

Dança: entre fomento e fome

Joana Egypto*

Resumo:

Este artigo tem como objetivo discorrer acerca de como se articulam, no presente, a emergência do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, a construção discursiva feita em seu entorno e os efeitos políticos contemporâneos. Busca-se também estar atento às possíveis fissuras que tenham como efeito micropolíticas, especialmente no que concerne à produção em dança.

Palavras-chave: dança, Programa Municipal de Fomento, fome.

Abstract:

This article aims to discuss how the urging for “Programa Municipal de Fomento à Dança”, the discursive construction done in its surroundings and contemporary political purposes are articulated nowadays. . This article also seeks the possible fissures that have the micro-politics as an effect, specially, when it comes to the production in the dance field and its possible deviations from the field of instituted policy.

Keywords: dance, Programa Municipal de Fomento à Dança, hunger.

* Mestranda em Ciências Sociais no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Graduou-se em Ciências Sociais pela mesma Universidade.

Como Fomento?

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo está vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do município de São Paulo e foi instituído no ano de 2006, com base em um projeto de lei promulgado pela Câmara de Vereadores, em 2005; efeito de ampla organização e participação de artistas da dança interessados em garantir a regularidade do repasse de verba pública municipal para suas pesquisas na área da dança.

Muitos trabalhos recentes no campo da dança, apresentados em diferentes espaços sediados no município de São Paulo e/ou fora dele, foram produzidos sob o financiamento da Secretaria Municipal de Cultura, por meio da seleção de projetos de pesquisa e circulação em dança, enviados sob o encargo de uma Comissão julgadora, formada especificamente para cada edição do edital divulgado. O Programa, atualmente, está em sua décima segunda edição.

Cabe, neste primeiro movimento, trabalhar por meio da análise genealógica, esmiuçada por Michel Foucault, algumas procedências histórico-políticas do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, assim como considerar atravessamentos jurídico-políticos que lhe dizem respeito, no presente.

Em *Nietzsche, a genealogia e a história*, Michel Foucault afirma que a procedência não tem o caráter de fundação, mas sim, o de agitar o que parece imóvel, de fragmentar o que se admite unido, de exacerbar heterogeneidades do que se imaginava em conformidade consigo mesmo (Foucault, 2006, p. 21). A emergência, por sua vez, se produz mediante determinado estado de forças em luta; é o aparecimento singular de uma situação e circunstância, portanto, a entrada em cena das forças nesse *teatro sem lugar* (idem, 24).

... sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, encontram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. (...). A análise da *Herkunft* deve mostrar seu jogo (o jogo das relações de forças em luta¹), a maneira como elas lutam uma contra as outras, ou seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem – se dividindo – para escapar da degenerescência e recobrar o vigor a partir de seu próprio enfraquecimento. (Idem, p. 22, 23)

Para acompanhar algumas pistas sobre a emergência do Programa Municipal de Fomento, cumpre, primeiramente, avivar o questionamento a respeito de como a cultura, enquanto chave de diferentes modos de manifestação estética da vida, passou a ser foco de investimentos econômicos – estatal e privado – assim como alvo de capturas por dispositivos jurídicos admitidos como universais e naturais.

A abertura democrática, gradualmente deflagrada com o final da ditadura militar, no Brasil, aliada a uma ânsia por liberdades de atuação, abriu precedentes para o investimento cada vez maior na regularidade e regularização das atividades de todos os cidadãos², dando acesso, pois, à catalogação de suas funções em banco de dados que tornasse possível a administração da vida

¹ Grifo meu.

² Haja vista o quadro da Classificação Brasileira de Ocupação (CBO) dada pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) que teve sua primeira versão em 1982. Desde então, sofreu alterações pontuais sem mudanças estruturais e metodológicas, porém o ano 2002 inaugurou uma nova metodologia de classificação com a revisão de todos os itens anteriormente fixados. A função *artista da dança* foi estabelecida e reconhecida no mesmo ano. A identificação é a chave para que se faça articular a administração e o governo sobre a vida. Vide <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/saibaMais.jsf>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

de cada um, a partir de um referencial de campo de atuação. Tal procedimento garantiria a efetivação do funcionamento democrático, por meio de dispositivos de governo não apenas arraigados ao Estado, mas articulado a empresas, institutos de cultura e assistência, a organizações da chamada sociedade civil e por meio da participação ativa de cada um.

A ampliação participativa dos cidadãos torna-se *dever*, quando incorporada como artigo na Constituição Brasileira de 1988 (Tótorá, 2006, p. 242-243) e, neste sentido, os conselhos de gestão de políticas públicas foram exponenciados e diversificados absurdamente com a finalidade de dar expressão institucional para a democracia participativa. As inúmeras políticas de inclusão são elucidadas por dispositivos jurídicos e mascaram o cerceamento contínuo sobre a vida e suas práticas. Tal articulação promove, incessantemente, a consolidação do que Edson Passetti nomeou de *conservadorismo moderado*.

“No fluxo ininterrupto de políticas públicas entre Estado e sociedade civil emergiu a ética da responsabilidade social atraindo a população para programas de atendimento e participação, capturando resistências e rebeldias para consolidar o que chamo aqui de *conservadorismo moderado*” (Passetti, 2007, p. 17).

Esse cenário, onde todos são chamados a participar das decisões políticas locais, seja no interior de conselhos políticos regionais, seja na comunidade onde se vive, se apresenta carregado de discursos apaziguadores de revoltas e insurgências. A descentralização administrativa do poder, por meio do compartilhamento de gestões, funciona como importante catalizadora de práticas e metas elaboradas por centros administrativos de poder – ONU, UNESCO – e que respondem a

uma série de diretrizes e metas calcadas na conjugação de um projeto filosófico, político e liberal por excelência.

Como antes apontado, o Programa Municipal de Fomento, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do município de São Paulo, teve sua primeira edição no ano de 2006, fundamentado em um projeto de lei promulgado pela Câmara de Vereadores, em 2005. Sua emergência realizou-se pelo efeito de ampla organização e participação de artistas da dança (cidadãos responsáveis e esclarecidos) interessados em assegurar proporcionalidade do repasse de verba pública municipal da cultura para suas pesquisas na área da dança. Esse engajamento se deu inicialmente por encontros, reuniões, discussões e seminários que construíram pautas e articularam manifestos, ao mesmo tempo em que fortaleceu alicerces discursivos que dizem respeito à relação entre dança e política, função social do artista, produção cultural, arte e mercado de trabalho, etc... Tais práticas discursivas são, portanto, catalizadoras de uma série de derivações que têm por efeito não somente o enquadramento da arte da dança nos fluxos capitalistas contemporâneos, mas também adapta tal feito a ramificações políticas que envolvem tecnologias de poder sobre si – *artista da dança* – e sobre os outros – *formação de público crítico e ativo*. Caberá agora esboçar práticas miúdas que configuraram o Programa de Fomento.

Em 10 de novembro de 1998, a ONU – Organização das Nações Unidas - proclamou a década 2001-2010 como a *Década Internacional da Promoção da Cultura de Paz e Não Violência em Benefício das Crianças do Mundo*, cujas atividades contaram com a UNESCO³ como a principal articuladora de suas atividades.

³ Cf. *Balanco da Década Internacional da Promoção de Cultura de Paz e Não Violência em Benefício das Crianças do Mundo*. p. 11. http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/cultura_de_paz_balanco%20da_decada_internacional_2010.pdf. Acesso em 4/9/2012.

Não foi fortuito, contudo, que então disseminasse com maior vigor, nesse período recente, a investida em fóruns regionais que desenvolvessem “trabalhos em rede; intercâmbio mútuo de lições aprendidas; complementaridade; maior valor agregado; maior legitimidade social e maior visibilidade”⁴ que pudessem garantir atividades, locais, estaduais, nacionais de governo que respondessem às metas internacionais.

É no interior dessa investida que emergiu, em 2002, o *Movimento Mobilização Dança* (Calux, 2012, p. 123) 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*, na cidade de São Paulo. Tinha por finalidade promover a efetiva integração participativa do segmento da dança contemporânea ao sistema de administração pública dos recursos destinados à cultura, nas instâncias municipal, estadual e federal.

O *Mobilização Dança* apresenta como defesa a possibilidade de uma prática continuada de pesquisa em dança contemporânea, porém, baseando-se no texto de seu manifesto, articula também outros dois desdobramentos que estão fortemente implicados no Artigo 5º - *Compromisso de Agir* – da Declaração de Princípios sobre a Tolerância⁵ e, particularmente a duas metas do *Manifesto 2000 da UNESCO* que dizem respeito tanto à conduta do artista quanto à função da dança como prevenção geral, pela participação, educação e inclusão⁶.

⁴ <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/pt/about-this-office/networks/>. Acesso em 29/9/2012.

⁵ “Comprometemo-nos a fomentar a tolerância e a não violência por meio de programas e de instituições no campo da educação, da ciência, da cultura e da comunicação.”

⁶ “Compartilhar o meu tempo e meus recursos materiais em um espírito de generosidade visando ao fim da exclusão, da injustiça e da opressão política e econômica.”
“Defender a liberdade de expressão e diversidade cultural, dando sempre preferência ao diálogo e à escuta do que ao fanatismo, à difamação e à rejeição do outro.”

Os dois desdobramentos em questão são os seguintes: 1) “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.”⁷; e 2) o compromisso de realizar formação de público e a “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”⁸.

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 atrelamento às políticas públicas. Artistas recrutaram-se voluntariamente para compor as engrenagens administrativas da cultura e da cidadania e se mostraram disponíveis aos aparelhos de captura⁹ dos fluxos descodificados¹⁰. Em parceria com a Cooperativa Paulista de Dança, o *Movimento Mobilização Dança* organizou encontros de discussões nomeados *A Dança se Move*¹¹ que, além de realizar assembleias regulares e/ou extraordinárias, na Câmara Municipal de São Paulo¹², sob o respaldo do Estado, tinha 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. Além disso, propor

⁷ Vide “Organização e histórico” em <http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/>. Acesso em 23 de setembro de 2012

⁸ Idem.

⁹ Cf. Deleuze & Guattari. 2005, p. 129 a 144

¹⁰ Idem, p. 124, 125

¹¹ Vide <http://dancasemove.blogspot.com.br/p/acervo.html>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

¹² Vide “Organização e histórico” em <http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/>. Acesso em 23 de setembro de 2012

estratégias de ampliação de programas restaurativos e ementas constitucionais (Lambert, 2012, p. 43) que se caracterizavam pelos intermitentes apontamentos de reformas, adequações do direito para o pleno exercício da dança em consonância com a sonoridade da orquestração democrática.

Pautas de discussões e atos realizados por participantes do *Movimento Mobilização Dança* e *A Dança se Move* serviram de alicerces na construção de um projeto de lei¹³, assinado por três vereadores¹⁴. Assim que aprovado pela Câmara dos vereadores de São Paulo, o projeto de lei se desdobrou na promulgação da Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005, que instituiu o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. As pautas continuam a ser construídas a cada reunião realizada com demandas e propostas de melhorias para o funcionamento do vigente Programa, assim como sua ampliação para outras esferas, seja servindo de modelo para outros municípios, seja servindo de exemplo prático para a criação e/ou reavaliação de Políticas Públicas estaduais e nacionais voltadas para a dança. Interessa, pois, estar atento às construções de discursos em torno tanto da prática da dança interseccionada pela verticalidade jurídico-política requerida pelos próprios artistas, quanto em torno da produção de subjetividade do *dançarino* a partir dos efeitos de poder consonantes com as metas e diretrizes que apoiam formas de condutas e técnicas de governamentalidade¹⁵.

Neste sentido e por este curso, caberá neste momento da análise considerar alguns atravessamentos jurídico-políticos anteriores, estabelecidos no Brasil, e que competem seja direta ou indiretamente à reivindicação pela instituição do Programa

¹³ Projeto de Lei nº 508/04

¹⁴ Tita Dias, José Américo e Nabil Bonduki.

¹⁵ Cf. Foucault, 2008: 142-143.

de Fomento à Dança aqui referido. Práticas relacionadas ao fazer artístico foram rapidamente englobadas no rol de políticas públicas destinadas ao incentivo à produção cultural.

A primeira legislação federal de incentivo fiscal à produção cultural¹⁶ foi promulgada em 1986 e teve como adendo a criação do Fundo de Promoção Cultural, depois desdobrado como Fundo Nacional de Cultura (FNC). Ela funcionava sob a rubrica da renúncia fiscal de empresas e organizações que passavam a investir parte da renda, que seria destinada ao pagamento de impostos, em grupos e produções artísticas que pudessem engordar publicidades empresariais e suas políticas sociais de desenvolvimento. Também essa promulgação se mostrou como uma estratégia primeira da instância federal em ordenar e incluir grupos e práticas artísticas no quesito “cultura” e na aparelhagem financeira de administração e controle para o aperfeiçoamento de técnicas de governo.

Pode-se dizer que, pela primeira vez, houve uma ampliação significativa da subserviência relativa das artes – cênicas, no caso – aos fluxos transterritoriais do capitalismo neoliberal. Sem dúvida, tal dispositivo jurídico advinha também como efeito correspondente às prescrições políticas neoliberais de conduta. A lei de 1986, vulgarmente conhecida como Lei Sarney, redimensionou-se, durante o governo Collor (1989-1992), como Lei de Incentivo à Cultura¹⁷, popularmente conhecida como Lei Rouanet e que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac¹⁸.

¹⁶ Lei nº 7.505 - promulgada em 2 de julho de 1986. <http://josesarney.org/o-politico/presidente/politicas-do-governo/lei-sarney-de-incentivo-a-cultura/>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

¹⁷ Lei nº 8.313 – aprovada pelo Congresso Nacional em 1991. <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>. Acesso em 22 de setembro de 2012.

¹⁸ O Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac – foi instituído com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a: I. Contribuir para facilitar,

O Pronac tem como objetivos facilitar os meios de acesso à cultura, estimular a regionalização da produção artístico-cultural brasileira, proteger as manifestações para garantir sua diversidade, priorizar o produto cultural originário do Brasil e desenvolver o respeito aos valores culturais de outros povos e nações.¹⁹

Atualmente, o mecanismo de funcionamento e financiamento de caráter federal do Pronac pode ocorrer de três maneiras distintas: 1) por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC); 2) por meio do Mecenato; 3) por meio dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FINCART) que não está ativado. As duas que estão em atividade se baseiam na exigência do envio de projetos culturais para avaliação do Ministério da Cultura – MinC. Quando as propostas, além da aprovação do MinC, são também admitidas pela Secretaria de Incentivo e Fomento à Cultura – Sefic – como *propostas culturais de demanda espontânea*²⁰, recebem a autorização de uma verba concedida por meio de um convênio entre o proponente selecionado e o FNC. O Fundo Nacional de Cultura, por sua vez, contempla até 80% do valor do projeto,

a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais; II. Promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais; III. Apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores; IV. Proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional; V. Salvar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira; VI. Preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro; VII. Desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações; VIII. Estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória; IX. Priorizar o produto cultural originário do País. <http://www.direitosocial.com.br/daordemsocial/cultura.htm>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

¹⁹ <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

²⁰ Idem.

sendo os outros 20% de responsabilidade da contrapartida do proponente²¹, seja ela dada em recursos ou em bens e serviços.

As propostas aprovadas pelo MinC sem a aprovação do Sefic têm, contudo, a permissão de angariar recursos por meio do Mecenato que se subdivide entre doação e patrocínio. Tais formas de financiamento podem se dar por intermédio de pessoas físicas (cidadãos) ou jurídicas (empresas), ambas reconhecidas sob um número de cadastro – CPF / CNPJ. Quando estas se assumem como agentes do Mecenato, passam a ser então chamadas de *incentivadores culturais* e têm, por isso, parte ou total do valor do apoio deduzido no Imposto de Renda arrecadado. Importante aqui firmar que tais empresas ou pessoas físicas, quando patrocinadoras, podem se beneficiar com publicidades, ou divulgando tal apoio em suas políticas ou produtos, ou pela identificação do patrocinador no rastro dos itinerários dos grupos ou produções culturais patrocinadas. Os incentivadores podem também receber um percentual do produto cultural produzido pelos grupos patrocinados, referentes a CDs, mídias, publicações diversas, etc...

Esse investimento da instância federal em recursos culturais, juntamente com a ampliação e reforço jurídico-político da democracia participativa, permitiu que se engendrassem práticas de governo que articulassem distintas esferas: regionais, estaduais, nacionais e internacionais. Dessa maneira, pode-se atrelar a emergência do Programa de Fomento à Dança para o Município de São Paulo como mais um traço da pulverização crescente do envolvimento de participantes e do controle de práticas de vida tanto por meio do investimento jurídico-político como também pela disponibilidade de governo de todos por

²¹ Manual Pronac. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/manualpronac.pdf>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

cada um* para angariar *um lugar ao sol*, segurado pelo governo democrático vigente.

Neste ponto, torna-se oportuna a atenção ao esforço analítico de Michel Foucault, quando discorre acerca das técnicas de poder produtoras de uma *razão de Estado*, ou seja, de um saber voltado à própria construção da racionalidade política, as quais articulam, por conseguinte, formas políticas de poder: centralizado e centralizador – Estado – e aquela onde atua o poder individualizador – pastorado. (Foucault, 2006, p. 357). Para tanto, o autor esmiúça tratados políticos provenientes, principalmente dos séculos XVII e XVIII, que discutem doutrinas voltadas à construção de saberes referentes à razão de Estado e à doutrina da polícia (Idem, p. 373) e traz à tona o *Traité de la police* escrito por um administrador do século XVIII, De Lamare. Afirma Foucault que, segundo esse tratado, a polícia “se aplica em preservar a vida (...). Velando pelo teatro, pela literatura, pelos espetáculos, seu objetivo não é outro senão os prazeres da vida. Em suma, a vida é o objeto da polícia: o indispensável, o útil e o supérfluo. Cabe à polícia permitir aos homens sobreviver, viver e fazer melhor ainda.” (Idem, p. 381).

No caso da emergência do Programa de Fomento, há um redimensionamento no que concerne ao modo pelo qual não mais a polícia do século XVIII, mas os próprios artistas-cidadãos do município de São Paulo se organizaram, a fim de “sobreviver, viver e fazer melhor ainda” e para que alcançassem a conquista de direito por meio de investimentos de Políticas Públicas destinadas à dança contemporânea. Como alertou Foucault ²²: faz-se agora indispensável atenção às práticas ínfimas e cotidianas, “a caça a todas as formas de fascismo, desde aquelas, colossais, que

²² “O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista”. In *Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos PósGraduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo*. Edição Especial: Gilles Deleuze, 1996, p. 197-200.

nos circundam e nos comprimem, até as formas pequenas que fazem a amarga tirania de nossas vidas cotidianas”²³ e que, por sua vez, fortalecem ramificações e demandas de governo.

Diante dessas circunstâncias, como disponibilizar um corpo para a experimentação intensa de uma dança? Como debruçar-se na urgência de um estudo paciente e estratégico, que tenha o corpo, seus movimentos, escuta e presença como meio de extrapolar, não apenas balizas dadas por dispositivos jurídicos, que fazem incessantemente a *dança mover-se*, como também aquelas que admitem o corpo unicamente como campo de inscrição dos efeitos memoriais de batalhas mortíferas? Peleja tensa em dançar na beirada deste terreno entre mover-se e não mover-se. Vão mover?

Onda em 7/4

Tendo em vista territórios de risco e incertezas que roçam algumas perseguições artísticas em dança, mesmo que estejam ou não atravessadas pelos efeitos de Políticas Públicas, como é o caso dos projetos contemplados pelo Programa Municipal de Fomento para a cidade de São Paulo, cabe, neste momento, privilegiar pequenos apontamentos acerca de um experimento em dança – *onda em 7/4* – não contemplado pelo Programa de Fomento.

Vale lembrar que o estudo técnico de estados corporais e cênicos envolve uma disposição do corpo para o movimento e espaços antes desconhecidos; lança, pois, a urgência de delimitar contornos estéticos que dirijam à realidade visualidades e *estados de coisas* desconcertantes de seu habitual.

Onda em 7/4 é uma experimentação em dança que foi

²³ Idem.

apresentada pela primeira vez em 15 de dezembro de 2010, no saguão central da Oficina Cultural Oswald de Andrade, localizada na Rua Três Rios, bairro do Bom Retiro, em São Paulo, como trabalho de finalização do curso “Butoh – Mitologia de um corpo”, desenvolvido entre os meses de setembro e dezembro de 2010 sob a orientação de Ádega Olmos. Tal apresentação teve a duração de aproximadamente sete minutos e estava integrada a uma pequena mostra de exercícios cênicos realizados pelos artistas que presenciaram as semanas correntes do curso.

Onda *em 7/4* não se mostrou com a pretensão de ser um material fechado no sentido de garantir-se finalizado e acabado. Todavia, houve a preocupação em estabelecer uma paisagem definida no espaço fundamentado tanto em um tempo coreográfico precisado pelos gestos e movimentos, quanto nos ajustes do figurino e iluminação.

Nessa mostra, a música foi marcada pelo silêncio, ou melhor, pelos acontecimentos sonoros propagados naqueles instantes pelo ambiente aberto do saguão: tosses, passos, ecos dos pequenos sussurros e também pela musicalidade proporcionada pela respiração e pelos movimentos executados. O acoplamento sonoro não foi despercebido nem ignorado por aqueles que compunham aquele espaço. A ausência de um ritmo dado por uma trilha sonora estabelecida de antemão teve como efeito certo estranhamento e expectativa de que algo ainda estaria por vir. Porém, o desencadear de *onda em 7/4*, em seus diferentes dispositivos estéticos, não fazia mais do que forçar a readequação / inadequação do corpo, no presente, o que exigia, portanto, a lida com intensidades e *blocos de devires*²⁴ que o atravessavam e configuravam toda uma atmosfera outra.

²⁴ DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia – volume 4*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 17.

“O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis (...). Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”.” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 19).

Ademais, havia a intenção de inventar um plano de consistência que organizasse provisoriamente o caos da infinidade de possíveis acerca de uma dança e poder com isso provocar efeitos não de acomodação ou comunicação²⁵ pelo uso de recursos explicativos que pudessem, por sua vez, apaziguar tal acontecimento, mas sim, ter como efeito a disposição em exceder os limites das forças físicas exigidas num exercício de composição. Não se tem o ponto exato do início desse percurso. Enceta-se, corta-se um primeiro trecho. Há instantes de surpresas e outros que parecem meras reproduções de clichês e de lugares já conhecidos pelo corpo. Trabalha-se com este material a fim de desconfigurar moléculas constituintes do espaço, esgarçar fissuras no corpo-pensamento e quiçá, assim botar um ovo; transmutar-se em ovo.

“Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. (...) O ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança.” (Deleuze & Guattari, 2004: 27).

²⁵ Vide o “imperialismo da semiótica” In DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia – volume 3*. São Paulo, Editora 34, 2004, p. 48-49.

Diante do convite do artista plástico Rubens Zaccharias, *onda em 7/4* foi apresentada novamente, em setembro de 2011, na festa do Atelier Mundo Flutuante²⁶. A qualidade da dança observada anteriormente, no processo de pesquisa até então iniciado no decorrer daquele curso já mencionado, não foi de modo algum abandonada ou substituída por outra, porém outros respiros ocorreram para que novos encontros e relações compusessem a cena. O espaço já não era o saguão da Oficina Oswald de Andrade, mas um quadrilátero relativamente pequeno, com medida de aproximadamente 5 (cinco) metros por 3 (três) metros e com a altura de 1 (um) metro. Os focos de luz foram novamente pensados e reposicionados. Havia também, para *onda em 7/4*, uma trilha sonora, construída com a seleção de três músicas: “Tower Whales” (álbum *Songs of the humpback whales* – produzido por Roger Payne – 1970), “Tudo, tudo, tudo” (álbum *Jóia* – 1975 – Caetano Veloso) e “Ondas curtas” - compilação de ruídos de frequências radiofônicas (álbum *Ebulição* – 2004 – arranjado pelo grupo *Quarteto Pererê*).

“Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rostro.” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 57).

As forças em luta empregadas como estratégias de composição de um plano de consistência, neste caso, se aproximam daquelas

²⁶ <http://ateliermundoflutuante.blogspot.com.br/p/festa-no-atelier.html> (Acesso em 20 de maio 2012).

necessárias para dar contorno tanto a *traços de rostidade* (Deleuze & Guattari, 2004, p. 36,58), que se subtraem à organização do rosto, como também à liberação destes que agenciam assim o entrelaçamento de blocos vivos de devires, em uma multiplicidade real. Dessa maneira, as *máquinas abstratas de rostidade* (idem, p. 33,49) dão às significâncias um muro branco e às subjetividades, um buraco-negro, ao mesmo tempo em que as agitam, alfinetam e investem. “... a luta sempre recomeçada entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto, e o próprio rosto que se fecha novamente nesse traço, recupera-o, barra sua linha de fuga, impõe-lhe nova organização.” (idem, p. 58).

Pondera-se, entretanto, o perigo deste empenho: o risco da loucura relativa à perda do sentido do próprio rosto, da paisagem, da linguagem e de suas significações dominantes. “As máquinas de rosto são impasses, a medida de nossas submissões, de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles, e é aí que devemos nos debater” (Ibidem, p. 59). As linhas de fuga são possíveis de serem traçadas mediante uma rigorosa prudência prática, a todo tempo multiplicada e reavaliada (Deleuze & Guattari, 2004, p. 58; Deleuze & Parnet, 2004, p.166).

A feitura de um rosto, assim como a investida para seu desfalecimento, é indissociável a uma política; a uma micropolítica²⁷ que se compromete em atualizar, no plano estético, virtualidades, por meio da aceleração e desaceleração de partículas assim como produzir, a partir de uma composição, virtualidades outras que avançam e esgarçam rachaduras e fissuras encontradas. Nesse trabalho de vida, tem-se o esforço de atualizar intensidades e devires por meio de uma experimentação desacomodada e inquieta, ao mesmo tempo

²⁷ Cf. DELEUZE, G & GATTARI, F.. *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia – volume 3*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 68.

em que se reconhece a necessidade de invenção de um plano de consistência e de um território provisório, suficiente para fazer passar um emaranhado de linhas e poder, dentro de determinados agenciamentos, potencializar modos de compor e produzir uma estética que continue a avassalar estruturas que pretendem servir de modelos. Não se pode perder de vista o constante risco de dilaceramento implicado na experimentação e a prudência necessária para perseguir tal feito. “Fugir, mas ao fugir, procurar uma arma.” (Deleuze & Parnet, 2004, p. 164).

Quando a experimentação de *onda em 7/4* (2010) ganhou seus primeiros traços por meio da qualidade de movimento estudada, marcações adotadas e a saia de filó azul escolhida como veste, um devir-água, um devir-azul mostrou-se bastante atrelado ao corpo que dançava e a todo um espaço arquitetado pelo acontecimento. A imagem, dada em instantes, de um rosto desconfigurado de pavor fazia atravessar forças de perigo e estranhamentos. A versão apresentada de *onda em 7/4* (2011), no Atelier Mundo Flutuante, contou com a aliança de músicas que pareciam fazer parte do experimento bem antes de ele existir. Mais recentemente, o experimento ocorreu outras quatro vezes, acompanhado pelos mesmos artifícios sonoros, a saber: duas apresentações na finalização do curso oferecido pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais: “Arte e Política em Gilles Deleuze”, ministrado pela professora Silvana Tótora, em 8 e 15 de junho de 2012; no Sarau de Inverno IV da casa Brasamora, em 24 junho de 2012; e na Dessemana de Ciências Sociais da PUCSP – abertura da mesa *Arte e invenção de liberdade* composta por Dorothea V. Passeti, Gustavo Simões e Miguel Chaia, em 30 de outubro de 2012.

A combinação entre as três músicas que compõem a *onda* deu-se de modo a potencializar positivamente o experimento e

mergulhar mais profundamente no limiar do corpo intensivo a que vinha propor. Os cantos das baleias Jubarte, em “Tower Whales”, as interferências radiofônicas de “Ondas curtas”, as palmas marcadas de “Tudo, tudo, tudo” e a voz macia de Caetano Veloso apareceram como um bloco musical de devir o qual incitou ainda mais a intensidade do experimento e requereu um pequeno ajuste no cálculo da duração entre suas combinações para que, então, cumprissem, aproximadamente, sete minutos.

Fome

Um grande circo, com seus inúmeros homens, animais e aparelhos que sem cessar se recompõem e se completam, pode utilizar qualquer um a qualquer hora, mesmo um artista da fome - naturalmente se as pretensões dele forem modestas; além disso, neste caso particular não era apenas o próprio jejuador a ser engajado, mas também o seu nome antigo e famoso; de fato não se podia dizer, dada a peculiaridade da sua arte - que com o avanço da idade não diminuía -, que o veterano artista, passado o auge da sua capacidade, queria se refugiar num posto tranqüilo do circo; pelo contrário, o artista da fome garantia que jejuava tão bem quanto antes, o que era perfeitamente digno de fê; afirmava até que, se o deixassem fazer sua vontade - e isso lhe prometeram logo -, desta vez ia encher o mundo de justificado espanto; uma declaração, contudo, que só provocou um sorriso nos especialistas, cientes do espírito da época que, no seu zelo, o artista da fome facilmente esquecia. (Kafka, 1995, p. 31).

Neste sentido, atado à discussão desenvolvida por Nietzsche, este artigo vai, por fim, considerar a relação de forças em luta

entre as faculdades de memória e de esquecimento envolvidas na inatualidade da invenção artística e no seu atravessamento histórico-político. No decorrer da obra desse filósofo do século XIX, as forças da memória e do esquecimento estão forte e tragicamente implicadas no modo de lidar e produzir uma vida, a partir da conjuntura circunstancial e precária das relações de forças em luta.

Será necessário, contudo, distanciar-se das interpretações universalistas – fenomenológicas e psicológicas – acerca do campo de saber-poder que envolve os conceitos de “memória” e “esquecimento”, enquanto articuladores de práticas localizadas na materialidade cerebral e que constituem condutas individuais e determinam intervenções específicas. Tais princípios se baseiam em construções de verdades que dispõem de um investimento científico cada vez mais crescente no que concerne à colonização sobre a vida e no aperfeiçoamento de tecnologias de governo vinculadas ao campo das pesquisas em neurociência (Ferraz, 2010). No percurso que acompanha este trabalho, “memória” e “esquecimento” são admitidos como forças em luta que não se excluem nem dizem respeito exclusivamente ao indivíduo, mas sim, às forças que têm por efeito de combate a avaliação e a expiração circunstancial de posicionamentos afirmativos diante da vida, por meio da dança que aquela não cessa de conferir.

Em “A Genealogia da Moral”, Nietzsche concebe o combate entre relações de forças pertencentes à memória e ao esquecimento. Há um sentido trágico nesse embate de forças, pois o contorno da faculdade da memória emerge contra aquela do esquecimento como força ativa da vontade: uma “memória da vontade”; memória do futuro que expande a potência do homem singular capaz de prometer. Esta, por sua vez, comprometida com a própria produção dos contornos éticos e estéticos da vida.

Porém, a tarefa de educar e disciplinar os homens para tal atividade compreende também uma construção moral dos costumes que, por sua vez, condiciona a existência de uma memória pautada no dever, nas regras e nas leis. O processo de adestramento e seleção da memória das práticas sociais passa a ser um fim, e não um meio, para realizar a contenção das forças reativas e preservar uma “memória da vontade” e do futuro. Esta contenção ocorreu, naquele primeiro momento, para impedir que as forças ativas se esgotassem, minguassem, ao serem submetidas à dominação das forças reativas, no interior de uma relação.

Quando a seleção da memória se torna uma finalidade, forma-se, então, uma prodigiosa memória que remói, retém, educa e vingá-se pelo domínio da força do ressentimento, que tem como efeito a má consciência (Nietzsche, 2002, p. 50-54) - quando o soberano de si se torna escravo das forças reativas da moral. O ressentimento, pela dor e pela culpa, interiorizados na atuação da má consciência, abre prerrogativas para o costume moral sentenciar e legislar sobre a vida, mediante o castigo e a punição, então assumidos como remediadores e instrumentos que imprimem determinado tipo de memória da conduta que se deve seguir para que se mantenha a ordem e, ao mesmo tempo, apazigue os furores do combate entre as relações de forças e o exercício do poder.

Pode haver outro uso estratégico de arquivos e registros de memórias, enquanto arma de combate de resistência que esmiúça e desestabiliza a realidade existente, por meio do exercício de pensamento, rigor analítico e invenção artística diante de uma inquietude tensa. Lidar com o campo de combate entre as diferentes qualidades de forças em atuação, assim como a maneira que se cria a partir delas contornos artísticos do tempo presente, é um enfrentamento político necessário.

Não se trata de ignorar a luta: as atrocidades e as belezas corajosas cumpridas para configurar determinada circunstância cultural e política de uma sociedade, mas sim, de atentar-se ao garimpo de possíveis fissuras que façam desgarrar qualquer tipo de pertencimento memorial daquilo que nos tornamos. Ou seja, exercitar uma escuta aberta ao encontro de um esquecimento ativo e contingente, que permita, por sua vez, a construção de uma dança comprometida com a atuação de uma “máquina de guerra”²⁸, memoriosa apenas no sentido do combate intermitente pela vida afirmativa, no mundo.

“Será possível que no momento em que já não existe, vencida pelo Estado, a máquina de guerra testemunhe ao máximo sua irrefutabilidade, enxameie em máquinas de pensar, de amar, de morrer, de criar, que dispõem de forças vivas e revolucionárias suscetíveis de recolocar em questão o Estado triunfante?” (Deleuze & Guattari, 2005, p.18).

Desse modo, nenhuma qualidade de força – ativa e reativa – (Deleuze, 2001, p. 67) é exterminada, neste campo de batalha. Segundo Nietzsche, a vontade é própria de um estado conjunto dos afetos, que se traduzem em linguagem perceptiva de pura invenção e criação. A vontade aparece não como consequência de um sujeito, mas sim, como expressão de determinada condição hierárquica das forças, na qual o afeto de comando da vontade se dá a partir das relações de forças em luta. Estas, por sua vez, se apresentam por diversas pulsões que se atualizam constantemente e, ao mesmo tempo, produzem virtualidades outras (Deleuze & Parnet, 2004b). Esse combate de forças

²⁸ Segundo Deleuze e Guattari, a máquina de guerra em si mesma é irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania e anterior a seu direito: ela vem de outra parte. (Cf. Deleuze & Guattari, 2005, p. 12)

nunca se dispõe a favor de uma só expressão, pois, apesar das forças se encontrarem em constante batalha, nenhuma delas é completamente eliminada. A realidade como uma configuração múltipla de afetos os quais, mesmo estando em luta, não se subtraem.

Há, portanto, a conjugação entre dois importantes pontos de análise: primeiro, o exercício histórico-político que admite a prática da dança como alvo de investimento crescente da cultura. E, segundo, a afirmação e atualização de *afectos virtuais* empenhados com acontecimentos por vir, desposados no interior da efetivação da dança, suas técnicas de estudo e estratégias de composições e efeitos sobre o próprio corpo pelo qual ela tem passagem. Esse ato privilegia não só uma memória do corpo que apreende técnicas e intensidades longínquas e recentes, mas ainda um “esquecimento” de qualquer julgamento ou expectativa futura acerca de que tal ato pode servir tanto para as engrenagens dos exercícios democráticos quanto sobre si mesmo. Dançar no risco do perigo abissal.

O esforço e o trabalho físico não são, assim, separados de um modo de experimentar um pensamento inquieto e arquiteto de estranhos novos lugares submergidos pela pesquisa de esgarçamento de *espaços do corpo* (Gil, 2004, p. 47,48), por meio do movimento, possibilidade de composição deste, ao encontro de um tempo e um espaço desconhecido. “De qualquer modo se trata de fazer da história um uso que a liberte para sempre do modelo, ao mesmo tempo, metafísico e antropológico da memória. Trata-se de fazer da história uma contramemória e de desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma de tempo.” (Foucault, 2006, p. 33)

Bibliografia

CALUX, Elaine (2012). “Fomento à Dança – uma Biografia Autorizada” in *Fomento à Dança 5 Anos*. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. (p. 122-133.)

DELEUZE, G (2001). *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução António M. Magalhães. Portugal, Rés-Editora.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F (2004). *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34.

_____ (2008). *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34.

_____ (2005). *Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34.

DELEUZE, G. & PARNET, C (2004). *Diálogos*. Tradução José Gabriel Cunha. Lisboa, Relógio d’água.

FERRAZ, M. C. F (2010). *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro, Graramond.

FOUCAULT, Michel (2006). “Nietzsche, a genealogia e a história”. In *Microfísica do Poder*. São Paulo, Editora Graal.

_____ (2008). *Segurança, Território e População*. São Paulo, Martins Fontes.

_____ (1996). “O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista”. In *Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*. São Paulo. Edição Especial: Gilles Deleuze.

_____ (2003). “Omnes et Singulatim”. In *Ditos e escritos. Ética, estratégia, poder-saber*. v. 4. MOTTA, Manoel Barros da

(Org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

GIL, José (2004). *O Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras.

KAFKA, Franz (1995). “Um artista da fome”. In *A construção*. São Paulo, Editora Brasiliense,

LAMBERT, Marisa (2012). “Fomento à Dança: Panorama de uma Experiência Múltipla”. In *Fomento à Dança 5 Anos*. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.

NIETZSCHE, F (2002). *A Genealogia da Moral*. São Paulo, Centauro.

PASSETTI, Edson (2007). “Poder e Anarquia. Apontamentos libertários sobre o atual conservadorismo moderado” in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, v. 12.

TÓTORA, Silvana (2006). “Democracia e sociedade de controle”. In *Revista Verve*, São Paulo, Nu-Sol, v. 10.

Sites consultados:

<http://mobilizacaodanca.blogspot.com.br/>

<http://dancasemove.blogspot.com.br/>

<http://www.nu-sol.org/>

<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>

<http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/saibaMais.jsf>

<http://josesarney.org/o-politico/presidente/politicas-do-governo/lei-sarney-de-incentivo-a-cultura/>

<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/manualpronac.pdf>