agentes da dança como um mecanismo de visibilidade que os diferencia e os sanciona através das cerimônias simbólicas de poder.

Fabricam-se novas realidades, ideais, ideologias e verdades que condicionam a produção da dança à legitimação do discurso escrito, uma vez que este “não é somente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. (FOUCAULT, 2012, p. 10) Diante desse panorama, o Estado não atua apenas para potencializar a produção em dança que emerge aleatoriamente, mas também para validar aquelas que se alinham aos novos parâmetros da sociedade de controle, ao tempo em que categoriza, hierarquiza, seleciona e controla.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por finalidade conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2012, p. 8)

Os modelos de formulário para submissão de projetos não são criados para atender à demanda dos agentes da dança. Ao contrário, eles produzem uma demanda. Não são pensados para atender aos múltiplos saberes e danças que emergem no seio da cultura, mas determinam como devem ser produzidos. Instaurados como dispositivos de exames, são utilizados para avaliar, selecionar e controlar e são direcionados aos agentes considerados intelectualmente habilitados. Desse modo, instauram na dança noções de competitividade e meritocracia, mas uma meritocracia que desconsidera as condições primárias e desiguais dos sujeitos que submetem as propostas. São merecedores dos financiamentos aqueles que, julgados sob os novos parâmetros da produtividade intelectual da sociedade de controle, são considerados aptos. Diante da nova ordem imposta, a competição se torna acirrada. O outro já não é visto apenas como possibilidade de associação criativa, mas também como possível ameaça ou como

possibilidade de alianças que viabilizem a apropriação e/ou manutenção de poderes no centro dos mecanismos de financiamento estatais. E os que conseguem estar no centro do poder, no centro da legitimação do que é considerado ideal e produtivo, acabam por se tornar os exemplos a serem seguidos por aqueles que se encontram na margem. Noções de melhor e pior são validadas pelo Estado e se proliferam no campo da dança.

A competitividade é um procedimento de acúmulo de poder e riquezas. Realiza-se através da confluência de diversos fatores, dentre os quais, não restam dúvidas, encontra-se o mérito. Mas seu reconhecimento se dá por meio de alianças, castrações e adesões implícitas, colocadas pelas situações que vão-se apresentando como exemplares para afirmação do poder de cada um na rede de sujeições. A meritocracia e a competitividade escolhem talentos a partir de grupos de referências e pinçam, entre os setores mais pobres, ‘genialidades’ extemporâneas que legitimam a ilusão do recrutamento. A competitividade não suporta a ajuda mútua; ela afirma a seletividade pelos mais ‘aptos’ e subalterniza os demais expondo-os aos ditames da filantropia privada de empresários e religiosos ou da filantropia pública que redimensiona a privada por meio de políticas sociais. (PASSETTI, 2003, p. 79)

Há que recordar que a competição tem sido questionada no campo da dança, sobretudo nos remanescentes festivais competitivos que se sustentam no corpo disciplinar. Nestes, a competição se dá pelo enfrentamento de “talentos” avaliados durante a apresentação do produto artístico. No entanto, a dança na sociedade de controle não superou a competição, apenas a reposicionou e a reconfigurou, já que esta abandona os festivais, com seus corpos produtivos e disciplinados, e adentra as bancas examinadoras dos editais, em que o produto deixa de ser o parâmetro de avaliação para ceder lugar ao projeto artístico. Aspectos como clareza da proposta e excelência artística são analisados

no corpo do formulário de apresentação de propostas. A competição não se respalda na potência dos produtos gerados, mas na habilidade a ser desenvolvida pelos agentes da dança para defender uma retórica clara e excelente.

O Estado Nacional gerou preconceitos e, ao mesmo tempo, de maneira conservadora, seu avesso, a política da tolerância. Restaurou o princípio da competitividade como sendo o mais justo para fazer emergir o talento das pessoas e para que todos tivessem restituído o suposto direito à riqueza. (PASSETTI, 2003, p. 78)

Ao estabelecer a retórica como parâmetro de avaliação, o Estado tende a promover hegemonias. Discursos dissensuais que poderiam ser fomentados para complexificar o fazer da dança e para evidenciar os contrastes sociais são pulverizados. Se no centro do poder intelectual se localizam apenas poucos agentes diante da escassez de financiamentos, um grande número de agentes é alocado na margem: um lugar que não é dentro nem fora, já que, para o Estado democrático, supostamente, todos têm os mesmos direitos e podem participar. Mas a igualdade tende a ser traída pela desigualdade de condições.

Recordemos aqui, e apenas a título simbólico, o velho princípio grego: que a aritmética pode bem ser o assunto das cidades democráticas, pois ela ensina as relações de igualdade, mas que só a geometria deve ser ensinada nas oligarquias pois demonstra as proporções na desigualdade. (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Aqui, é importante situar o leitor sobre o surgimento das noções de direito e igualdade na política. Elas emergiram como estratégia para apaziguar subjetividades dissensuais e instaurar a ordem. Afirmam-se como dispositivos de segurança para todos, traduzidos no controle

de corpos potencialmente perigosos à moral elitista do Estado e das classes sociais privilegiadas. Nos espaços coletivos de convivência, o direito igualitário tem sido imposto para legislar e gerenciar a solução dos conflitos. Por essa razão, a história do direito nunca teve como meta estabelecer condições equitativas entre os diversos segmentos sociais, mas apenas conter as ameaças que pudessem desestabilizar a ordem do convívio. Emerge, na atualidade, a Lei Antiterrorismo, que criminaliza as dissidências e o livre direito à manifestação: uma clara estratégia de silenciamento.⁸

Um salto na história do direito apresentou, no final do século XX, a implementação de políticas que pudessem minimizar os preconceitos racial e social como forma de garantir a manutenção da ordem e o apaziguamento de outras formas de conflitos emergentes naquele período. A implementação de acordos sociais de convivência convidou ao relativismo cultural, conhecido, até os dias de hoje, sob princípio do politicamente correto. Espaços de segmentação foram formalizados, mantendo a convivência em espaços destinados às diversas classes sociais: ricos, pobres, pretos, homossexuais, sob as rédeas da legislação; além daqueles localizados fora do convívio social por não se sujeitarem à autoridade central.

O preconceito racial e o social sobre as classes pobres e etnias levou também, no último quartel do século XX, a uma política complementar, tolerante, que em nome do avesso, ou seja, da preservação da diferença, nada mais fez do que isolar gradativamente grupos sociais e etnias dentro do princípio de aceitabilidade circunstancial, conhecido como relativismo cultural ou politicamente correto. Em nome da vida comum,

8 No Brasil, a Lei Antiterrorismo (nº 13.260) foi criada pela gestão da então presidenta Dilma Rousseff com o intuito de disciplinar o terrorismo, tratando de disposições investigatórias e processuais e reformulando o conceito de organização terrorista. Desde sua criação, tem sido alvo de críticas dos movimentos sociais, por ser comumente utilizada como mecanismo de dissipação de manifestações políticas.

passou a ser tolerável o que não prejudica e o que reafirme a autoridade central, o que perpetue a assimetria nas relações. E os que se sublevam continuam sendo vistos como subversivos, inimigos da nação e da paz entre os povos, fomentadores de guerras civis. (PASSETTI, 2003, p. 78)

A história do direito ajuda a compreender como ele se firmou para a contenção de conflitos nos âmbitos de convivência. Porém, como já observado, era o corpo das minorias sociais, das vítimas de preconceitos e discriminações diversas, que necessitava ser controlado e vigiado para evitar transtornos ao bom viver das classes privilegiadas e conservadoras. Desse modo, o direito surge com o propósito de disseminar uma ideia de igualdade política perante a nação. Ele exige, no cerne de sua existência, corpos dóceis e controláveis. Se o direito é igual para todos, o dever, que garante o direito do outro, também deve ser: o direito de um termina onde começa o direito do outro. Em outras palavras, direito e dever são universais e são impostos mesmo que provoquem silenciamentos e/ou pareçam injustos aos olhos dissonantes.

No século XIX, Proudhon e Max Stiner, antecipando-se a Nietzsche, anunciavam a democracia como a religião moderna do rebanho. Desde a década de 1840, afirmava-se a contestação aos direitos que nos quer direitos, ordeiros, ordenados, devedores e acalmados. (PASSETTI, 2003, p. 26)

Talvez, o maior problema do direito e do dever esteja na sua aplicabilidade. Comumente, se prevê a imparcialidade em sua condução, mas é recorrente a concessão de privilégios ou condenações antecipadas, o que vai depender das condições sociais dos sujeitos implicados, atestando, desse modo, a existência de uma “imparcialidade seletiva”.⁹

9 Uma pesquisa da Agência Pública de Jornalismo Investigativo em São Paulo demonstrou que a quantidade de maconha apreendida com pessoas brancas é, em média, maior do que as negras (1,15 kg contra 145 g). No entanto, os negros são os mais condenados

As leis universais passam a ter reduzida importância diante das jurisprudências. As leis fazem parte de uma abstração diante das possibilidades abertas dos relativismos. Não é possível salvar o todo de uma só vez; é preciso reformar as partes. (PASSETTI, 2003, p. 45)

Agora, no século XXI, explicitam-se diferenças sociais entre os centros urbanos e a periferia, ocasionadas pelo grande congestionamento humano nas grandes cidades. No campo artístico e cultural, por exemplo, o acesso aos bens e produtos gerados pelos mecanismos de fomento estatais concentram-se, majoritariamente, nos grandes centros urbanos.

É preciso perguntar se, em nome dos direitos e da democracia, em um tempo de uma ecopolítica para o corpo são, as periferias das grandes cidades, em nome da segurança, não estão se tornando novos campos de concentração, gerenciadas por moralistas políticos. (PASSETTI, 2003, p. 14)

A distribuição desigual dos recursos estatais para as artes é evidente, também, nos formulários de apresentação de propostas culturais. Desenhados com os seus “o quê?”, “por quê?”, “para quê?” e “como?” – descrição, justificativa, objetivos e metodologias –, ajudam a compreender que o entendimento equivocado da igualdade de direitos classifica, hierarquiza e seleciona ao mesmo tempo que restringe e exclui. Ao serem elaborados seguindo o modelo dos projetos acadêmicos, explicitam, de antemão, sua condição de participação, que se estabelece como o primeiro processo de seleção, mesmo antes da análise dos projetos inscritos. Ao exigirem um tipo de saber específico – o acadêmico –, desconsideram a realidade de grande parte da população,

(71,35% contra 64,36% dos brancos). Isso acontece na apreensão de todos os tipos de entorpecentes. “Branco acabam sendo classificados como usuários enquanto os negros, como traficantes”. (ANDRADE, 2020)

que, carente de educação de qualidade, se vê impossibilitada de lidar com as condições impostas. Assim, o Estado potencializa a segregação social, privilegiando as elites, e reafirma o entendimento de que a

[...] igualdade política, cujo apogeu se cristalizava com a democracia, constituição e naufrágio universal, perpetuava a desigualdade econômica fomentada pelo Estado, o capital e a religião. Tratava-se apenas de um novo instrumento de dominação. O cidadão encontrava-se sob o comando do homem burguês. (PASSETTI, 2003, p. 26)

O modelo acadêmico legitima quais discursos devem ser aceitos, já que “todo sistema de educação é uma política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo”. (FOUCAULT, 2012, p. 41) O aspecto acadêmico dos formulários de financiamento sustenta-se na ordem de discursos retóricos, habitualmente respaldados pelas teorias. Passetti (2003) corrobora essa afirmação ao dizer que as teorias assumem, na sociedade de controle, um lugar central na valorização do saber moderno, em que se fazem visíveis disputas e centralizações de poder. Segundo o autor, as teorias

[...] são as soberanas do saber moderno e funcionam em benefício da guerra estabelecida para conquista, reconhecimento e conservação. Muitas vezes, no interior delas mesmas, cientistas promovem intermináveis batalhas em busca de hegemonia para se habilitarem ao combate externo com outras teorias. Enfim, teorias científicas, seus formuladores e seguidores constituem um contingente semelhante aos sacerdotes a qual pretendem superar com elogio à competência da razão. (PASSETTI, 2003, p. 64)

Nos projetos culturais, não é incomum encontrar autores acadêmicos sendo citados como respaldo dos discursos artísticos. Tais

recorrências denotam a permanência da antiga concepção dualista que submete a arte à validação científica, como se os discursos artísticos não fossem capazes de se sustentar sem as muletas do conhecimento teórico-científico. Os formulários elaborados pelo Estado parecem reforçar essa necessidade. Atuam, desse modo, pela validação das verdades intelectuais “sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência”. (FOUCAULT, 2012, p. 13) Essas violências se dão pela negação do saber e pulverizam os dissensos, ofuscando outros modos de se pensar a dança, já que a “vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional [...] tende a exercer sobre os outros discursos – e estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”. (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Ao se pautar no modelo acadêmico para elaboração dos formulários de apresentação de propostas, o Estado tende a potencializar a oposição entre projetos e produtos em detrimento dos processos. Num mundo onde “predomina o trabalho intelectual e novas reformas de prevenção geral precisam ser refeitas” (PASSETTI, 2003, p. 45), os processos importam pouco. O que deve ser validado é a projeção de uma ideia, a proposta e o projeto, e o acompanhamento da proposta fica restrito ao cumprimento da meta, dos produtos gerados e do público atingido. Projeto e produto tendem, então, a cercear o processo criativo numa lógica em que a previsão determina a trajetória.

Alterações que por ventura façam-se necessárias ao logo do processo precisam ser previamente autorizadas pelo Estado. Essa autorização ocorre sem nenhum tipo de acompanhamento do processo, e aqueles que detêm o poder de autorizar o fazem sem nenhum conhecimento das razões e necessidades dos proponentes. Assim, o caráter investigativo ou as questões estéticas deixam de ter importância para garantir o cumprimento das metas. O erro e o risco que possam emergir, na

suposta autonomia dos agentes da dança, devem ser descartados ou adaptados, evitando a criação de produtos incompatíveis com o previsto e a inadimplência. Isso quer dizer que os mecanismos estatais de fomento à criação estão mais interessados no início e no final da criação (projeto e produto), descartando o “entre” (processo).

Ao serem elaborados no formato dos projetos acadêmicos, os formulários de solicitação de recursos são capazes de

[...] determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que pronunciam [os discursos] certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2012, p. 35)

Por outro lado, a lógica do fomento atesta a aquisição e manutenção de poderes centralizados e centralizadores. Já não importa ser produtivo em movimentos e gestos como na sociedade disciplinar. Agora, faz-se necessário que cada agente da dança seja capaz de legitimar a sua verdade e o seu poder para não ser alocado nos lugares marginais: “se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou àquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo senão o desejo e o poder?”. (FOUCAULT, 2012, p. 18)

Para aqueles que ano após ano conseguem acessar o financiamento público, não é viável que os mecanismos de fomento, pautados na habilidade retórica e escrita, deixem de existir. Tampouco interessa

o surgimento de outros modelos que possam repartir os recursos disponíveis de modo mais equitativo. Para quem está no centro do poder, não é interessante que outras verdades sejam legitimadas, que suas verdades sejam enfraquecidas pela emergência de outras e que o escasso financiamento estatal seja repartido. Desse modo, a manutenção do poder centralizado tende a operar sob a rédea da “sociedade de discurso’, cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição”. (FOUCAULT, 2012, p. 37)

Frente a essas condições, as vozes dissonantes – aquelas que não operam pelo discurso retórico e escrito – são convocadas a se sujeitar às lógicas impostas como única condição de participação e pertencimento. Modos operativos diferenciados são conduzidos à hegemonia do projeto retórico, escrito e teórico. A produção da dança junto ao Estado convida todos ao ciclo de assujeitamentos e funda, na subjetividade dos agentes da dança, a doutrina da retórica.

A doutrina questiona os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como o sinal, a manifestação e o instrumento de uma pertença prévia – pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação. (FOUCAULT, 2012, p. 40)

O desejo do pertencimento produz, no interior das relações, um conjunto de discursos coletivizados e hegemônicos sob os quais todos são convidados a compactuar com as mesmas opiniões, ideologias e posicionamentos, evitando dissonâncias e conflitos. O discurso considerado verdadeiro torna-se o dispositivo de policiamento que controla ações e falas daqueles pertencentes ao grupo, ao tempo que delimita quais discursos podem ou não fazer parte da rede de

verdades compactuadas. Assujeitar-se garante, mesmo que temporariamente, a permanência e a solidificação dos muros de verdade, impenetráveis por qualquer dissenso:

A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar os indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam os discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam. (FOUCAULT, 2012, p. 41)

Àqueles que não possuem as habilidades retóricas, resta tentar preencher o déficit intelectual como possibilidade de vir fazer parte, já que “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”. (FOUCAULT, 2012, p. 34)

Para suprir o déficit intelectual, o Estado disponibiliza um conjunto de cursos, *workshops* e oficinas que almeja ensinar, precariamente, como preencher a descrição, a justificativa, os objetivos e as metodologias – os quatro porquês das pesquisas acadêmicas – nos formulários de apresentação de projetos culturais. A fragilidade e a ineficiência desses tipos de atividades formativas dão continuidade ao pensamento liberal do Estado, maquiando uma educação para todos, que serve apenas para disfarçar as estratificações e os processos de exclusão, uma vez que

[...] a instrução pública, ou o que o Estado chama de educação, desempenha papel preponderante na construção de corpos saudáveis [trabalhadores manuais] na sociedade disciplinar. A ‘educação para todos’ sempre foi meta dos liberais. John Locke, em Escritos sobre a Educação, de 1693, defendia

escolas para todos, desde que estivessem estratificados em escolas para os governantes e escolas para os obedientes. (PASSETTI, 2003, p. 79)

Assim, as atividades formativas de curta duração instauram o sentimento de igualdade de direitos. Não preenchem a lacuna do ensino público deficitário no Brasil e não conseguem capacitar ninguém a concorrer de forma igualitária aos editais de fomento. Tais entendimentos se apresentam, também, nas atividades de contrapartida social. Nelas, os proponentes de projetos culturais são impelidos a desenvolver ações formativas e a atuar como “replicadores culturais” em atividades de curta duração. Atuam, desse modo, como terceirizados da educação pública e desempenham o papel que deveria ser desempenhado pelo Estado e pelas instituições educativas. Há que se considerar, portanto, que um processo formativo eficiente, que seja capaz de habilitar um agente à elaboração de uma escrita potente, exige tempo e não tem como ser garantido em atividades formativas que operam no tempo *fast* e flexível.

[...] o Estado não investe mais na formação do corpo são. Agora ele necessita do corpo são já agenciado: sua inteligência, sua participação contínua e defesa democrática. Aos demais, parece não haver nada mais a fazer senão disponibilizá-las para filantropias de múltiplas ordens. (PASSETTI, 2005, p. 33)

Frente ao déficit educativo, os mecanismos de fomento produzem postos de trabalhos em que profissionais intelectualmente qualificados atuam como agenciadores das relações entre aqueles agentes deficitários e o Estado. Como exemplo, é possível citar o surgimento de empresas e profissionais especializados na criação de projetos. Atuam produzindo e organizando ideias e interesses criativos de diferentes agentes em propostas culturais a serem submetidas aos editais de fomento. Viabilizam, desse modo, que profissionais que

não estão capacitados às condições impostas pelo fomento tenham seus projetos inscritos e contemplados.

A EMERGÊNCIA DOS COLETIVOS E REDES COMO ESTRATÉGIA DE COMPETITIVIDADE

Nas últimas três décadas, as nomenclaturas de coletivos e redes de dança têm aparecido em substituição aos grupos e companhias. Alinhados ao atual período de trânsito paradigmático, apresentam modos de organização que questionam modelos disciplinares (hierárquicos e centralizadores) dos antigos agrupamentos artísticos. Habitualmente, sua estrutura caracteriza-se pela descentralização das lideranças e pela transversalização dos saberes. Nesses tipos de organização, os integrantes têm mais autonomia para definir suas propostas e gerir seus projetos. Os vínculos estabelecidos ocorrem, geralmente, por interesses estéticos, políticos, afetivos ou intelectuais. E as paredes simbólicas que encerram as chefias em seus lugares de poder caem por terra e se alinham aos novos parâmetros da sociedade de controle. No entanto, é relevante questionar: o surgimento das redes e dos coletivos desestabilizam efetivamente a centralização do poder e a pulverização do dissenso quando eles operam sob a tutela do Estado?

Para iniciar essa discussão, é importante lembrar a competitividade implícita nos mecanismos de fomento – sobretudo quando considerada a noção de meritocracia que os baliza – e o déficit educacional de grande parte dos agentes da dança ao lidar com tais mecanismos. Frente a essa realidade, a emergência dos coletivos e redes apresenta sua outra face: a potencialização do discurso individual através dos vínculos coletivos. Nesses agrupamentos, os agentes da dança alteram sua condição de corpos-sujeitos e transformam-se em corpos institucionais (SETENTA, 2008) regidos pelas normas que regulam a convivência. Aqui, a autonomia não chega a ser integral, mas regulada pela coletividade: única condição de pertencimento.

É importante citar que, no Brasil, ocorreu um aumento no número de redes e coletivos artísticos em paralelo à popularização dos mecanismos de financiamento instaurados entre os anos de 2003 e 2016, durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. E, na sequência, ocorreu a dissolução de grande parte desses agrupamentos após o sucateamento das políticas de fomento durante governos conservadores que assumiram o poder após 2016 e que iniciaram várias campanhas de criminalização das artes através de censuras e cortes orçamentários.

Ainda que grande parte desses tipos de agrupamento tenha sido diluída, é relevante destacar que seu surgimento tende a assumir certo protagonismo na sociedade de controle. Seus modos operatórios defendem as relações colaborativas – “pois uma palavra-chave de todos estes coletivos é a colaboração” (ROSAS, 2008) – e a autonomia dos seus integrantes. No viés da autonomia e da colaboração, as distintas competências se articulam para viabilizar a produção artística, de modo que “a divisão de tarefas, o compartilhamento de valores e a liderança coletiva caracterizam em grande parte dessas organizações cuja tradução mais exata é a filosofia do open source”.¹⁰ (ROSAS, 2008)

Muitas vezes, tais agrupamentos operam através das novas tecnologias de informação sem a necessidade da presença física, dos encontros regulares e das continuidades comuns nas disciplinas. É possível fazer parte em modo *stand by* – pronto para atuar quando necessário – ou estar sempre transitando entre os estados *on-line* ou *off-line*. Os vínculos não precisam ocorrer num espaço físico determinado, tampouco dentro das lógicas lineares e acumulativas de produtividade. Na sociedade de controle – em que é possível verificar a popularização das redes sociais, das *lives* e das videoconferências –, os projetos, espaços e vínculos são construídos na virtualidade.

10 Tradução do inglês: “código aberto”.

o que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil são o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail. (ROSAS, 2008)

Rosas (2008) diferencia as redes e os coletivos ao afirmar que as redes funcionam como “cooperações forçadas”, enquanto os coletivos operam como uma

espécie de alienígenas no meio da lógica capitalista da competitividade e das redes de ‘cooperação forçada’, os coletivos colaborativos autônomos atuam numa esfera que transcende a mercantilização e podem efetuar uma troca autossustentável que, se aplicada em larga escala – o que para muitos é pura utopia –, correria o risco de transformar totalmente a paisagem social, econômica e política do planeta [...] são muitas vezes passageiros como um casual flashmob, outras vezes organizados e duradouros como uma associação, tais ajuntamentos são na verdade indícios de uma mutação maior que está se dando tanto na esfera tecnológica quanto na social.

Ao citar as expressões “coletivos colaborativos autônomos” e “troca autossustentável”, a autora reforça a importância da autonomia, sem a qual os agentes estariam fadados às regras impostas pelas instituições. Desse modo, atesta que, embora os coletivos tenham grande importância política, podem sucumbir ao capitalismo flexível: “O fenômeno dos coletivos de livre cooperação na esfera artístico-ativista encontra seu paralelo nos grupos criativos de trabalho descentralizado e flexível produzindo para o mercado”. (ROSAS, 2008)

No que se refere ao campo das artes, é corriqueiro que os editais estatais atribuam maior pontuação àquelas propostas oriundas das redes e dos coletivos ou que fomentem esses tipos de associação. Explicitam, desse modo, que o Estado está alinhado às novas dinâmicas

da sociedade de controle e do novo capitalismo, já que não há como negar que ele entende a cultura como um aspecto da economia. Ao estimular a formação de coletivos e redes, o Estado busca cooptar esses tipos de organização à sua tutela e, ao institucionalizar seus processos, diminui sua força política.

Aqui, é importante ressaltar que os argumentos apresentados não se interessam por posicionamentos extremistas e generalizantes em relação às redes e aos coletivos artísticos. No entanto, seria ingênuo pensar que sua popularização não está atrelada às demandas impostas pelo Estado e pelos paradigmas emergentes no novo capitalismo. Seria ingênuo ignorar a força competitiva que esses tipos de agrupamento assumem, que acaba por asfixiar aquelas formas de organização menos valorizadas pelos mecanismos de fomento. A força pode ser sutil a ponto de sugerir sem obrigar, de estabelecer condições de participação na ordem dos discursos centralizados e de fomentar as associações coletivas e redes como estratégia de diminuir déficits ou de potencializar a competitividade.

Uma proposta oriunda de um integrante do coletivo ou da rede passa a ser uma proposta de todos, pelo menos em termos de autoria. Os produtos gerados passam a ser representados pela mesma marca ou nome que identifica a coletividade. E os vários integrantes podem ser contemplados, com distintos projetos, num mesmo edital de fomento, centralizando, desse modo, o recurso público. Essa lógica associativa não se diferencia das fusões entre empresas que, ao se unirem, buscam ampliar suas reservas de mercado, se tornar mais competitivas e asfixiar seus concorrentes, como, por exemplo, a fusão entre Facebook, WhatsApp, Messenger e Instagram: principais marcas no mercado de aplicativos de comunicação.¹¹

11 Ver: <https://insider.dn.pt/em-rede/zuckerberg-e-dono-de-quatro-das-apps-mais-des-carregadas/23541/>.

No Brasil, um dos coletivos artísticos que ganhou visibilidade em 2003 foi o Fora do Eixo, sediado na cidade de São Paulo e com representações em todos os estados brasileiros. Com um número aproximado de 2 mil integrantes, se tornou uma das maiores redes colaborativas no campo das artes. Entre 2010 e 2012, o coletivo captou cerca de 12 milhões de reais de verbas do governo. (NOGUEIRA, 2013) Esse valor, dividido pelo número de integrantes e/ou iniciativas culturais produzidas, parece pouco. No entanto, se for considerado o valor captado junto ao Estado frente à carência de recursos públicos para as artes, é possível afirmar que uma parte significativa do financiamento estatal ficou centralizado. Trata-se, então, de um tipo de vínculo colaborativo que coloca o Fora do Eixo no centro do poder e que explicita como as redes e os coletivos são, além de colaborações criativas e afetivas, a possibilidade de apropriação e manutenção de poderes centralizadores e mecanismos de pulverização do dissenso.

3

PROCESSOS DE COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA PELO ESTADO

A POLÍTICA DE PARTICIPAÇÃO POPULAR DO ESTADO COMO DISPOSITIVO DE CONTROLE DOS AGENTES DA DANÇA

Distintos aspectos que caracterizam o trânsito entre a sociedade disciplinar e a de controle vêm sendo apresentados nesta escrita. Atestam dinâmicas singulares nos diversos aspectos da vida contemporânea. Entre estes, a participação popular, a representação política e a cooptação de sujeitos para atuar no âmbito estatal parecem ganhar força. O Estado tende, então, a elaborar um conjunto de estratégias para promover o diálogo, contemplar as diferenças e fortalecer o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento na sociedade civil. No entanto, essas operações tendem a ser reguladas, o que quer dizer que nem todos os sujeitos estão autorizados a interferir diretamente no topo da pirâmide estatal, resvalando, desse modo, na seleção de representantes políticos considerados aptos à interlocução. São esses três aspectos – a participação popular, a representação política e a cooptação de sujeitos aos cargos estatais – que serão discutidos ao longo deste capítulo.

O século XX se encerrou afirmando como utopia uma necessária democracia agenciada pelas forças liberais. Ela deve servir a todos como forma de vida política igualitária capaz de contemplar diferenças. Trata-se de uma democracia representativa com base em direitos civis, políticos e sociais que espera a participação de todos e se propõe garantidora de direitos a serem contemplados com base na inspiração multiculturalista. (PASSETTI, 2003, p. 11)

Nas relações entre os agentes da dança e o Estado na Bahia, a participação popular está presente em várias instâncias. Como exemplos, é possível citar o surgimento do fórum de dança, das reuniões das câmaras setoriais, dos colegiados e representantes territoriais; e a indicação de membros da sociedade civil para atuar nas bancas examinadoras dos editais de fomento. Nesses ambientes, a participação popular permite avaliar as demandas do setor produtivo da dança e instaura a sensação de transversalidade nas relações entre a sociedade civil e o Estado. O Estado deixa de ser o único agenciador dos conflitos e demandas da classe de dança para corresponsabilizar todos pelos ganhos e perdas provocados pela administração pública.

Diante das reflexões apresentadas, cabe perguntar: a participação popular promove ambientes efetivamente heterogêneos ou trata-se de mais um dispositivo que atua para apaziguar dissensos e domar resistências?

Segundo Passetti (2003), a participação popular emerge na sociedade de controle como um dispositivo de produtividade que reconfigura mecanismos utilizados na sociedade disciplinar. “Os investimentos na produtividade do corpo se aperfeiçoam e se acumulam: na sociedade de soberania castiga-se, na disciplinar busca-se utilidade econômica e docilidade política, na de controle exige-se participação popular e fluxo inteligente”. (PASSETTI, 2003, p. 19)

O controle presente na participação popular opera de modo sutil, já que a participação não se dá através da imposição explícita do Estado.

Ao contrário, se revela como um convite que atrai voluntários ao ativismo político. Nas sociedades democráticas, qualquer tipo de imposição pode ser entendido como totalitarismo, o que implicaria a descrença dos princípios que balizam o próprio sentido democrático. Desse modo, a democracia “exige que sigamos servos voluntários; quer-nos domesticados, participando de um mundo possível de controle para os conflitos como ativistas de direitos civis, políticos e sociais”. (PASSETTI, 2003, p. 13) Por outro lado, o controle que emerge na participação popular não se apresenta apenas com o intuito de garantir produtividade, mas também como apaziguador de dissensos.

Um breve passeio pela história revela que a participação popular surge como um projeto da democracia liberal durante a Revolução Francesa,¹² que, ao fomentar a tríplice *Liberté, égalité, fraternité*,¹³ foi capaz de provocar a desestabilização da centralidade dos sistemas soberanos monárquicos da época. Entretanto, ao mesmo tempo, promoveu a noção do “politicamente correto”, que, mesmo que houvesse tido o interesse de garantir direitos igualitários – respaldados na igualdade, liberdade e fraternidade –, atuou disfarçando as diferenças e estratificações sociais. Assim, o modelo democrático – emergente com a revolução – serviu de base para a constituição das democracias em outros países europeus e no mundo.

Um salto na história revela, ainda, que a participação popular ganha força “após a Segunda Guerra Mundial alicerçada numa nova Declaração Universal do Homem e do Cidadão, pautada na fraternidade”. (PASSETTI, 2003, p. 252, tradução nossa) Nesse período, funcionou com o interesse de garantir uma profusão de direitos universalizantes – num período devastado pela guerra – que potencializaram o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento e que tiveram como objetivo a garantia da paz pelo esforço e comprometimento de todos.

12 A Revolução Francesa ocorreu entre os anos de 1789 e 1799.

13 Tradução do francês: liberdade, igualdade, fraternidade.

No Brasil, a fraternidade e a cidadania foram fortemente alimentadas durante a ditadura militar. Nesse período, o Estado totalitário – disfarçado de democrático – instituiu a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica nos currículos de todas as escolas do país através do Decreto-Lei nº 869.¹⁴ Tal disciplina teve como objetivo fomentar atitude e consciência cívica e coibir posturas contrárias à ordem imposta. Nos pilares fundadores da educação moral e cívica, são encontradas expressões como: defesa do princípio democrático; preservação do espírito religioso; culto à pátria; amor e liberdade sob a inspiração de Deus; fortalecimento e projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade; aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade; compreensão dos direitos e deveres dos brasileiros; e culto da obediência à lei. Todas essas expressões denotam o caráter moralista do Estado na época – presente também no atual governo do presidente evangélico Jair Messias Bolsonaro –, em que se explicitam noções conservadoras de religião, família, comunidade e nação.

Durante a ditadura brasileira, o governo interino utilizou o *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o” (HISTÓRIA..., 2002) associado à repressão de ideias e movimentos contrários ao poder instaurado. Já nos governos progressistas de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, foram elaborados *slogans* para fortalecer o sentimento de corresponsabilidade e pertencimento, como “O Estado somos nós” e “Brasil, um país de todos”. No mesmo período, o estado da Bahia lançou a frase “Bahia, terra de todos nós”. Essas estratégias, ao serem difundidas como *marketing* estatal,¹⁵ estimularam a crença de uma democracia da qual to-

14 Ver em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html>.

15 Relatórios disponibilizados pelo Tribunal de Contas do Estado da Bahia e pelos sistemas de execução orçamentária e financeira do estado – o antigo Sistema de Integração Comercial e Financeira (Sicof) e o atual Sistema Integrado de Planejamento, Contabilidade e Finanças (Fiplan) – revelam que, entre os anos de 2007 e 2014, o Governo do Estado da Bahia gastou R\$ 901,29 milhões em publicidade e propaganda. A maior parte

dos são, além de partícipes, donos. Atualmente, com a derrocada dos governos progressistas de esquerda e a ascensão de governos de extrema direita, os *slogans* anteriores foram substituídos por “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, evidenciando ainda mais o aspecto conservador, religioso e autoritário do Estado. Ao fazerem uso desses *slogans*, os governos tendem a operar sob as mesmas estratégias das empresas privadas que fazem da publicidade e da propaganda o meio para difundir discursos, para ludibriar a população e para aumentar sua popularidade e, nesse sentido, explicitam suas afinidades com as estratégias capitalistas.

No campo da dança da Bahia, os *slogans* do *marketing* estatal parecem surtir efeito. Seus agentes deixam de atuar em suas funções específicas e tendem a participar dos ambientes de discussão política para contribuir com a gestão cultural. Como decorrência desses processos, os agentes da dança passam a replicar falas que afirmam que “o Estado somos nós”, como se não houvesse nenhuma distinção entre aqueles que estão no seio do poder estatal – responsáveis pela administração pública – e aqueles que se localizam no âmbito da sociedade civil. Os agentes da dança e o Estado passam a operar como parceiros e corresponsáveis. Segundo Passetti (2003, p. 95) esse tipo de crença e assujeitamento se dá porque “sentimo-nos nus diante da possibilidade de não obedecermos ao soberano e, por isso, nos deixamos dominar. Precisamos da liberdade do soberano. Perdê-la é estar à mercê de uma série de males. Devemos obediência”.

desse montante está concentrada no segundo mandato do governo Jaques Wagner (2011-2014): R\$ 559,6 milhões, crescimento de 63,8%, com relação ao primeiro mandato (2007-2010), sem contabilizar as despesas das empresas independentes – Empresa Baiana de Águas e Saneamento (Embasa), Empresa Baiana de Alimentos (Ebal), Companhia de Processamento de Dados do Estado da Bahia (Prodeb), Empresa Gráfica da Bahia (Egba), Agência de Fomento do Estado da Bahia (Desenbahia) e Companhia de Gás da Bahia (Bahigás) – em 2013 e antes do fechamento de 2014, que ainda não estão disponíveis. No primeiro mandato (2007-2010), as despesas totais foram de R\$ 341,6 milhões. (GOVERNO..., 2014)

Além disso,

O Estado moderno requer a continuidade da Antiguidade, um humanismo na forma, uma afirmação de origem religiosa e de chefias abraçadas para criar segurança entre os súditos. Cremos e devemos crer nisso. Não pode haver vida fora do Estado e de toda e qualquer relação fundada na autoridade centralizada [em que] eu só existo mediante o Estado, exercitando uma liberdade que se funda na prevenção geral para a manutenção dos governos. (PASSETTI, 2003, p. 94)

Há que reconhecer, portanto, que entre a ditadura brasileira, em 1969, e a democracia atual; entre a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica e os *slogans* do marketing estatal, conserva-se o engajamento do Estado em educar para apaziguar dissensos. “Querem nos fazer crer que, um belo dia, as diferenças contempladas pelo direito dimensionarão o conflito no âmbito estatal, de tal sorte que a harmonia seja possível”. (PASSETTI, 2003, p. 11) Assim, a participação popular convoca todos à corresponsabilidade na construção de uma “democracia [que] acaba existindo como uma espécie de totalitarismo”. (PASSETTI, 2003, p. 44)

É preciso ser democrata, participar de organizações não-governamentais, ter compaixão pelo planeta, assim como aprendemos a tê-la com os outros por meio da irmandade cristã, pela criação da fraternidade como assistência religiosa, social e política. É imperativa uma federação planetária fraternal. (PASSETTI, 2003, p. 49)

Replicar falas que afirmam que o “Estado somos nós” explicita a eficácia de um projeto apaziguador de dissensos liderado pelo Estado. Relacionar Estado e sociedade civil como sinônimos é, além de ingênuo, perigoso, já que não apresenta brechas para que resistências

sejam exercidas sobre aqueles responsáveis por governar. Acreditar que “o Estado somos nós” é questionável na medida em que a sociedade civil não detém o poder de atuar fora de leis e regimentos que normatizam os princípios democráticos, tampouco de exigir que suas necessidades individuais sejam contempladas quando não estão alinhadas aos interesses daqueles que governam. Tal distinção é evidente, por exemplo, em situações de conflito extremo – como nas manifestações públicas que ferem a ordem instituída –, quando o Estado utiliza a força policial, bombas de efeito moral, cassetetes e armas de fogo capazes de atingir todos que se opuserem à autoridade.

Na atualidade, a descriminalização da maconha e do aborto é outro exemplo dos impasses no diálogo entre sociedade civil e Estado. É claro que não se trata, aqui, de valorizar o totalitarismo em detrimento das democracias, já que “a história nos mostra que a democracia é sempre preferível à ditadura”. (PASSETTI, 2003, p. 76) Mas faz-se necessário reconhecer que “é impossível suprimir, por um lance de sorte, as duplicidades que a relação autoridade-liberdade expressa historicamente ou procurar delimitar fronteiras”. (PASSETTI, 2003, p. 69) Reconhecer os traços de totalitarismo no Estado democrático é um exercício necessário.

Até então, foi apresentado que a participação popular se explicita como um mecanismo de controle que tende a apaziguar conflitos através das noções de civismo, fraternidade e direitos igualitários. No entanto, tal reflexão solicita a elaboração de uma outra questão: os ambientes de participação popular se efetivam enquanto garantidores de direitos igualitários?

Para dar início a essa discussão, faz-se necessário retomar algumas observações presentes no capítulo 2 que dizem respeito à valorização do saber intelectual em detrimento do saber manual. Passetti (2003) define o saber intelectual como energias inteligentes sondadas e cooptadas pelo Estado, uma vez que o que “interessa agora é extrair o máximo de energias inteligentes, fazer participar, criar condições para cada um se

sentir atuando e decidindo no interior das políticas de governos, em organizações não-governamentais”. (PASSETTI, 2003, p. 30)

Se na sociedade de controle está implícita a tendência do Estado a valorizar o saber intelectual e as mentes inteligentes em detrimento do saber manual, já é possível identificar algumas pistas que denotam a incongruência do direito igualitário nos ambientes de participação popular. Também no campo da dança, esse tipo de valorização está explícito nos formulários de apresentação de propostas culturais, que, ao estabelecerem a obrigatoriedade de habilidades retóricas para o preenchimento de itens como descrição, objetivo, justificativa e metodologia, apresentam seus aspectos exclusivos e excludentes. Deste modo, “os excluídos dos privilégios vivem embriagados de direitos, confinados em campos de concentração, nas periferias das grandes cidades, novamente à mercê de uma consciência superior ou de um ajustamento ao confinamento”. (PASSETTI, 2003, p. 264)

Na Bahia, o fórum da dança é a organização da sociedade civil que mais se aproxima de uma organização não governamental,¹⁶ anteriormente citada por Passetti. Atua como um ambiente de representação política, sem valor jurídico, e é formado pelo agrupamento de diferentes agentes que se reúnem com o interesse de discutir problemas, necessidades e interesses do campo da dança. Opera sem um dirigente instituído pelos demais, mas elabora temas específicos – em meio

16 As organizações não governamentais atualmente significam um grupo social organizado sem fins lucrativos, constituído formal e autonomamente, caracterizado por ações de solidariedade no campo das políticas públicas e pelo legítimo exercício de pressões políticas em proveito de populações excluídas das condições da cidadania. Porém, seu conceito não é pacífico na doutrina, apresentando muitas divergências. Fazem parte do chamado terceiro setor. Essas organizações podem complementar o trabalho do Estado, podendo receber financiamentos e doações dele, assim como de entidades privadas, para tal fim. Atualmente, estudiosos têm defendido o uso da terminologia “organizações da sociedade civil” para designar tais instituições. É importante ressaltar que elas não têm valor jurídico. No Brasil, três figuras jurídicas correspondentes no novo Código Civil compõem o terceiro setor: associações, fundações e organizações religiosas – que foram recentemente consideradas como uma terceira categoria. (ORGANIZAÇÃO..., 2015)

a uma variedade de demandas – a serem discutidos com vereadores, deputados, senadores, gestores e instituições públicas. O fórum opera como interlocutor entre a sociedade civil e o Estado e sintetiza os diferentes anseios dos seus participantes pela eleição de pautas consideradas mais relevantes através da disputa de poderes presentes nesses processos, como afirmou Foucault (2012).

Desse modo, cada um dos membros do fórum exerce sobre os demais suas habilidades de fala e persuasão. Explicita-se, assim, mais uma condição de participação atrelada à habilidade retórica, que, por outro lado, implica o silenciamento daqueles que não estão capacitados à elaboração desses tipos de enunciados. Entre uma diversidade de demandas, são escolhidas aquelas que se alinham aos sujeitos posicionados nas primeiras filas da ordem do discurso. “A democracia midiática se funda e fortalece pela participação de todos (vivos e mortos produtivos) direcionando a moral e a política por meio de sondagens, o que em pouco tempo transforma as eleições em rituais esvaziados”. (PASSETTI, 2003, p. 44)

Diferentes do fórum de dança – que opera como uma organização autônoma ao Estado –, as reuniões da câmara setorial de dança, os colegiados e representantes territoriais e a indicação de membros da sociedade civil para atuar nas bancas examinadoras dos editais de fomento são instituídos e gerenciados pelo Estado. Assim, o Estado incita a participação em ambientes regularizados, ordenados, institucionalizados, como se cada agente da dança não fosse capaz de representar a si mesmo e necessitasse de um agente superior habilitado a desempenhar tal função. Nos dois últimos exemplos citados – os colegiados de dança e as bancas de avaliação dos editais de fomento –, os representantes operam como interlocutores de uma maioria. Mas, como ocorre em todo processo eleitoral democrático, compete a uma maioria que não diz respeito à totalidade de sujeitos da dança. Ao contrário, grande parte dos agentes não participa das discussões, seja por

não se reconhecer representada junto ao Estado ou por não operar sob as mesmas lógicas que exigem a habilidade retórica.

No caso das bancas de avaliação dos editais, representantes eleitos atuam como julgadores dos projetos considerados legítimos. O que decorre desse modo de gerir a dança junto ao Estado é que uma minoria de sujeitos detém o poder de validar o discurso dos demais, já que “a democracia passa a ser governo de alguns, em nome de muitos, a maioria, para todos”. (PASSETTI, 2003, p. 239) Assim, faz-se evidente que, mesmo que todos tivessem direito à fala, nem todas as falas seriam consideradas, de modo que se instituiu “[...] o poder falar sem poder agir: democratizaram-se a fala e a participação dos locutores levando-nos a uma algaravia democrática” (PASSETTI, 2003, p. 66) de legitimação e censura, já que “é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce”. (FOUCAULT, 2012, p. 12)

Aqui, o poder da fala assume o lugar central da discussão e solicita o seguinte questionamento: quais parâmetros são utilizados para determinar quais agentes estão aptos a assumir o papel de representantes da dança junto ao Estado?

É claro que a trajetória de atuação dos sujeitos tem grande valia no reconhecimento das áreas nas quais atuam. No entanto, essa não seria a única característica de validação da representação. Na sociedade de controle, as habilidades retóricas denotam a primeira pista para a legitimação de falas e operam pela produção, apropriação e manutenção de discursos legitimados no centro do poder. A segunda característica foca-se no poder de gerenciamento dos saberes e na capacidade de apaziguar dissensos que resvalam nos princípios da fraternidade e da diplomacia: características que emergem no seio do pensamento democrático liberal.

Ao tratar de como se dá a produção, apropriação e manutenção de discursos, Foucault (2012) afirma que cada enunciado tem o objetivo de aproximar apoiadores e de afastar ameaças à sua legitimação, explicitando processos de disputa. Esses processos ocorrem de diferentes

formas e se constituem considerando os contextos e circunstâncias em que são proferidos, já que “[...] se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento”. (FOUCAULT, 2012, p. 13) Nessa perspectiva, Foucault (2012, p. 17) afirma que os discursos – com seus diferentes, adaptáveis e circunstanciais modos de ser proferidos – estão apoiados na vontade de verdade, que “tende a exercer sobre outros discursos [...] uma espécie de pressão [...] como que um poder de coerção”. Para tanto, emergem “procedimentos de controle e de delimitação do discurso”. (FOUCAULT, 2012, p. 20)

Na dança, a disputa pela legitimação do discurso ocorre de diferentes formas. Uma delas se instaura nos mecanismos de financiamento estatal, que nada mais são que a validação de discursos dispostos em projetos respaldados pelos modelos acadêmicos. Os modos de criação, estética e linguagem também adentram o campo das disputas por verdades. Algumas danças – geralmente aquelas consideradas tradicionais ou populares – tendem a ser criticadas por aqueles que optam por abordagens consideradas “mais contemporâneas”. As críticas também surgem no caminho inverso. Explicita-se, assim, o moralismo ainda presente nesse setor produtivo, como se não houvesse espaço de convivência possível entre as diferentes abordagens estéticas. Nessa direção, a dança deixa de ser um meio de elaboração de múltiplas subjetividades para se tornar o objeto sobre o qual verdades universalizantes devem ser confirmadas. Como na lógica disciplinar – em que o primeiro bailarino torna-se o modelo a ser seguido –, tais modos de operação convidam todos a se sujeitarem a um mesmo padrão de pensamento: tanto para potencializar discursos individuais e viabilizar a aquisição de poder – já que “não há, enfim, coletivismo que não seja interceptado por individualismo”¹⁷ (PASSETTI, 2003, p. 24) – quanto

17 O individualismo não deve ser confundido com a dissociação com a coletividade, mas sim como os interesses singulares de cada agente que entram em negociação com

para evitar os processos de exclusão, uma vez que, “no interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de sua margem, toda uma teratologia¹⁸ do saber”. (FOUCAULT, 2012, p. 31) Ao sucumbirem ao discurso centralizado, os agentes da dança valorizam a sensação de pertencimento e aquisição do poder em detrimento da experiência empírica. Desse modo, a apropriação do discurso evidencia o caráter especulativo da dança.

Parece, à primeira vista, que ao encontrar em toda parte o movimento de um logos que eleva as singularidades até o conceito e que permite à consciência imediata desenvolver finalmente toda a racionalidade do mundo, é o discurso, ele próprio que se situa no centro da especulação. (FOUCAULT, 2012, p. 46)

Ao se sujeitarem aos discursos legitimados, os agentes da dança tendem a produzir rituais e pactos para a manutenção de verdades centralizadas. Isso quer dizer que, ao mesmo tempo em que todos cooperaram para conservar poderes, tornam-se reféns dos discursos próprios e/ou coletivizados que enunciam. Uma suposta heterogeneidade se pulveriza na hegemonia, sobretudo quando consideradas as múltiplas possibilidades de enunciados negados e excluídos do consenso. Os discursos, então, são capazes de “[...] determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles”. (FOUCAULT, 2012, p. 35) As relações entre os agentes

os interesses dos demais e com os ambientes onde estes atuam, já que o “sujeito não existe individualizado, mas sim exposto às experiências coletivas. Essa movimentação absorve fronteiras, cria um outro espaço de atuação e permite um fluxo de continuidade entre diferentes modos de perceber e dialogar no mundo. Esse sujeito é visto sob uma perspectiva intersticial. Não uno e sim múltiplo, está disponível para revisitar e reconfigurar modelos históricos, sociais, políticos e culturais e, nesse movimento, reconfigurar-se também”. (SETENTA, 2008, p. 62)

18 “Do grego Teras, monstro e Logos, estudo”. (TERATOLOGIA, [20--])

da dança e o Estado apresentam suas restrições pela incapacidade de garantir a igualdade de direitos frente à multiplicidade de propostas. Àqueles que não estão no centro hegemônico do poder, restam a marginalidade e a estratificação:

[...] a cultura que predomina em um Estado nada mais é do que a afirmação da superioridade de uma cultura oficial sobre as demais, tradicionais ou não, incluindo-se aí diferenças raciais, étnicas e religiosas; é a confirmação do princípio de maior adaptação de alguns à competitividade dividindo a sociedade em ricos e pobres; e é também a referência para o Estado pensar o controle sobre os corpos saudáveis. (PASSETTI, 2003, p. 77)

Desse modo, os ambientes de representação política junto ao Estado operam pela lógica das “sociedades de discurso”, cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição”. (FOUCAULT, 2012, p. 37)

A restrição dos enunciados se dá a partir de acordos que apontam para o segundo parâmetro legitimador de discursos e da representação política. Relaciona-se com a habilidade de cada agente da dança de se relacionar com os demais e, também, com o Estado e diz respeito ao exercício da fraternidade e da diplomacia. Tais parâmetros apresentam-se como habilidades desejadas, pois o “bom” agente e representante é aquele capaz de cuidar dos seus pares unidos pelo princípio da fraternidade cristã e do zelo diplomático.

Segundo Passetti (2003), a diplomacia emerge como um parâmetro singular da sociedade de controle, em que, diferentemente da sociedade disciplinar, já “não se pretende mais docilizar, apenas criar dispositivos diplomáticos de construção de bens materiais e imateriais que contemplem a adesão de todos”. (PASSETTI, 2003, p. 30) Surge para suprimir conflitos que, agora, já não estão limitados ao interior dos territórios

nacionais, tampouco internacionais, mas se amplia a uma escala planetária, exigindo a fundação de representações transnacionais – como a Organização das Nações Unidas (ONU)¹⁹ – balizadas por princípios como direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento econômico, progresso social, direitos humanos e paz mundial. A diplomacia se impõe como a nova ordem mundial, que não deve ser ameaçada, já que “é a era da diplomacia, da nova tirania [em que] a política saudável é aquela fundada no diálogo”. (PASSETTI, 2003, p. 253)

Na dança, a diplomacia adentra diferentes ambientes. Não é plausível instaurar o conflito, mesmo que diferentes agentes explicitem claramente seus modos dissensuais de perceber o campo. Agora vistos como pares, todos devem fazer parte de uma comunidade fraterna e em favor do “bem comum” a ser defendido por processos de exclusão das dissidências. O discurso considerado legítimo – proferido pelos detentores do poder na escala hierárquica – torna-se o modelo que baliza comportamentos. À medida que são impostos, pulverizam os dissensos,

19 A ONU, ou simplesmente Nações Unidas (NU), é uma organização internacional cujo objetivo declarado é facilitar a cooperação em matéria de direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento econômico, progresso social, direitos humanos e a realização da paz mundial. A ONU foi fundada em 1945, após a Segunda Guerra Mundial, para substituir a Liga das Nações (dissolvida em abril de 1946), com o objetivo de deter guerra entre países e fornecer uma plataforma para o diálogo. Ela contém várias organizações subsidiárias para realizar suas missões. Existem, atualmente, 193 países-membros, incluindo quase todos os Estados soberanos do mundo. De seus escritórios em todo o mundo, a ONU e suas agências especializadas decidem sobre questões administrativas em reuniões regulares ao longo do ano. A organização está dividida em instâncias administrativas, principalmente: a Assembleia Geral, a assembleia deliberativa principal; o Conselho de Segurança, para decidir determinadas resoluções de paz e segurança; o Conselho Econômico e Social, para auxiliar na promoção da cooperação econômica e social internacional e desenvolvimento; o Conselho de Direitos Humanos, para promover e fiscalizar a proteção dos direitos humanos e propor tratados internacionais sobre esse tema; o Secretariado, para fornecimento de estudos, informações e facilidades necessárias para a ONU; e o Tribunal Internacional de Justiça, o órgão judicial principal. Além disso, há órgãos complementares de todas as outras agências do Sistema das Nações Unidas, como a Organização Mundial de Saúde (OMS), o Programa Alimentar Mundial (PAM) e o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef). (ORGANIZAÇÃO..., [2015])

que agora devem ser regulados e conformados na era da “diplomacia, cuja tarefa é abafar o conflito ou atacá-lo em nome da prevenção do risco futuro”. (PASSETTI, 2003, p. 269) O dissenso, para ser validado, precisa ser elaborado de modo ponderado, para se fazer visível e para afirmar sua singularidade em meio à coletividade. “Recusar-se a esse novo momento é o mesmo que declarar guerra” (PASSETTI, 2003, p. 269), sobre a qual castigos devem ser aplicados. Na sociedade de controle, em que se exigem a participação e a corresponsabilidade, o castigo não é aplicado por um único algoz; ao contrário, ele é também participativo e opera por acordos coletivos de silenciamento.

A COOPTAÇÃO DOS AGENTES DA DANÇA AOS CARGOS DE GESTÃO ESTATAIS

Num estágio mais avançado da representação política, os agentes da dança são convocados ao interior das instituições estatais. Habitualmente, esses processos ocorrem através de editais públicos – como os já citados concursos Reda – ou por nomeações diretas para os cargos de confiança. Operam como dispositivos de cooptação de inteligências e de resistências que, à medida que são aplicados, contribuem para aprimorar o controle. Assim, o Estado

[...] traz para dentro de si todas as formas possíveis de saberes, cujas verdades se refazem por meio da confiança no protocolo. É preciso reformar sempre. No regime do controle não se deve ter nada acabado, ao contrário, ele se fortalece por meio da noção de inacabado, convocando a todos a participarem ativamente da busca por maior produtividade e confiança na integração. (PASSETTI, 2003, p. 30)

Por outro lado, os concursos Reda e os cargos de confiança apresentam algumas particularidades relevantes a serem citadas. Os concursos Reda têm prazos de validade, o que permite ao Estado interromper ou

renovar os contratos após a finalização do primeiro período de vigência. A destituição ou renovação dependerá da capacidade de adaptação e produtividade dos agentes contratados. Já nos cargos de confiança, o Estado pode destituir um agente sem que sejam necessárias justificativas jurídicas que respaldem sua decisão. Desse modo, os contratos de curta duração e os cargos de confiança possibilitam a sondagem e o controle contínuos, que, por sua vez, possibilitam descartar aqueles que por ventura apresentem risco de dissidência e conflito.

A instabilidade promovida pelos processos de contratação de curto prazo e pelos cargos de confiança tende ao assujeitamento de agentes da dança, já que aqueles que se encontram no topo da força estatal podem avaliar quem está “vestindo a camisa” do Estado adequadamente. Evidencia-se um tipo de relação que beira o despotismo, agora respaldado juridicamente. Tais características se diferenciam das contratações vitalícias, comuns na sociedade disciplinar, que só permitem a destituição de uma função em situações de infração de leis e regimentos jurídicos.

A cooptação resvala, ainda, na sensação de que o Estado é democrático, já que, ao capturar para o seu interior agentes da dança, faz parecer que os ambientes de diálogo estão sendo potencializados. Os gestores cooptados já não são estranhos oriundos de outras áreas. Agora, são os pares que abandonaram sua condição autônoma de corpos-sujeitos e se institucionalizam, no centro do poder estatal, para supostamente lutar pelos direitos da comunidade. Ao serem reconhecidos como um comum, fazem parecer que as vozes anteriormente silenciadas serão finalmente escutadas.

Diante desse panorama, cabe perguntar: a cooptação dos agentes da dança à gestão estatal potencializa a igualdade de direitos ou tende a ser um dispositivo de apaziguamento de conflitos e tensões?

O Estado opera através de leis e regimentos que regulam aspectos jurídicos, estabelecem limites para a intervenção e estipulam códigos de ética. É claro que esses aspectos não se limitam às instituições estatais

propriamente ditas, já que o Estado está em todos os âmbitos da sociedade. No entanto, quando um agente adentra os cargos de gestão, ele está impelido à obediência, que agora é regulamentada. Não se pode pensar fora desses limites, já que posicionamentos contrários incorreriam na inelegibilidade. Nesse sentido, Setenta (2008) apresenta a noção de atos de fala, que ajuda a refletir sobre a autonomia dos sujeitos nos ambientes estatais. Para a autora, a autonomia, quando pensada nos termos da performatividade – em que os enunciados são condizentes com o que o corpo pensa, processa e realiza –, só pode existir em ambientes que ofereçam condições propícias à sua efetivação.

Os atos de fala, aqueles que são também corpóreos, nos permitem formular questionamentos que situam não só o corpo em relação à linguagem, mas também face às instituições por onde circula. As ações performativas necessitam de um 'local' de poder onde essas mesmas ações possam ser materializadas. (SETENTA, 2008, p. 65)

Trata-se, dessa maneira, de uma relação de forças em que os agentes-gestores necessitam negociar com o poder e as burocracias do Estado para conseguir que seus enunciados sejam materializados. Para que agentes-gestores possam atuar em prol das descentralizações de poder e efetivar processos democráticos e igualitários, faz-se necessário enfrentar a rigidez estatal. Sendo assim, “[...] propostas seguem um procedimento onde a organização da ação-pensamento [de cada agente] possa resistir à soberania do ‘já determinado’ e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível”. (SETENTA, 2008, p. 63)

Caso o Estado não ofereça as condições propícias para que os agentes-gestores atuem em prol da equidade de direitos, da potencialização das singularidades e para a melhoria dos mecanismos de fomento na dança, a cooptação tende a operar como um dispositivo de apaziguamento e silenciamento.

Na sociedade contemporânea, incluir as resistências é uma estratégia para aprimorar os mecanismos de controle e domar o conflito. Já não cabe apenas a aplicação dos castigos ou a exclusão que coloca os sujeitos fora da comunidade. “Ser resistente [...] passa a ser, também, um meio para se obter um bom emprego”. (PASSETTI, 2003, p. 83) O apaziguamento ocorre na medida em que as resistências são cooperação. Agora, exige-se que o agente que resiste vista a camisa estatal e opere em favor do bem comum.

No cinema, o filme *Prenda-me se for capaz*, com título original *Catch Me If You Can*, protagonizado por Leonardo DiCaprio e dirigido pelo americano Steven Spielberg (2002), apresenta a história real de Frank William Abagnale Jr., um americano que, durante a década de 1960, atuou como falsificador de cheques e dinheiro, além de cometer diversos crimes por falsidade ideológica. Ao longo de sua atuação, se passou por piloto da companhia aérea Pan Am para obter voos gratuitos; disfarçou-se de pediatra num hospital do estado da Geórgia; atuou como advogado com diploma falsificado da Universidade de Harvard; e lecionou sociologia na Universidade Brigham Young, com diploma forjado da Universidade da Columbia. Em cinco anos, Abagnale utilizou oito identidades, o que lhe possibilitou o acúmulo de US\$ 2,5 milhões, oriundos de 26 países.

Abagnale foi preso na França em 1969, quando uma comissária da Air France reconheceu seu rosto em um cartaz de procurado. Quando a polícia francesa o apreendeu, todos os 26 países em que cometeu fraude pediram sua extradição. Primeiramente, ficou seis meses na Casa de Detenção de Perpignan, na França, onde quase morreu. Depois, foi extraditado para a Suécia, onde ficou por um ano na Prisão de Malmö por falsidade ideológica. Mais tarde, um juiz revogou seu passaporte americano e o deportou para os Estados Unidos para prevenir futuras extradições. Abagnale foi sentenciado a 12 anos de prisão em uma penitenciária federal por várias modalidades de fraude.

Em 1974, o Governo Federal dos Estados Unidos o libertou sob a condição de que Abagnale colaborasse com as autoridades federais para identificar fraudes monetárias. Mais tarde, fundou a Abagnale & Associates, uma empresa especializada em advertir o mundo dos negócios contra estelionatos. Atuou, ainda, como palestrante em diversas instituições do mundo. Atualmente, Abagnale é multimilionário e dono de uma empresa de consultoria de fraudes e prevenção situada em Tulsa, Oklahoma.

O exemplo apresentado explicita como agentes considerados resistentes e/ou conflituosos podem interessar à inteligência do controle estatal e como, uma vez cooptados, deixam de ser ameaças para se tornar aliados. Por que, então, agentes da dança assumem os cargos de gestão junto às instituições estatais, já que nesses ambientes a autonomia é regulada?

Assumir os cargos estatais representa a aquisição de poder, o que amplia a força desses agentes frente aos demais e ao próprio campo da dança.

Qual a força de um corpo? A maior, não se ousaria questionar, é a de um Estado. Não por ele possuir o monopólio legítimo da coerção física, por meio das forças armadas e polícia, mas por nele estar depositada a crença na segurança do indivíduo e da propriedade privada. (PASSETTI, 2003, p. 38)

O poder promove liberações, mas também regula, controla e exclui. A institucionalização junto ao Estado representa a possibilidade de ascensão no campo e emerge desde a participação popular, perpassa a representação política até chegar à gestão propriamente dita. O poder transita em uma dupla direção: do Estado para a sociedade civil, mas também no caminho contrário, já que a sociedade vê no Estado o caminho propício para escalar a pirâmide do poder.

A força não está somente na relação de poder descendente do Estado, capaz de apaziguar o corpo social diante da ameaça de guerra civil e da guerra mundial. A força, sabemos, somente pode ser captada enquanto intensidades, relação de corpos. Está tanto nas relações descendentes quanto ascendentes de poder. (PASSETTI, 2003, p. 39)

No entanto, se o poder é restrito, não há espaço suficiente para a adesão de todos. As posições são definidas nas disputas. Assim, a participação popular, a representação política e a cooptação de agentes da dança aos cargos de gestão estatais tendem a centralizar o poder e a pulverizar dissensos. Seria incoerente acreditar que a dança tem conseguido desestabilizar os poderes hierárquicos e viabilizar a autonomia dos seus agentes. É mais coerente acreditar que os mecanismos de controle se reconfiguraram e que, nessa constante, se torna mais difícil destituí-los. Assim como um vírus, o controle é mutante. As críticas precisam ser contínuas e as estratégias de resistência precisam ser continuamente reelaboradas, uma vez que não cessam os investimentos para apaziguar dissensos.

CONSIDERAÇÕES PROPOSITIVAS: POR UMA PERSPECTIVA ANARQUISTA

As considerações aqui apresentadas não buscam solucionar os problemas que permeiam o controle existente nas relações entre os agentes da dança e o Estado. Tampouco acreditam que manuais previamente elaborados sejam capazes de sanar a centralização do poder e a pulverização do dissenso na dança. Ao contrário, interessam-se por estimular reflexões críticas acerca do modo como os agentes da dança interagem com o Estado e entendem que cada agente deve decidir como atuar. Qualquer postura imperativa tende a promover novas centralidades e hegemonias. Desse modo, as considerações apontam para os anarquismos – na perspectiva de Passeti (2003) – como possibilidade de liberações. O uso do termo “anarquismos” no plural aposta em heterotopias que contemplam miríades de entendimentos e que não se contentam com projetos hegemoneizantes e utópicos diante dos múltiplos corpos e singularidades que pensam-fazem a dança.

O século XX [...] levou ao limite as propostas universalizantes dos anarquistas e sua utopia igualitária inscritas como instauradoras do discurso socialista. Restou-lhes abandonar o universalismo para que a crítica à centralidade de poder permanecesse pertinente; afirmando a possibilidade de miríades de associações livres do domínio capitalista. Desta maneira, libertária é hoje em dia uma designação que

inclui os anarquistas dispostos a enfrentar a superação dos *universalismos*. (PASSETTI, 2003, p. 12)

Para introduzir tais reflexões, vale recordar que o capítulo 1 apresentou como os dispositivos de controle disciplinares conservam-se e reconfiguram-se para garantir a produtividade do corpo. Entre esses dispositivos, o controle do tempo tende a normatizar comportamentos e aponta para a flexibilidade e para as lógicas de curto prazo. Nesse sentido, o capítulo explicitou que a flexibilidade está em diferentes ambientes, nos quais a dança acontece sob a tutela do Estado, e trouxe como exemplos os contratos Reda e os mecanismos de fomento estatais. Estes, ao serem organizados em projetos de curto prazo – com seus objetivos, metas, cronogramas e metodologias –, apontam para a provisoriidade como única condição de existência das propostas em dança. Ao se assujeitarem às dinâmicas flexíveis do Estado, os agentes da dança se deparam com uma encruzilhada que apresenta como o caminho mais fácil aquele que tende a corromper o tempo solicitado pelos processos e a valorizar as lógicas *fast* de produção. Projetos e produtos tornam-se protagonistas, enquanto os processos se apresentam como coadjuvantes num cenário que preza por resultados rápidos. Tais modos operatórios promovem conflitos entre o tempo dos processos da dança e o tempo estabelecido em leis e regimentos estatais. Como resultado, os dissensuais processos da dança são convocados à hegemonia, já que a dança tende a sucumbir às mesmas lógicas de operação. Assim, só há espaço nos mecanismos de fomento estatais para aqueles agentes que se adaptam e/ou se submetem às condições impostas. Aos demais, resta a aplicação de mecanismos de exclusão que atestam o caráter exclusivo da gestão cultural.

Na direção dos anarquismos, a dança tem muito a aprender. Ao surgirem como efeito desterritorializante e análise crítica (PASSETTI, 2003), os anarquismos podem contribuir para que os tempos da dança sejam respaldados por suas próprias lógicas, de modo a evitar que a flexibilidade se imponha como único caminho a ser seguido na encruzilhada.

Se para o Estado não é interessante abandonar o sedentarismo burocrático, explícito em suas leis e seus regimentos, cabe aos agentes da dança a construção de caminhos autônomos. Para tanto, assumir os riscos que se apresentam nos ambientes de atuação fora da segurança estatal se apresenta como um ato de coragem. Outra possibilidade é pressionar o Estado para que as leis e os regimentos sejam reavaliados e redesenhados. Nesse sentido, Passetti (2003, p. 292) afirma que os anarquismos “[...] provocam múltiplos abalos às leis, à ordem, à hierarquia. Buscam potencializar liberdades alheias às formalidades, diante dos costumes fundados em pacificações pelo alto e na perfectibilidade de uma consciência superior”.

Caso o Estado reconheça – por um golpe de consciência e comprometimento – que é necessário estimular a autonomia dos agentes da dança, torna-se crucial abandonar a lógica dos projetos culturais *fast* para dar espaço a propostas culturais de diferentes formatos – sem a obrigatoriedade de metas, prazos, cronogramas e objetivos – que respeitem a coerência dos processos da dança, com seus singulares modos operatórios e tempos de execução. Faz-se crucial, ainda, suprimir o critério de inovação nos mecanismos de avaliação das propostas culturais, uma vez que é evidente que abordagens nesse sentido são coerentes apenas com os modelos hegemônicos e universalizantes – balizados por entendimentos progressistas e lineares, como passado e futuro, arcaico e moderno – sob os quais o novo pode emergir. A continuidade desses critérios só potencializa a centralização de poder e a pulverização do dissenso, uma vez que nenhum avaliador é capaz de julgar o que é novo se não for a partir de suas próprias concepções do que é o velho. O novo na dança pode ser coerente se pensado como processos singulares que se dão no corpo que pensa-faz danças, como anarquismos que se dão nas “[...] existências experimentais que não prescindem atenção pela [normatização] política, mas que se fazem independente dela”. (PASSETTI, 2003, p. 42)

A polivalência de funções é apresentada, neste livro, como outra característica do trânsito entre as sociedades disciplinar e de controle. Na dança, frente aos baixos financiamentos estatais, os agentes são compelidos a se desdobrar em diferentes funções para viabilizar a realização de suas propostas. O problema se apresenta quando a polivalência não é uma escolha, mas uma imposição que se resvala na promoção de saberes especializados em detrimento daqueles qualificados, em que todos sabem de tudo um pouco, mas não sabem de nada muito bem. Para que essa condição não seja a única possível, o Estado necessita compreender o valor da dança enquanto um meio de ampliar as potências dos sujeitos que governa, disponibilizar maiores investimentos na área cultural e criar mecanismos para contemplar múltiplas abordagens. Noutra perspectiva, faz-se necessário compreender que a qualidade de um processo não está respaldada na quantidade de produtos gerados nem na abordagem mercantilista que comumente engessa a dança.

O fomento que estimule subjetividades, com suas múltiplas possibilidades de existência, pode ser efetivo no que diz respeito à viabilização da autonomia dos agentes da dança e à materialização honesta de seus anseios criativos. No que se refere às posturas dos agentes da dança, assumir a independência da tutela estatal pode promover a elaboração de estratégias criativas que não os obriguem a atuar apenas junto ao Estado. Investimentos nas cooperações têm apresentado saídas à produção artística. As plataformas *crowdfunding*,²⁰ nas quais

20 "Financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*, consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e *start-ups*, campanhas políticas, iniciativas de *software* livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros. É usual que seja estipulada uma meta de arrecadação que deve ser atingida para que o projeto seja viabilizado. Caso os recursos arrecadados sejam inferiores à meta, o projeto não é financiado e o montante arrecadado volta para os doadores. [...] Cada um desses formatos possui características próprias, de acordo com cada país, já que a existência de legislação específica sobre o tema ainda

os financiamentos são realizados pela sociedade civil, apresentam-se como iniciativas que potencializam a autonomia artística sem a necessidade do Estado. Ao promover descentralizações e apostar nas cooperações, aproximam-se das propostas apresentadas pelos anarquismos. As Casas Ocupas,²¹ nas quais um grupo de sujeitos se apropria de imóveis abandonados para lhes dar uma função social e política, também têm emergido como um caminho possível de autonomia. É claro que outras alternativas à centralização dos financiamentos públicos podem surgir sem a obrigatoriedade do Estado.

O capítulo 2 apontou para a valorização do saber intelectual em detrimento do saber manual. A manutenção dos formulários de apresentação de propostas culturais, respaldados pela imposição das perguntas “o quê?”, “por quê?”, “para quê?” e “como?” e balizados pelos modelos dos projetos acadêmicos, só atesta que o Estado privilegia agentes específicos da dança, promovendo exclusões e estratificações. Para que o Estado promova condições equitativas de participação nos mecanismos de fomento, faz-se necessária a elaboração de outras estratégias que não estejam fundadas na dualidade do saber intelectual *versus* saber manual e que não imponham a habilidade retórica e escrita como única condição de participação. Para os anarquismos, é crucial abandonar tais dualidades, já que as críticas devem emergir sem a imposição do respaldo teórico que oprime experiências, uma vez que o

é bastante restrito. Todos os segmentos, porém, já possuem referências mundiais e projetos bem-sucedidos, em todas as esferas”. (FINANCIAMENTO..., 2015)

- 21 “O movimento ocupa é um movimento social que consiste em dar uso a terrenos desocupados ou imóveis vazios que não lhe pertencem (como edifícios abandonados temporariamente ou permanentemente) com o intuito de utilizá-los como terras de cultivo, lugar de moradia, lugar de reuniões ou centros com finalidades sociais e culturais. O principal motivo de sua existência é, ao mesmo tempo, responder às dificuldades econômicas que os ativistas consideram que existem para efetivar o direito da propriedade. O movimento ocupa agrupa uma grande variedade de ideologias – em algumas ocasiões associadas a alguma tribo urbana – que tendem a justificar suas ações como um gesto de protesto político e social contra a especulação e para defender o direito da moradia frente às dificuldades econômicas e sociais. A legislação relativa à ocupação de espaços varia muito de um país a outro”. (MOVIMIENTO..., 2015, tradução nossa)

“[...] liberalismo investe em análises do presente apartadas de teorias, apontando-lhes os limites”. (PASSETTI, 2003, p. 12)

A valorização de habilidades retóricas nos mecanismos de fomento estatais, além de potencializar as desigualdades, instaura a competição e um falso entendimento de meritocracia. Ao tempo que atribuem o mérito a alguns, endereça a outros o castigo da exclusão. Tais posturas evidenciam a manutenção de processos educativos do Estado que premiam e castigam. A proposta dos anarquistas questiona e “traça percursos que nos habilitam a falar nas continuidades dos cerceamentos promovidos por uma educação com base no medo e no castigo e no abolicionismo penal”. (PASSETTI, 2003, p. 12) Ao invés de valorizar a competição e a disputa pela centralização de poderes e saberes, os anarquismos propõem “a associação federativa, com base numa sociabilidade avessa a redutores ou a maximizadores de Estado” (PASSETTI, 2003, p. 27), “criam costumes anti-hierárquicos fundados na abolição do castigo e do medo [...], constroem heterotopias”. (PASSETTI, 2003, p. 289)

Nessa perspectiva, os anarquismos podem contribuir para que agentes da dança reconheçam a importância dos ambientes de convivência das múltiplas experiências e formas de vida. Uma alternativa seria tornar efetivamente público o uso de um conjunto de equipamentos culturais do Estado – centros de cultura, museus, escolas de formação – que estão sucateados e paralisados. Poderiam ser elaboradas propostas para utilização continuada desses espaços para promover encontros entre artistas, ensaios, apresentações e outras atividades sem a imposição da competição característica dos mecanismos de fomento.

O sucateamento dos equipamentos culturais estatais decorre da tendência de tratar as propriedades públicas como privadas. Nesse sentido, vale ressaltar a dificuldade, encontrada por muitos agentes da dança, de dar continuidade às suas atividades por causa da escassez de espaços para produção e difusão de suas propostas. Elaborar formas de utilização desses espaços por diferentes agentes, sem a preocupação

com a geração de produtos previamente determinados, pode ser uma estratégia efetiva de descentralização de poder. Faz-se necessário abandonar a obrigatoriedade de produtos idealizados para assumir a aleatoriedade da dança.

Cada pessoa tem suas propriedades, é um abrigo precário, compartilha éticas de existências com iguais-diferentes. Ser guerreiro na vida não se confunde com a dizimação, subalternização ou banimento em nome de um ideal [de produtos formalizados]. É combater por um objeto, como as crianças o fazem entre si sabendo que a satisfação é temporária. A referência não é o ideal futuro, mas a atualidade. (PASSETTI, 2003, p. 119)

Na Bahia, especificamente, muitos equipamentos culturais têm se apresentado como ambientes elitistas de fruição da arte ao dar prioridade a formatos artísticos considerados legítimos e oficiais. Há que “escrachar” o uso dos equipamentos culturais do Estado, no sentido mesmo de desmoralizá-los. Só pela desmoralização dos equipamentos culturais e da cultura que as dissensuais concepções de dança poderão ser contempladas no âmbito estatal. A periferia, os negros, pobres, gays, trans e as demais subjetividades, historicamente consideradas marginais, devem ter acesso ao bem público. A normatização é incoerente com a própria existência da arte e da dança. Faz-se necessário viabilizar o erro, a instabilidade e a aleatoriedade enquanto liberações que contemplem heterotopias.

Numa abordagem anárquica, agentes da dança precisam desconstruir moralismos cristãos, que olham para o dissenso e para as estéticas marginais pelo canto dos olhos. Danças liberadas do controle e das centralizações de poder podem vir a existir por associações livres de moralismos. A liberação dos tipos de dança, admitidos pelo Estado, pode viabilizar que os vínculos criativos ocorram por interesses que não se limitem à mercantilização da dança. Numa abordagem anárquica, os

vínculos podem se dar como zonas que se formam, se deformam e se diluem no tempo de suas ocorrências, duradouras ou não, uma vez que

[...] a vida dos anarquismos não se pronuncia por continuidades. Eles reaparecem surpreendendo pela atualidade da análise diante das eloquentes formulações teóricas, dos projetos políticos, o definitivo conceito, movimentando pessoas, afirmando seu nomadismo. (PASSETTI, 2003, p. 21)

É crucial apostar na aleatoriedade de vínculos coerentes com as inúmeras possibilidades que a dança pode admitir, já que tais liberações viabilizam

pensamentos sem donos, localizações de terrenos de prazer, afirmações de desejos que constituem um presente vivo que se volta para si mesmo. São, anarquistas que elaboram discursos de verdades, ora alheio à unidade totalizadora, ora inspirando a superação de seu limite. Desloca-nos dos territórios dos pensadores sociais propriamente ditos para desterritorializações côncavas e convexas em campos diversos para a criação dos saberes e das práticas sociais. (PASSETTI, 2003, p. 12)

No que se refere às questões apresentadas no capítulo 3, que dizem respeito às diferentes formas de participação política, é possível entender os vínculos temporários como tipos efetivos de participação que não se dão pela institucionalização de ambientes formalizados para o encontro. Transformar a perspectiva sobre a participação política, de modo que esta não esteja respaldada nos princípios fundadores da democracia liberal, com suas noções de fraternidade e civismo, pode ser uma alternativa para descentralizar o poder e viabilizar o dissenso. A participação política pode ser pensada pela democratização dos equipamentos culturais. Se o Estado viabilizar que diferentes tipos de dança sejam admitidos em seus espaços simbólicos e físicos, é possível

acreditar num tipo de participação popular concebida enquanto acontecimentos. A organização da sociedade civil pode finalmente abandonar a disputa de verdades para ocorrer enquanto afetações multidirecionais de corpos em relação.

Ao mudar a perspectiva sobre o modo como a participação popular pode ser entendida, é possível que as representações políticas se tornem desnecessárias. Nesse sentido, cada sujeito da dança poderá se reconhecer como capaz de representar a si mesmo ou poderá vincular-se com aqueles que compactuam dos mesmos interesses e aspirações, sejam estéticos, artísticos ou até mesmo econômicos. Numa abordagem anárquica, é possível que o papel do representante seja abolido para evitar qualquer tipo de distinção hierárquica entre representantes e representados, sem que saberes específicos sejam valorizados em detrimentos de outros, sem que subjetividades sejam abafadas e excluídas. Numa abordagem anárquica, é relevante apostar em “micropolíticas [em que existam] diferenças nas associações de pessoas livres exercitando subjetividades libertárias”. (PASSETTI, 2003, p. 23)

Desse modo, os vínculos talvez ocorram sem a necessidade de que sujeitos específicos se aloquem ou sejam alocados em lugares centralizados de poder, uma vez que, na perspectiva anarquista, “a representação política é desnecessária: cada um sabe de si porque se relaciona com os pares, e nesta convivência nada é exigido para que ele ceda mais do que possa”. (PASSETTI, 2003, p. 73) A força dos anarquismos está justamente no fato de que “falar de anarquismo, coletivismo, mutualismo, federalismo é falar de generosidade, de reciprocidade e de crítica à administração das coisas”. (PASSETTI, 2003, p. 298) É viabilizar que associações surjam fora dos espaços regulados, de modo a estimular diferentes experiências que desestabilizem “o conforto dos saberes”. (PASSETTI, 2003, p. 70)

Nessa perspectiva, seria possível abandonar a manutenção de discursos e verdades centralizadas para dar espaço ao dissenso, uma vez que “os anarquismos atuam, vivem e [se] afirmam não tanto pelo princípio

da afinidade, mas pelo da coexistência. É no seu interior que a pretensa autonomia do sujeito se concentra sob tensão diante de cada luta contra o assujeitamento”. (PASSETTI, 2003, p. 25) Em contraposição à manutenção de saberes e discursos considerados legítimos e oficiais, os anarquismos atuam para desestabilizar tais noções, pois operam no sentido de “[...] evitar uniformizar os movimentos sociais, bem como por não privilegiar a mais adequada forma de atuação”. (PASSETTI, 2003, p. 70) A dança, numa abordagem anárquica, seria capaz de ampliar seus sentidos, de modo a dispensar “intelectuais profetas [para] conjugar saberes de todas as grandezas [...] assimilando as críticas dos seus parceiros no interior do debate”. (PASSETTI, 2003, p. 72)

Para que agentes da dança possam se autorrepresentar, é necessário assumir falas como atos de coragem em contraposição às fraternidades diplomáticas que apaziguam e silenciam as vozes dissonantes, falas que atuem na direção de uma

luta corajosa no interior da domesticação, da supressão da covardia (não se é um bom guerreiro pelo desempenho na guerra de soberanos, nem audaz no pensamento por imprimir novo sinal de positivação ao soberano), seja ele o partido revolucionário ou o indivíduo livre e autônomo. (PASSETTI, 2003, p. 621)

É claro que não é uma tarefa fácil enfrentar os poderes centralizados, já que a coragem para se expor implica riscos de exclusão, sobretudo porque “somos educados para a integração por meio do medo, das mais altruístas proposições, os cuidados com os pais na boa formação, o ideal do bom cidadão”. (PASSETTI, 2003, p. 61) Desse modo, “anarquizar, quem sabe, seja pensar sem pensamento (da razão verdadeira, soberana, ou das religiões), como uma criança, pessoas que se encontram no mundo da arte, da luta pelo objeto querido como um guerreiro que não visa à destruição”. (PASSETTI, 2003, p. 32)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, México, v. 26, n. 73, p. 250-264, ago. 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 8 nov. 2015.
- ANDRADE, Paula. O encarceramento tem cor, diz especialista. *Agência CNJ de Notícias*, Brasília, DF, 9 jul. 2020. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/o-encarceramento-tem-cor-diz-especialista/>. Acesso em: 16 dez. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRASIL. Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no país, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, p. 7769, 15 set. 1969. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução Renato Rezende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidade em dança*: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.
- CANDAU, Vera Maria Ferrão. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 45-185, jan./abr. 2008.
- CONSELHO Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], 2015. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conselho_Nacional_de_Developolvimento_Cient%C3%ADfico_e_Tecnol%C3%B3gico. Acesso em: 30 out. 2015.
- COORDENAÇÃO de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], 2015. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Coordena%C3%A7%C3%A3o_de_Aperfei%C3%A7oamento_de_Pessoal_de_N%C3%ADvel_Superior. Acesso em: 30 out. 2015.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- DAWKINS, Richard. *O rio que saía do Eden*: uma visão darwiniana da vida. Tradução Alexandre Tor. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos*: biopolítica y filosofía. Tradução Carlos R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas*: origen y destino de la comunidad. Tradução Carlo Rodolfo Molinari Morotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Tradução Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FINANCIAMENTO coletivo. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], [2015]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Financiamento_coletivo. Acesso em: 25 nov. 2015.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampario. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michael. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Tradução Aurelio Garzón Camino. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

FRANKO, Mark. Dance and the political: states of exception. In: LEPECKI, André (ed.). *Dance*. London: Whitechapel Gallery Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOVERNO Wagner gastou R\$ 901,29 milhões com propaganda. *O Política Livre*, Salvador, 6 jul. 2014. Disponível em: <http://www.politicalivre.com.br/2014/07/governo-wagner-gastou-r-90129-milhoes-com-propaganda/>. Acesso em: 30 out. 2015.

HISTÓRIA - 1969 - Emílio Garrastazu Médici. *Folha Online*, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/eleicoes/historia-1969.shtml>. Acesso em: 18 dez. 2020.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance*. New York: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). *Cartografia: rumos Itaú Cultural: dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes. Acesso em: 16 jan. 2021.

- MACHADO, Adriana Bittencourt. *O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MCLAREN, Peter. *Multiculturalismo crítico*. Tradução Bebel Orofino Schaefer. 3. ed. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 2000.
- MOVIMIENTO okupa. In: WIKIPEDIA: la enciclopedia libre. [S. l.], [2015]. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa. Acesso em: 25 nov. 2015.
- NEUMANN, Elisabeth Noëlle. *La espiral del silencio*. [2015]. Disponível em: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/noelle_neumann.pdf. Acesso em: 25 out. 2015.
- NOGUEIRA, Kiko. Fora do eixo virou um problema para a Mídia Ninja. *Observatório da Imprensa*, São Paulo, 13 ago. 2013. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/fora_do_eixo_virou_um_problema_para_a_midia_ninja/. Acesso em: 17 dez. 2020.
- ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], [2015]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_das_Na%C3%A7%C3%B5es_Unidas. Acesso em: 30 out. 2015.
- ORGANIZAÇÃO não governamental. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], 2015. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_n%C3%A3o_governamental. Acesso em: 30 nov. 2015.
- PASSETTI, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PIERUCCI, Flávio Antônio. *Ciladas da diferença*. 2. ed. São Paulo: USP, Departamento de Sociologia: Editora 34, 1999.
- PINKER, Steven. *Tábula rasa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Tradução Laureano Pelegrin. Bauru: EdUCS, 1999.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Tradução Daniel Najmías. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.

SILVA JUNIOR, Nilson Nunes da. *O conceito de Estado*. Âmbito Jurídico, São Paulo, 1 set. 2009. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=6742&revista_caderno=9. Acesso em: 15 nov. 2014.

ROSAS, Ricardo. Coletivos, senha: colaboração. *Catando histórias pela vida afora*, [s. l.], 31 maio 2008. Disponível em: <https://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>. Acesso em: 30 out. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

TERATOLOGIA. In: DICIONÁRIO etimológico: etimologia e origem das palavras. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <http://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/?q=teratologia>. Acesso em: 30 out. 2015.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Este livro foi composto na Edufba no formato 15x22 cm.

As fontes usadas foram a Calluna e Branding.

Sua impressão do miolo foi feita na Edufba.

A capa e o acabamento foram feitos na Gráfica 3.

O papel é Offset 90 g/m².

800 exemplares.



Esta obra se revela como um convite que atrai voluntários ao ativismo político, ao artivismo, uma vez que estimula reflexões críticas acerca do modo como os agentes da dança interagem com o Estado e entende que cada um desses agentes é capaz de decidir como deve atuar – já que qualquer postura imperativa só tende a promover novas centralizações de poder e a dar continuidade à pulverização de dissensos. Aponta para os anarquismos – propostos por Passetti (2003) – como possibilidade de liberações. O uso do termo “anarquismos” no plural aposta em heterotopias que contemplam miríades de entendimentos e que não se contentam com projetos hegemônicos e utópicos diante dos incontáveis corpos e singularidades que pensam-fazem a dança.

Jussara Sobreira Setenta

Apoio financeiro:



SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



ISBN 978-65-5630-121-1



9 786556 301211