

# Esburacar danças<sup>1</sup>

## *To pierce dances*

**Joana dos Santos Egypto de Cerqueira**

Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Contato: joanacer@gmail.com.

### **RESUMO:**

Este artigo discute a emergência do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo como dinamizador na ebulição recente de políticas públicas culturais no Brasil. São apresentadas algumas procedências do referido programa, percorrendo perspectivas analíticas trazidas por Michel Foucault. Discorre-se acerca dos editais de incentivo como importantes articuladores das recentes táticas de *governamentalidade* neoliberal. Pretende-se situar algumas considerações acerca do que se delineia uma *poética contemporânea* da dança, chamando atenção para a relação de *peso* do corpo, apontadas por Friedrich Nietzsche e Laurence Louppe. Por fim, Gilles Deleuze e Félix Guattari oferecem pistas para seguir sobre movimentos de *estratificação* e *alisamento*, no interior da cidade.

Palavras chave: Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, política cultural, governamentalidade, edital.

### **ABSTRACT:**

*This article analyses the emergence of the Municipal Programme for the Promotion of Dance to São Paulo City, as a driving force in the recent boiling cultural policies in Brazil. It presents some provenances this Programme, converging analytical perspectives brought by Michel Foucault. The article discusses the incentive notices as important articulators of the current neoliberal governmentality tactics. It intends to situate some considerations what is outlined as a contemporary poetics of dance, drawing attention to the relation of the body weight, pointed by Friedrich Nietzsche and Laurence Louppe. Finally, Gilles Deleuze and Félix Guattari offer clues to follow on stratification and smoothing movements.*

*Keywords: cultural policies, Municipal Programme for the Promotion of Dance to São Paulo City, notices.*

CERQUEIRA, Joana do Santos Egypto (2016). Esburacar danças. Revista Ecopolítica, São Paulo, n. 14, jan-abr, pp. 47-72.

Recebido em 11 de março de 2016. Confirmado para publicação em 11 de abril de 2016.

---

<sup>1</sup> Esse artigo aponta alguns efeitos da pesquisa de mestrado *forças em luta para invenção de uma dança: política cultural e dança contemporânea em São Paulo*, defendida em março de 2015 no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.

Este artigo tem como propósito apresentar algumas considerações acerca do campo da chamada *dança contemporânea* em São Paulo e dos modos de conduta relacionados à sua prática. Para tanto, interessa trazer, por meio da análise genealógica proposta por Michel Foucault, a emergência do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo como um dinamizador na ebulição recente de políticas públicas culturais no Brasil. Interessa estabelecer as relações entre as práticas de *governamentalidade* dadas por meio das políticas de editais de incentivo como documentos de convocação. Por fim, o artigo apresenta a relação entre duas maneiras de conceber o peso do corpo, a partir de algumas passagens de *Assim falou Zaratustra* e experimentações tidas com a dança, assim como discute brevemente alguns importantes referenciais da *dança contemporânea*, bem como sua relação na cidade.

## **f o m e n t o**

Muitos trabalhos recentes de dança, que circulam e se apresentam em diferentes espaços sediados no município de São Paulo e/ou fora dele, foram e são produzidos sob o financiamento da Secretaria Municipal de Cultura. Para isso, há uma seleção de projetos relacionados a pesquisas continuadas, via edital, que viabiliza a produção e circulação de trabalhos artísticos na cidade. Os projetos são regularmente enviados a uma comissão julgadora, formada especificamente para cada edição do edital.

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo instituído no ano de 2006, com base em um projeto de lei promulgado pela câmara de vereadores em outubro 2005, foi resultado de ampla organização e participação de artistas da dança interessados em garantir a regularidade do repasse de verba pública municipal para suas pesquisas. O projeto de lei do programa foi redigido conjuntamente por assessores dos vereadores Nabil Bonduki (PT), Tita Dias (PT) e

José Américo (PT) e também por Eliana Cavalcante, Sofia Cavalcante, Raul Rachou e José Maria Carvalho<sup>2</sup>, este último, integrante da extinta *Cia Tamanduá de Dança-Teatro*, dirigida por Takao Kusuno e Felícia Ogawa<sup>3</sup>. A primeira edição do Programa de Fomento à Dança (2006) contemplou quatorze projetos dos 32 proponentes inscritos, dentre os quais aquele apresentado pela *key zetta e cia*<sup>4</sup>, companhia dirigida por Key Sawao e Ricardo Iazzetta, artistas que também integraram, na presença de Kusuno a *Cia Tamanduá*. O programa em questão está atualmente em sua vigésima edição e, em janeiro de 2014, foi sancionado o Projeto de Lei nº 236/2012, que altera o prazo da vigência de cada edição de 12 para até 24 meses<sup>5</sup>.

Entretanto, é relevante destacar como uma das importantes procedências do Programa de Fomento à Dança o movimento *Arte Contra a Barbárie* (Cerqueira, 2015: 60-66), que reuniu artistas da cena e que antecedeu a promulgação do Programa de Fomento ao Teatro (2002) e o movimento

---

<sup>2</sup> Vide [http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento\\_danca/fomento\\_faq.htm](http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento_danca/fomento_faq.htm). (consultado em: 30/03/2016).

<sup>3</sup> Takao Kusuno (1945–2001) nasceu em Yubari na Ilha de Hokkaido. Foi artista plástico, iluminador e diretor de dança. Viveu no Japão até 1977, quando se mudou para São Paulo com Felícia Megumi Ogawa (1945–1997). Ogawa foi socióloga e pesquisadora. Publicou importantes textos relacionados ao butoh. Foi por meio do trabalho de ambos e da produtora Ameir Barbosa que Kazuo Ohno realizou sua primeira vinda ao Brasil, no ano de 1986.

<sup>4</sup> Atualmente, *key zetta e cia* é um dos grupos de referência do cenário paulistano da dança contemporânea. Este grupo teve projetos de pesquisas contemplados nas 1ª, 3ª, 5ª, 8ª, 10ª, 13ª, 15ª, 17ª e 20ª edições do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, o que garantiu condições para manutenções continuadas de suas pesquisas, intercâmbio com alguns artistas internacionais e workshops de formações voltadas ao público interessado. Vide: <http://www.keyzettaecia.com.br/sobre/> (consultado em: 30/03/2016); <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/dados-do-programa.html> (consultado em: 30/03/2016); <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/2014/10/17-fomento-resultado-final.html> (consultado em: 30/03/2016); <http://www.keyzettaecia.com.br/pecas/o-homem-continua-ou-como-pode-um-homem-pensar-que-e-dono-de-um-boi/> (consultado em: 30/03/2016).

<sup>5</sup> Vide: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/2014/10/informamos-todos-os-interessados-que.html> (consultado em: 02/03/2016).

*A Dança se Move*. Tanto o *Arte Contra a Barbárie* quanto o *A Dança se Move* pleitearam a definição de estruturas jurídico-políticas do município de São Paulo que garantissem, dentre outros, a manutenção dos grupos cênicos e a distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à promoção da cultura. *A Dança se Move* derivou do *Movimento Mobilização Dança* (Calux, 2012) que se define, em seu manifesto, como um movimento civil, de organização coletiva e apartidária, sem constituição jurídica nem caráter corporativo ou representativo da categoria profissional dos *artistas da dança*. Ainda segundo o manifesto, o movimento tem por finalidade promover a integração participativa do segmento da dança contemporânea ao sistema de administração pública dos recursos destinados à cultura, nas instâncias municipal, estadual e federal, mediante “a defesa pela transparência e ética junto aos poderes constituídos, no sentido de assumir e cobrar coletivamente uma posição de responsabilidade com o dinheiro e a gestão públicos de um modo geral, tanto por parte do governo como por parte da sociedade”<sup>6</sup>. Por fim, o texto pontua o compromisso de realizar formação de público através da “criação de circuitos mais amplos, garantindo o acesso da população menos favorecida, na procura de contemplar a diversidade geográfica na cidade com a inclusão do maior número possível de regiões”.

Tais eixos de ação encontram-se alinhados com determinadas diretrizes apontadas pela Organização das Nações Unidas (ONU), que, em 10 de novembro de 1998, proclamou o decênio 2001-2010 como a *Década Internacional da Promoção da Cultura de Paz e Não Violência em Benefício das Crianças do Mundo*, cujo planejamento e programação contaram com a UNESCO<sup>7</sup> como principal articuladora das atividades<sup>8</sup>. Além disso, o

---

<sup>6</sup> “Organização e histórico”. Disponível em: <http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/> (consultado em: 30/03/2016).

<sup>7</sup> Vide: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/ia/> (consultado em: 30/03/2016).

<sup>8</sup> Em consonância com determinadas diretrizes apontadas pela Organização das Nações

manifesto perfila também a *Declaração de Princípios sobre a Tolerância*<sup>9</sup> e, particularmente duas metas do *Manifesto 2000 da UNESCO*<sup>10</sup> que dizem respeito ao comprometimento e reconhecimento da “cota de responsabilidade com o futuro da humanidade”, diretamente relacionado à conduta do artista e à função da dança como instrumento social de inclusão e participação.

Por conseguinte, o *Movimento Mobilização Dança* desdobrou-se em grupos de discussões, encontros e seminários que ocorreram com a finalidade de difundir e compartilhar discursos acerca da dança e de seu acoplamento às políticas públicas. Em parceria com a Cooperativa Paulista de Dança, o *Movimento Mobilização Dança* organiza encontros de discussões nomeados *A Dança se Move*<sup>11</sup> que, além de realizar assembleias regulares e/ou extraordinárias, na Câmara Municipal de São Paulo<sup>12</sup>, tem por interesse extrapolar os limites territoriais da instância estatal por excelência, a fim de lançar-se no fluxo das trocas de comunicação e difusão entre agentes interessados em discutir e reelaborar propostas dos artistas-cidadãos. Esses artistas agruparam-se para compor os fluxos administrativos da cultura e da cidadania na tentativa de assegurar

---

Unidas (ONU), em 1998, disseminou-se com maior vigor, nesse período recente, a investida política em fóruns regionais que desenvolvessem “trabalhos em rede; intercâmbio mútuo de lições aprendidas; complementaridade; maior valor agregado; maior legitimidade social e maior visibilidade”, e que pudessem garantir atividades locais, regionais, estaduais e nacionais de governo que respondessem às metas internacionais pautadas. Cf.: <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002309/230950por.pdf> (consultado em: 30/03/2016).

<sup>9</sup> Disponível em: [http://www.pucsp.br/ecopolitica/documentos/tolerancia/docs/declaracao\\_de\\_princios\\_da\\_tolerancia\\_1995.pdf](http://www.pucsp.br/ecopolitica/documentos/tolerancia/docs/declaracao_de_princios_da_tolerancia_1995.pdf) (consultado em: 30/03/2016). Artigo 5º “Compromisso de Agir”.

<sup>10</sup> Disponível em: [http://www.pucsp.br/ecopolitica/documentos/cultura\\_da\\_paz/docs/manifesto\\_2000\\_UNESCO\\_cultura\\_da\\_paz.pdf](http://www.pucsp.br/ecopolitica/documentos/cultura_da_paz/docs/manifesto_2000_UNESCO_cultura_da_paz.pdf) (consultado em: 30/03/2016).

<sup>11</sup> Disponível em: <http://dancasemove.blogspot.com.br/p/acervo.html> (consultado em: 23/03/2016).

<sup>12</sup> Disponível em: <http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/> (consultado em: 23/03/2016).

sobrevivência remunerada a alguns grupos por meses consecutivos de trabalho artístico realizado.

Os encontros d'*A Dança se Move* reúnem os artistas da dança, em São Paulo, ao disparar convocatórias para a discussão de assuntos relacionados à sua prática na cidade. E mesmo que haja, por vezes, diferentes posicionamentos internos, tal feito se configura como delineamento de uma categoria profissional, referida como “classe” artística da dança, que organiza pautas e demandas, pontua conquistas e planifica conselhos de trabalho. Além disso, interessa-se em propor estratégias de ampliação de programas restaurativos e ementas constitucionais (Lambert, 2012: 43) que se caracterizam pelos intermitentes apontamentos de reformas, adequações do direito para o “pleno” exercício da dança em consonância com a orquestração democrática.

Foram, portanto, essas pautas de discussões e encontros, realizados por participantes do *Movimento Mobilização Dança* e *A Dança se Move*, que serviram de alicerces na construção do Projeto de Lei nº 508/2004 do Programa de Fomento à Dança. Mesmo que fagulhem alguns dissensos entre os participantes, as agendas d'*A Dança se Move* continuam a ser atualizadas a cada reunião com demandas e propostas para *melhorias* e funcionamento *mais efetivo* do programa vigente, assim como sua ampliação para outras esferas artísticas<sup>13</sup>. Além disso, o Programa de Fomento à Dança funciona como modelo de conquista de políticas públicas culturais para outros municípios – como é o caso do *Movimento Reage Artista*, do Rio de Janeiro<sup>14</sup> – e desempenha certo tipo de amostra

---

<sup>13</sup> Primeira edição do Programa de Fomento ao Circo para cidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=15205> (consultado em: 10/03/2016).

<sup>14</sup> O *Movimento Reage Artista* surgiu no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2013, quando pessoas ligadas à cultura se mobilizaram coletivamente contra o fechamento temporário de alguns teatros na cidade. A partir de então se formou um grupo permanente e heterogêneo que discute propostas de políticas públicas para a cultura. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/noticia/secretaria-de-estado-da-cultura-se-reune-com-representantes-do-movimento-reage-artista> (consultado em: 29/03/2016).

para a criação e/ou reavaliação de Políticas Públicas estaduais e federais voltadas às artes e à dança.

Em fevereiro de 2016, o grupo gestor d'A *Dança se Move* lançou um convite para a participação de artistas da dança em discussão e audiência realizadas no dia 1º de março deste ano, no interior do Centro de Referência da Dança (CRDSP) e da Galeria Olido, junto à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, para o incremento do Plano Municipal de Cultura, em andamento. Este plano é apresentado como instrumento de planejamento que orientará a implantação das políticas culturais no município no próximo decênio. Funciona pela gestão compartilhada das políticas públicas de cultura, que recebeu inscrições online, até abril de 2016, a fim de *contribuir*, preencher ou apontar índices que assumissem relevância para os assuntos relacionados aos seus eixos básicos<sup>15</sup>. O Plano Municipal de Cultura está diretamente ligado à adesão municipal ao SINC – Sistema Nacional de Cultura<sup>16</sup>, o que favorece a organização e a incorporação de dados estatísticos que servem como base para a formulação de políticas públicas voltadas à economia da cultura.

## Edital e governamentalidade

O Estado não é um universal, o Estado não é em si uma fonte autônoma de poder. O Estado nada mais é que o efeito, o perfil, o recorte móvel de uma perpétua estatização, ou de perpétuas estatizações, de transações incessantes que modificam, que deslocam, que subvertem, que fazem deslizar insidiosamente, pouco importa, as fontes de financiamento, as modalidades de investimento, os centros de decisão, as formas e os tipos de controle, as relações entre autoridades locais, a autoridade central,

---

<sup>15</sup> Eixo I: estrutura de gestão – do Estado e da participação social; Eixo II: infraestrutura de espaços culturais; Eixo III: patrimônio cultural; Eixo IV: produção e difusão da diversidade cultural; Eixo V: economia da cultura. Disponível em: [http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br/?page\\_id=65](http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br/?page_id=65) (consultado em: 20/04/2016).

<sup>16</sup> [www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br](http://www.planomunicipaldecultura.prefeitura.sp.gov.br) (consultado em: 30/03/2016).

etc. Em suma, o Estado não tem entranhas, como se sabe, não só pelo fato de não ter sentimentos, nem bons nem maus, mas não tem entranhas no sentido de que não tem interior. O Estado não é nada mais que o efeito móvel de um regime de governamentalidades múltiplas (Foucault, 2008a:106).

Empenhado em investigar as atuais práticas de condução das condutas por meio do investimento e da capitalização do campo da cultura no interior do funcionamento dos processos políticos de fomento, este artigo discutirá brevemente alguns pontos ligados à noção de *governamentalidade*. Michel Foucault distancia-se do tratamento dado ao Estado como uma unidade essencial, uma abstração intemporal e universal ou uma fonte autônoma de poder, mas o situa como efeito móvel ligado a um conjunto de práticas que se explicitam não somente na produção de saberes, mas no uso que se faz deles e nos efeitos que deles se tem em torno de subjetivações e modos de condutas.

A noção de *governamentalidade*, segundo Foucault, está relacionada a um conjunto integrado por instituições, cálculos e táticas, exames e reflexões que permitem, de forma específica e complexa, a elaboração de tecnologias de poder cujos procedimentos não devem pautar-se por esforços coercitivos, mas, antes, por mecanismos de indução, condução, gestão. O exercício de poder, a partir da perspectiva das táticas e estratégias, passa a compor fatores de constituição de novos campos de domínio e objetos de saber (Foucault, 2008b).

Admite-se, portanto, como *governamentalidade* a articulação do governo de todos pela submissão de cada um, por meio de um processo descontínuo de práticas de justiça e de administração que conecta o domínio do outro com a produção de si. A *governamentalidade* está relacionada à “maneira como se conduz a conduta dos homens” (Foucault, 2008a: 258). Relações que produzem sujeições e assujeitamentos. Os editais de incentivo à cultura, portanto, passam a ser compreendidos como importantes articuladores no que se refere ao domínio do outro e à produção de si.

Os editais de incentivo à cultura, nos quais se incluem aqueles voltados à dança, apresentam-se como uma tecnologia que compõe o funcionamento de dispositivos de controle atuais que organizam e abarcam um conjunto heterogêneo de práticas e discursos (Foucault, 2006). Por tecnologia entende-se a implicação de “certos modos de treinamento e modificação dos indivíduos, não apenas no sentido óbvio de aquisição de certas habilidades, mas também de aquisição de certas atitudes” (Foucault, 2004: 324).

Os quatro grupos principais de tecnologias apresentados por Foucault são: tecnologias de produção, que concedem efetuação, transformação e manipulação das coisas; tecnologias dos sistemas de signos, que permitem o uso de significações, sentidos, símbolos ou signos; tecnologias de poder, que definem as condutas dos indivíduos em direção a determinados fins ou à dominação, objetivando, desse modo, a produção de sujeitos; e, finalmente, tecnologias de si, que permitem aos indivíduos efetuarem, a partir de seus meios e de outros, algumas operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, condutas e modos de ser, a fim de transformá-los (Foucault, 2004: 324). Estes grupos apresentam, portanto, relações constantes entre si e com peculiaridades próprias.

As orientações sobre procedimentos e condições para inscrição, redação e estruturação de projetos, contrapartidas sociais, prazos para o cumprimento de serviços e prestação de contas, bem como a definição do objeto ao qual se volta cada edital em específico, são elencados nos documentos publicados por distintos órgãos e organizações, dirigidos à sociedade civil e organizações ditas não governamentais. Os editais interferem no direcionamento do governo e na organização de como se pesquisa e se realizam trabalhos, por meio de uma série de prescrições presentes em suas cláusulas e definições.

No caso dos editais voltados às artes, os artistas passam a ser qualificados, muitas vezes, como trabalhadores da arte ou ainda funcionários

da cultura. Os editais são documentos de convocação e definição de critérios de seleção, periodicamente publicados por órgãos de governos de diferentes instâncias e também por empresas, que podem produzir seu próprio edital, ou, financiar algum projeto que já esteja aprovado por algum órgão estatal ou lei de incentivo. Em todos os casos, o artista proponente, tomado como “jogador”, pode inscrever-se sob o número de cadastro de pessoa física (CPF) ou, como é na maioria das vezes, sob o número do cadastro nacional de pessoa jurídica (CNPJ). Tanto um como o outro se estabelece pelos moldes numéricos de identificação e pela forma empresarial de conduta, seja no âmbito do capital humano, seja na instituição empresa propriamente dita.

Nos editais lançados pelas instâncias de governo (municipal, estadual e federal) há uma variedade de categorias às quais se pode adequar os jogadores, a partir de sua área de formação, atuação ou interesse. Encontra-se, portanto, no conteúdo dos editais, uma setorização que cumpre a função de igualar uma desigualdade concorrencial entre os jogadores. Isto é, na medida em que todos, dadas as restrições postas pelos editais, igualam-se na condição de jogadores ao estarem aptos a apresentarem projetos sobre determinado objeto – seja ele voltado à pesquisa, produção, circulação, publicação, difusão, etc. –, as desigualdades são provisoriamente niveladas e incorporadas para o funcionamento da condição concorrencial avaliada pelo juízo de uma comissão específica.

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo publicou um edital para cada edição, ao longo dos anos de seu funcionamento, atingindo, em 2016, sua 20ª edição<sup>17</sup>. Apresenta, ao longo desses anos, como alguns de seus objetivos: o fortalecimento e difusão da produção artística independente; a garantia de acesso da população à dança contemporânea; a institucionalização de ações que tenham o

---

<sup>17</sup> Edital nº 08/2015/SMC-NFC. Disponível na íntegra em: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/2016/01/20-edicao-do-programa-municipal-de.html> (consultado em: 15/03/2016).

compromisso de promover a diversidade dos bens culturais. Dentre os critérios apresentados para avaliação da comissão julgadora estão os aspectos de concordância entre o orçamento avaliado pelo projeto e a duração do projeto, as propostas de ações culturais e as contrapartidas oferecidas à municipalidade. Os proponentes inscritos devem apresentar-se com o número de cadastro de pessoa jurídica com sede no município de São Paulo, e representar núcleos artísticos com atividade profissional comprovada de, no mínimo, três anos<sup>18</sup>.

Os projetos apresentados à concorrência para seleção do Programa de Fomento devem ter uma ficha de inscrição preenchida com a elucidação de dados cadastrais relativos ao proponente, assim como currículo e documentações que comprovem estar em dia com todas as obrigações da receita pública estatal. Devem apresentar-se com um plano de trabalho que não ultrapasse 24 meses de realização, formatado em três etapas consecutivas com a descrição do desenvolvimento das ações e previsão de duração de cada uma delas. Os projetos que expuserem criação e/ou circulação de espetáculo, ou manutenção de núcleos e companhias por meio de suas respectivas pesquisas artísticas, devem especificar o número de apresentações previstas, a serem cumpridas sem quaisquer ônus para a Prefeitura de São Paulo, em equipamentos municipais ou de sua livre escolha, com ingressos gratuitos ou a preços populares, o que garantiria a acessibilidade da dança contemporânea à população da cidade. No caso de circulação de obras inéditas, o projeto deve conter informações detalhadas “que explicitem as áreas da cidade e públicos que se deseja atingir”. Orienta-se, ainda, anexar ao projeto material de registro em vídeo para que a comissão julgadora tenha mais informações para análise e avaliação dos projetos inscritos.

Projetos que envolvam contrapartidas artístico-sociais e/ou educacionais, tais como workshops, oficinas, palestras, ateliês, cursos, publicações

---

<sup>18</sup> Informações retiradas do Edital nº 08/2015/SMC-NFC. Disponível na íntegra em: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/e.html> (consultado em: 15/03/2016).

impresas ou audiovisuais, deverão conter informações sobre o tipo e duração da ação, objetivo e público prioritário (serão consideradas as informações complementares para elucidação do projeto inscrito). O orçamento detalhado, prevendo todos os recursos financeiros necessários para o desenvolvimento do projeto, deverá ser apresentado, no interior das laudas, preferencialmente em planilha Excel, respeitado o limite máximo de contemplação por cada projeto. A estrutura dos projetos deve conter: apresentação; objetivos a serem alcançados; justificativas pautadas em argumentos ou roteiro; proposta conceitual de encenação coreográfica; indicação de conceito pretendido para figurino, iluminação e cenário; plano de trabalho; orçamento; ficha técnica; currículos do proponente e demais artistas envolvidos. Tudo isso deve ser reunido junto à ficha de inscrição, aos documentos do proponente elencado pelo edital e à lista de anexos disponibilizada.

O item 3.3 do edital da 20ª edição de Fomento à Dança pontua ainda que, mesmo que inscritos e selecionados, não serão formalizados ajustes relativos a projetos cujos proponentes estejam inadimplentes com a Fazenda do Município de São Paulo, inscritos no CADIN (Cadastro Informativo) municipal ou que não atendam aos demais requisitos exigidos pela legislação para a contratação. Os itens apontados pelo edital em questão ajustam projetos dirigidos à concorrência de novas produções em dança contemporânea à conciliação dos efeitos do funcionamento dos dispositivos jurídicos. Hoje, essas produções são agrupadas e qualificadas no campo que diz respeito ao chamado “patrimônio cultural imaterial”<sup>19</sup>. Tais enquadramentos permitem a realização controlada e regulamentada de modos de expressões passíveis às cifras administrativas e condutas que alimentam a permanência do Estado, por meio das táticas de *governamentalidade*.

---

<sup>19</sup> Cf. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf> (consultado em: 30/03/2016). Item “b”, sobre o que se considera domínios do patrimônio cultural imaterial, estabelecido a partir da aprovação da UNESCO da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2006).

O percurso desta análise aponta, contudo, algumas relações entre práticas de *governamentalidade* contemporâneas – ligadas diretamente ao funcionamento do “enforço da lei” – que envolvem a efetivação de políticas culturais enquanto instrumento voltado à produção de modos de conduta a partir da efetivação de técnicas e mecanismos, entre os quais se encontram os editais como recurso de elucidação. Cabe ressaltar que pesquisas voltadas às práticas de *governamentalidade* desconsideram polarizações entre características que definem “órgãos governamentais” e “organizações não governamentais”; público e privado; sociedade civil e empresa. Diferentemente, dirigem a atenção para o funcionamento capilarizado de tais práticas como condução de condutas, no interior de certo modelo de racionalidade neoliberal.

O “enforço da lei”, *enforcement of law*, é caracterizado por Foucault como “... o conjunto de instrumentos postos em prática para dar a esse ato de interdição que consiste a formulação da lei, realidade social, realidade política, etc...” (Foucault, 2008a: 348). Ou seja, o *enforcement of law*, enquanto conjunto de elementos obedientes a uma racionalidade econômica, favorece o investimento em programas que por sua vez pautam modos de condutas baseados numa racionalidade neoliberal em um fluxo de mercado em funcionamento, fixando desta forma desigualdades administráveis. Para tanto, a lei é admitida como aquilo que deve favorecer o jogo, as ações, as iniciativas, as empresas; mas deve-se incorporar os acasos, as mudanças imprevistas, possibilitando que cada um seja um sujeito racional e que maximize suas funções de utilidade. Este sujeito, por conseguinte, é produto e efeito da mistura entre operações, caracterizada pelo *sujeito de direitos* e pelo *homo oeconomicus*. Há, portanto, na efetivação de condutas, a consideração de uma operação importante entre o funcionamento político, vinculado, de um lado, a uma pletera de direitos relativos e, de outro, a um cálculo econômico de custos e benefícios diante de quaisquer atos tomados.

Para discutir algumas leis de incentivo que abrangem as políticas culturais, como é o caso da Lei de Fomento à Dança do Município de São Paulo, deve-se não somente considerar o instrumento da lei como uma interdição às práticas presentes no campo social, mas, sobretudo, levar em conta seu caráter positivo, incitador de atos que comportam a efetivação de práticas de governo de si e dos outros. Vale pontuar que a instituição de uma lei de fomento, dentre outros efeitos, volta-se a um campo específico de práticas para determinar as regras do jogo estabelecido e definir quais jogadores estão aptos a participar. A lei pode então assumir um caráter não de coibição, proibição, mas sim de dever, de oportunidade de ascensão e/ou de obrigatoriedade social. Neste sentido, pode-se caracterizar a lei que institucionaliza o programa de fomento em questão, juntamente com a mobilização de uma categoria de profissionais da dança, como um campo de investimento público fiscal que equaliza e ajusta critérios seletivos, modulações, exigências e que, com isso, constitui um campo de saber relacionado às artes, em especial à dança, assim como a função social do artista e daquilo que ele produz. Dessa maneira, modos de condutas são pulverizados entre os artistas que, por meio da participação política, engendram fluxos governamentais.

Importante, contudo, ter em vista que a lei, mesmo que não apresente um caráter de interdição direta, comporta e prevê uma margem punitiva, caso seja infringida alguma de suas regras e/ou condições. A economia punitiva, portanto, não cessa, além de atuar continuamente na equalização dos cálculos de perdas e benefícios dos atos do *homo oeconomicus*, que age conforme cálculos dinâmicos sobre a lógica moral utilitária de perdas e ganhos (Foucault, 2008a). Quando se define o acesso à cultura como um direito social, abrem-se prerrogativas que atuam diretamente sobre a produção de subjetividades, constituindo-se um campo de saber-poder relacionado à função e utilidade social da cultura, da arte, do artista e

daquilo que ele faz. Organiza-se continuamente uma racionalidade que abrange o desdobramento de intervenções diversas, no que diz respeito à condução de condutas daquelas pessoas que tal campo de práticas envolve.

Neste sentido, as leis de incentivo e fomento às artes e à cultura são uma tecnologia que atua na efetivação e no funcionamento de mecanismos de controle, na medida em que os editais e os programas que as compõem funcionam como documento que demarca um crivo seletivo sobre quem são e como poderão participar os jogadores interessados em submeter-se às regras estabelecidas para este jogo concorrencial. Como visto, há um quadro flexível em que podem se enquadrar os artistas jogadores, promotores de cultura; uma lateralidade volúvel no que concerne ao espaço e ao ambiente em que essas regras são efetuadas e realizadas. A Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, os programas correspondentes ao campo da cultura e os editais de incentivo a pesquisas publicados estão, de certo modo, conectados à caracterização de um ambiente social no qual se efetivam estratégias voltadas à condução de condutas de si e dos outros, ajustadas por normativas administrativas e de controle político do que é, em ato, ingovernável: a potência artística.

## **Moscas o casos e o peso**

O encadeamento das novas produções enquadradas como culturais e artísticas, que abarca também a dança, conecta muitas vezes exigências de uma *racionalidade de governo* que atravessa tanto órgãos fomentadores, sejam eles público-estatais ou empresariais, como os corpos e as condutas dos artistas. Há uma articulação cada vez mais lubrificada entre eles por meio das parcerias e trocas mútuas onde se borram quaisquer linhas fronteiriças que distinguem com precisão condutas de empresas e condutas de artistas. Porém, o embate entre diferentes qualidades de forças não cessam de acontecer no corpo e as relações das forças em luta mostram-se provisórias e contingentes.

Atualmente, a submissão de projetos via edital ocorre a fim de garantir viabilidade de trabalho, possibilidade de espaço, meios materiais para viver ou mesmo para sobreviver com o exercício e pesquisa das artes. Os mesmos artistas que trazem na produção de sua dança delírio e paixão pelo caos e pelo modo de expressá-lo por meio do arranjo provisório de forças em luta, espremem-se, por vezes, no interior de uma racionalidade política que extravasa a tecnologia dos editais e perpassa determinada cultura, governos e avaliação de suas próprias condutas, modos de ordenar, classificar e hierarquizar a realidade e aquilo a que se dedica. Mecanismos de comparação e juízo sobre o que é importante, pertinente, e válido política, social e artisticamente, tanto quanto a *quem* se dirige o merecimento de um subsídio transitório, marcam a seletividade de alguns projetos aprovados.

Hoje, pensar a dança ajustada exclusivamente às distintas funcionalidades e utilidades político-econômicas pode dispensar o que nela é mais caro: sua potência catalizadora de questionamentos e transgressões. É possível haver, no interior de alguns círculos sociais onde a prática da dança é desempenhada, certo conforto ou alojamento inerte de determinadas identificações de modelo ou de estilo que lhe conferem este ou aquele modo de trabalhar. Isso pode favorecer a construção de um jeito de pesquisar com o corpo e com o espaço que pareça seguro, dadas as delimitações fixas daquilo que caracteriza a dança como tal e que lhe garante territórios e vazões, ou mesmo aprovações em editais.

Quando a inquietação incontornável daquilo que impulsiona o movimento e a busca por uma coerência estética deixam de ser a urgência primeira para dar lugar ao investimento contínuo e adequações calcadas na demanda e no reconhecimento de uma classe artística organizada politicamente pela lógica representativa e pela promoção constante de si e/ou do grupo, podemos supor que sua potência transgressora tende a enfraquecer. Entretanto, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004),

ao alcance da arte está produzir *linhas de fuga*, escapar de certos planos e arrastar fluxos e velocidades. Nesta esteira, a prática artística tem por propósito provocar rupturas ou mesmo fissurar espaços e tempos que atravancam a expansão de seu movimento.

É propício trazer a companhia de Nietzsche e da obra *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, escrita entre 1883 e 1885, onde Zaratustra alastra percursos, em seus ocasos, convalescências e fricção com a vida mutável e selvagem, ao experimentar o atrito direto do corpo frente a estorvos arrebatadores. Longe de apontar um modelo a ser seguido, tal obra é aqui mencionada por trazer problemas que interessam aos assuntos tratados. Nietzsche e seu personagem conceitual, Zaratustra, apresentam fineza poética e política de um combate intempestivo e perigoso em favor da afirmação de *uma* vida e de *uma* dança que quer expandir-se infinitamente, mesmo que ela mostre ou se depare com faces assustadoras; mesmo que experimente, por vezes, ocasos e repulsas. Nesse sentido, Nietzsche desafia o pensamento de seu tempo e de agora com violência e ousadia para rastelar superfícies ressecadas.

O pensamento trágico que Zaratustra irrompe aproxima-se do exercício equilibrista da fronteira bamba e abissal da existência: a aceitação da finitude da vida sem o consolo metafísico da admissão de uma verdade dada por um Deus, pastor ou qualquer conhecimento científico. Além disso, a figura de Zaratustra trava um combate incansável contra os niilismos - “nada de vontade” e a “vontade de nada” -, que acompanham a cultura decadente de sua época, e contra seu inimigo mortal – o *espírito de gravidade*. Um desafiante combate é desencadeado entre Zaratustra e *espírito da gravidade* (ou anão). Na empreitada de uma longa subida, o anão embota com audácia a fatalidade física e causal que rege a atmosfera terrestre: toda pedra atirada para o alto, inevitavelmente cairá no chão ou em cima da sua cabeça. Este cochicho cai como gotas de chumbo nos ouvidos de Zaratustra, que é acometido por uma

coragem assassina que berra (Nietzsche, s/d: 164-168). Andar com o anão sobre as costas, auferindo chumbos aos ouvidos, e, ao mesmo tempo, acometer-se da coragem de afirmar-se contra o risco grave do niilismo mortal ou do consolo transcendental faz com que se exercite o próprio sentido trágico da existência, na terra, que perscruta o combate contra si próprio. No trecho “das moscas da feira” vemos o abundante alarido dos espetáculos oferecidos na feira, lá onde cessa a solidão e empenham-se os comediantes e apresentadores das grandes causas:

Onde cessa a solidão, ali começa a feira; e onde começa a feira, também começa o alarido dos grandes comediantes e o zunido das moscas venenosas. (...) Gira o mundo em torno dos inventores de novos valores; e gira de maneira invisível. Mas em torno dos comediantes giram o povo e a fama: é esse “o caminho do mundo” (Nietzsche, s/d: 67-68).

É concebível pensar que os apresentadores das grandes causas podem se aproximar daqueles que ditam valores que necessitam ser ouvidos por todos que se encontram presentes na feira, ou num determinado espaço político de referência. “Moscas venenosas”, em meio a seus zunidos, engendram discursos e justificativas grandiloquentes, valiosas para o bem e para a preservação da humanidade. Hoje, valores universais historicamente imputados são ligados a argumentos das funções políticas e sociais que passam a viabilizar e enaltecer o fazer artístico, no interior das políticas públicas.

Mas é ao longo da terceira dissertação dessa obra que uma dança acontece em passos trépidos e ingovernáveis diante da atrição cada vez mais aguda com a vida que se mostra indomável e sedutora a Zaratustra. Faz-se dizer daqueles que perscrutam seu tempo, farejam danças, na tentativa de desmoronar o estabelecido pelos valores e pelas certezas das quais os homens e sua cultura dizem não poder abrir mão; nem arredar o pé ou bascular a púbis.

Para o meu pé, frenético pela dança, lançaste um olhar, um ondeante olhar, sorridente, indagador, enternecedor. (...) Meu calcanhar se empinava, os dedos do pé escutavam atentos para compreender-te: pois o ouvido, o dançarino – o tem nos dedos dos pés! (...) Com sinuosos olhares, ensinas-me sinuosos caminhos; em sinuosos caminhos aprende o meu pé – a astuciar! Temo-te de perto, amo-te de longe. A tua fuga me atrai, se me procuras, estaco... (Nietzsche, s/d, p. 230).

É pela agitação dos pés de Zaratustra que a vida lança seu primeiro olhar ondeante e indagador. A insinuação dos dedos dos pés e dos calcanhares permite ampliar uma escuta a fim de perseguir, decifrar e aprender “sinuosos caminhos” deixados pela vida e suas fugas. A atração pelo corte de tudo o que foge e faz fugir alenta o andamento de uma dança que sugere uma imagem daquilo que pode deslocar-se no e com o espaço: uma dança que ocorre ao mesmo tempo em que persegue intensidades próprias de uma vida estrangeira a si mesma. Isso altera estados de aceleração, ritmos e circunstâncias dos corpos que se aventuram pelos pés, e tem efeitos sobre suas ações e pensamentos.

O espaço que separa os trechos mencionados desta obra é inflado de inúmeros questionamentos acerca de circunstâncias aparentemente adversas que desencadeiam num grande período de convalescência, no qual Zaratustra desafia o *espírito da gravidade* para conseguir dançar. Ele dança sobre o abismo da existência, sem ancorar-se em qualquer idealismo ou modelo transcendental que ignora ou nega o *sentido da terra*, ou seja, o sentido da finitude e da presença que nada fixa ou conserva, contudo, repete-se num *dever* sem fim. O peso auferido pelo *espírito da gravidade* distingue-se da força gravitacional com a qual Zaratustra se relaciona para conseguir dançar. O anão ou *espírito da gravidade*, sem o idealismo, não suporta conviver com a força gravitacional; ele mergulha no sem fundo, no niilismo passivo do nada de vontade. Diferentemente, a escuta e experimentação de uma dança por Zaratustra permite estabelecer uma relação distinta com a força gravitacional.

Neste ponto, torna-se interessante atentar aos diferentes tratamentos dados à força gravitacional sobre um corpo que dança, para os quais a historiadora Laurence Louppe (2012) chama atenção. Segundo a Louppe, na passagem entre o que foi nomeado dança moderna e contemporânea, na virada do século XX para o XXI, houve metamorfoses nos modos de assumir e trabalhar quatro fatores relacionados ao corpo: peso, fluxo, espaço e tempo. Nas combinações possíveis entre eles, efetuadas na experimentação do corpo, encontram-se abertos novos modos de se alcançar qualidades físicas pautadas não sob o ângulo de uma substancialidade física exclusiva a cada um desses fatores, mas, sim, a partir das relações que estes podem estabelecer com cada corpo em relação. O corpo é então assumido como *geografia de relações*<sup>20</sup> (Louppe, 2012: 103; Fernandes, 2006: 52), que tem a ação da gravidade como cúmplice medular na fabricação de uma dança outra: “(...) não somente o peso como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica, mas como desafio poético primordial” da dança (Idem, ibidem: 105).

A aceitação e a experimentação dos possíveis tratamentos do peso foi uma das grandes novidades apresentadas pela dança moderna, que, a partir da invenção de diferentes técnicas que privilegiavam o centro do corpo (tronco e pélvis) como força motriz (Ibidem: 63), mais do que as extremidades (braços e pernas – valorizados pelo balé clássico), possibilitou a investigação de uma dança atenta à utilização da força gravitacional que age no e com o corpo por meio de sua aceitação, como uma condicionante para o próprio desenvolvimento do movimento, mesmo que este seja de ascensão. Especialmente a partir do final do século XIX e da primeira metade do século XX, o peso passa a se

---

<sup>20</sup> Noção desenvolvida por Irmgard Bartenieff, pioneira na disseminação dos métodos e pesquisas desenvolvidas por seu professor, Rudolf Von Laban, dançarino e coreógrafo do início do século XX que desenvolveu uma série de notações para a sistematização de uma linguagem do movimento a partir de diferentes combinações propostas aos aspectos relacionais dos fatores: peso, fluxo, espaço e tempo. Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Irmgard\\_Bartenieff](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Irmgard_Bartenieff) (consultado em: 03/04/2016).

constituir, além de um impulso artístico, também como um tema de trabalho para a dança (Ibidem: 105). Uma dança que não mais ignora a força da gravidade que atravessa o corpo em movimento, mas que, por meio desta mesma força, experimenta dinâmicas ascendentes e descendentes a partir de procedimentos que se aprofundam e se modificam, em pesquisa, até os dias de hoje. “Para se escapar, para se libertar o próprio peso, são necessárias duas formas de movimento: o balanço (*swing*) e a queda (*fall*)” (Ibidem).

Esta ação presente no ato de dançar não se distingue da produção do pensamento do corpo. Ou seja, domar o movimento por meio da entrega total a ele como se não houvesse distinção de sentido entre o corpo e o movimento executado por ele; dentro da instabilidade e fugacidade, liberar velocidades por meio de gestos que aprendem a ganhar espaços internos e externos pelo trabalho insistente sobre potencialidades contidas nas variações de fluxo, de peso, de tempo e de espaço. O ato de dançar provoca multiplicidades que amotinam as dicotomias dadas pela fábula do conhecimento.

## **e s b u r a c a r**

Cabe à arte daquele que dança fabricar o máximo de instabilidade, “em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos” (Gil, 2004: 23); desafiar, assim, a condição estrita do corpo mecânico e sistêmico a fim de experimentar um equilíbrio de condição outra e imensamente delicado. Um corpo em movimento que efetua *uma* dança que estabelece relações íntimas com a gravidade e as alterações de eixos. Aqui, quando se afirma *uma* dança, procura-se deslocar, em certa medida, da dança enquanto identidade, modelo ou verdade marcada pelo estilo datado na história ou pelos enunciados que carregam – balé clássico, moderno, contemporâneo; danças circulares, dança de rua, danças brasileiras, populares, dança

indiana, dança terapêutica... Interessa a extração de devires, de campos de forças virtuais sem origem ou filiação; forças estas que fogem, nem que seja por um instante, à estratificação do corpo-organismo (Deleuze & Guattari, 2005: 216); devires que escavam este corpo e, ao mesmo tempo, se retiram dele, modificando-o quando ele se dispõe a dançar.

Segundo Louppe, a história da dança não é feita de evoluções ou gradações lineares, e isso a afasta das concepções que supõem um andamento histórico em contínua ascensão para a dança. Contudo, a autora situa vestígios sobre a dança contemporânea entre o final do século XIX e começo do século XX, com figuras condensadas por Isadora Duncan<sup>21</sup> e Loie Fuller<sup>22</sup>. Elas também são consideradas pioneiras no que se concebe historicamente como o cenário da dança moderna<sup>23</sup>, ao estabelecerem fôlego ao desbravamento de técnicas heterogêneas e diversas, haja vista aquelas desdobradas por Martha Graham, Merce Cunningham, Jose Limón, Kurt Jooss, entre outros. O sentido da dança contemporânea consiste, assim, em alforriar a assombrosa crença de um corpo de origem, a partir da inclinação sobre a afirmação de que um trabalho de dança “implica numa longa procura de um corpo em devir” (Louppe, 2012: 83). É na busca deste “corpo em devir” que se

---

<sup>21</sup> Isadora Duncan (1877-1927) revolucionou a dança do século XX por ser a primeira bailarina a recusar as sapatilhas e dançar de pés descalços, além de utilizar, em sua dança, músicas antes consideradas apenas para apreciação – Chopin, Beethoven, Wagner. Uma das pioneiras na experimentação com a improvisação em dança. Buscou referências nas danças rituais da Grécia Antiga. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/por-tras-do-espelho/2013/12/o-espirito-revolucionario-de-isadora-duncan---a-bailarina-que-transformou-a-danca-no-seculo-xx.html> (consultado em 04/04/2016); <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/i/isadora-duncan.htm> (consultado em 04/04/2016).

<sup>22</sup> Loie Fuller (1862-1928), atriz, não tinha treinamento formal em dança, porém inovou tanto na dança quanto nas concepções de figurino, cenário e iluminação para a cena. Quebrou os moldes da coreografia tradicional tanto pelo repertório de suas movimentações como pela utilização de projeções sobre figurinos. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/first/c/current-loie.html> (consultado em: 04/04/2016).

<sup>23</sup> Para adentrar na discussão acerca das técnicas desenvolvidas no que se caracterizou como dança moderna, consultar Louppe, 2012: 73; 78-81.

exercitam escutas, a partir de inúmeros procedimentos que podem ser trabalhados no corpo de cada um que se empenha nessa pesca. Não mais a procura da expressão de um sentimento universal, por meio do suporte de técnicas variadas e diversificadas da dança moderna, haja vista a máxima que afirma ser esta um ponto de vista pautado na universalidade do sujeito (Louppe, 2012: 79), mas a busca de um corpo que não é dado de antemão, mas está por inventar, sem ignorar, contudo, percalços históricos que marcam memórias e esquecimentos do corpo.

(...) o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (Foucault, 2013: 14).

O corpo: superfície onde se inscrevem os acontecimentos, marcado pela linguagem e dissolvido pelas ideias; lugar onde o Eu se dissocia. O corpo: um volume perpetuamente esmigalhado (Foucault, 2006: 22), aquele que possibilita relações, pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, e é ele, ao mesmo tempo, lugar e não lugar da utopia. As concavidades esburacadas do corpo, as células da pele permitem um contínuo de passagens entre limites e limiares que destacam um corpo do outro e, simultaneamente, permitem misturas e contágios.

Admitir o corpo e a produção de danças, no cenário atual da cidade de São Paulo faz aproximar considerações de Deleuze e Guattari acerca de dois movimentos distintos: de estriamento e de alisamento (Deleuze & Guattari, 2005: 187). A cidade, segundo ambos, só se faz existir em função da circulação de pessoas e coisas e apresenta-se como um ponto assinalável sobre os circuitos criados por ela própria. Nesse sentido, sendo um correlato da estrada, a cidade atua por meio de

entradas e saídas que têm como imperativo um contínuo movimento de regulações (Idem, *ibidem*: 122). Ela apresenta-se, portanto, como um espaço estriado por excelência, que impõe ritmos e frequências, além de manejar centralizações de matérias diversas. Simultaneamente, as cidades são como pontos-circuitos, pelo fato de também necessitarem de movimentos *desterritorializados* que arrastam e/ou revezam matérias que compõem itinerários de circulação. Não cabe, contudo, multiplicar os modelos, mas levar em conta a maneira pela qual o espaço esburacado pelo movimento de tais passagens se relaciona diferencialmente, a cada contingência<sup>24</sup>.

Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos não são por si só liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (Deleuze & Guattari, 2005: 214).

Tal elaboração retira a enganosa leitura sobre o caráter valorativo exposto em cada um desses espaços (estriado e liso), mas oferece o olhar para a qualidade escorregadia que tais movimentos provocam, no sentido de se imbricarem ou estarem em combate. Deleuze e Guattari indicam que campos admitidos como imateriais, assim como se apresentam as artes e a dança, passam a ser economizáveis e parte do fluxo capitalista que não mais se produz estritamente sobre a produção de espaços estriados, mas admite um capital circulante que recria e reconstitui “uma espécie de espaço liso” (Deleuze & Guattari, 2005: 202), onde novamente se esculpem novos perigos e venturas.

Nesse sentido, o Programa de Fomento à Dança da cidade de São

---

<sup>24</sup> Consultar [http://www.alegrar.com.br/revista16/pdf/sessao1\\_cidade\\_sensacao\\_egypt\\_alegrar16.pdf](http://www.alegrar.com.br/revista16/pdf/sessao1_cidade_sensacao_egypt_alegrar16.pdf) (consultado em: 03/04/2016).

Paulo corrobora com o processo de estratificação na cidade, o mesmo que permite a presença de um capital circulante que recria e reconstitui espaços lisos. Em torno desse programa têm-se desenhado, por meio da concorrência regular, o alinhamento provisório das condutas e das desigualdades e o reforço do juízo, através tanto da adequação de cada jogador para inscrição nos editais, quanto do nivelamento dos projetos. Há grupos de predileção das comissões julgadoras que demarcam certa estética aprovada e reconhecida da chamada *dança contemporânea*, em São Paulo.

Confirma-se um importante campo estético-político de disputa. Grupos e pessoas fomentadas pelo programa garantem um tempo continuado de pesquisa remunerada, aprimoram suas investigações, são indicadas a premiações, engordam seus currículos e circulam suas obras sem muita obstrução. Porém, a dança na cidade não é exclusividade do programa, e segue louca por aí. Em meio a isso, é vital inventar modos de existir, esburacar o corpo e produzir deformações.

## Referências bibliográficas

- CALUX, Elaine (2012). “Fomento à Dança - uma Biografia Autorizada”. In: Secretaria Municipal de Cultura. *Fomento à Dança 5 Anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, pp. 122-133.
- CERQUEIRA, Joana dos Santos Egipto (2015). *forças em luta para a invenção de uma dança: política cultural e dança contemporânea em São Paulo*. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- FOUCAULT, Michel (2003). “Omnes et Singulatim”. In: *Ditos & Escritos IV: Ética, estratégia, poder-saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 355–385.
- \_\_\_\_\_. (2004). “Tecnologias de si”. In: *Revista Verve*, v. 6, pp. 321-360.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal.
- \_\_\_\_\_. (2008a). *O Nascimento da Biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2008b). *Segurança, Território e População*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2004). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.

- \_\_\_\_ (2005). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.
- FERNANDES, Ciane (2006). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Editora Annablume.
- GIL, José (2004). *O Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras.
- LAMBERT, Marisa (2012). “Fomento à Dança: Panorama de uma Experiência Múltipla”. In: Secretaria Municipal de Cultura. *Fomento à Dança 5 Anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, pp. 41-58.
- LOUPPE, Laurence (2012). *Poéticas da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro.
- NIETZSCHE, Friedrich (s/d). *Assim falou Zarathustra*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro.