UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Flávia Scheye Spirópulos

DANÇA TRANSITORIANTE

**Por uma revisão dos parâmetros qualitativos
em dança contemporânea**

São Paulo
2021

Flávia Scheye Spirópulos

DANÇA TRANSITORIANTE

**Por uma revisão dos parâmetros qualitativos
em dança contemporânea**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro
Linha de pesquisa: Texto e cena
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Helena Franco de
Araujo Bastos

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Spirópulos, Flávia Scheye
Dança Transitoriente: Por uma revisão dos parâmetros
qualitativos em dança contemporânea / Flávia Scheye
Spirópulos; orientadora, Maria Helena Franco de Araujo
Bastos. - São Paulo, 2021.
149 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Dança Contemporânea. 2. Programa de Fomento à
Dança. 3. Editalização. 4. Teoria Corpomídia. 5. Corpo
sem vontade. I. Franco de Araujo Bastos, Maria Helena.
II. Título.

792.8

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Flávia Scheye Spirópulos

Título: Dança transitoriante: Por uma revisão dos parâmetros qualitativos em dança contemporânea

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e prática do teatro

Aprovado em: 7 de outubro de 2021.

Banca examinadora:

Presidente da banca (orientadora): Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Instituição: ECA/USP

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos

Instituição: UEA

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Profa. Dra. Rosa Maria Hercoles

Instituição: PUC/SP

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Profa. Dra. Vanessa Freitas de Paiva
Macedo

Instituição: ECA-ESP

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria Gabriela Carneiro
Teixeira Pinto Imparato

Instituição: PUC/SP

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

*Esta tese é dedicada a todas as pessoas
que partem da constatação de fatos para
suas explorações, criações e descobertas.*

*Em um momento como este, é importante
celebrar os fatos: a Terra é redonda!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço as leituras, discussões e estudos que realizei em parceria com todas as pessoas que integram e que já passaram pelo LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo). Em particular a Rebeca Tadiello pelos áudios de *whatsapp* e textos que me enviou e foram um primeiro contato mais rigoroso com a abordagem semiótica de Charles Sanders Peirce; e a Ilana Elkis, por estar ao meu lado, sempre; desde a escrita do projeto, na prova dissertativa e nas leituras deste trabalho enquanto ele se fazia.

Odécio, muito obrigada pela leitura atenciosa e cuidadosa. Suas observações, e principalmente o carinho com que foram feitas, tornaram o processo de revisão do texto uma etapa agradável.

Renan e Artur, meus amigos queridos, de longa data! Vocês são terra firme no meio do maremoto. Agradeço por todas as trocas, e principalmente pela revisão final deste texto.

À Vanessa Macedo, pela participação na banca de qualificação deste trabalho e pelos materiais que compartilhou comigo e são parte importante desta pesquisa. Te agradeço pela imensa disponibilidade! Gosto de pensar que compartilhamos a mesma qualidade de paixão pela dança. Você, talvez, não tenha ideia do quanto eu te admiro por tudo o que é capaz de realizar.

À Rosa Hercoles, não somente pela participação na banca de qualificação, mas por estar sempre presente na minha trajetória de estudos na dança, desde a graduação. Eu comecei a entender o que poderia ser pesquisa em dança com você. E antes disso, os cafés, caronas e conversas ao longo de tantos anos, construíram um afeto enorme! Que bom ter encontrado você no meu caminho!

Helena Bastos, minha querida professora e orientadora desde a graduação. Eu sei que existem muitas formas de orientar uma pesquisa de Pós-Graduação e, para mim, você consegue ensinar que essa tarefa compõe a complexidade da experiência de quem

pesquisa. Muito mais do que apontar questões conceituais e pontuais do texto – o que você também faz, com bastante rigor – você me orienta enquanto pesquisadora, colaborando com o desenvolvimento de afeto pelo trabalho que faço. Toda vez que eu puder escolher uma orientadora, será você. Muito obrigada!

Às pessoas que estudam e estudaram comigo na graduação da Universidade Anhembi Morumbi. Corpo docente e discente, agradeço pela confiança e pela tentativa viva na reflexão sobre a pertinência do conhecimento em dança.

Zélia Monteiro e Diogo Granato, vocês me ensinam a dançar. Me ensinam a saber quem sou. Me ensinam a ser. Faltam palavras no meu vocabulário para agradecer a presença de vocês na minha vida porque seria, basicamente, falar de toda ela.

Silenciosas, minha paixão por vocês é uma das minhas maiores fortalezas. Nossos amores, choros e brigas criam apoios por onde posso me mover. A ignição para a escrita desta tese foi uma discussão nossa, em uma van! Sinto que, com vocês, posso demais. Diogo, Flavito, Ilana, Mimi e Verô; vocês são o meu peru!!

Rosa, Vicente, Catarina, Ilana, Mimi, Jacques, Barão, Laurinha e Uri: somos mais do que uma gangue. Nossa parceria tem todas as cores do amor! Que bom viver ao lado de vocês!

Mimi e Ilana, se eu acreditasse em destino, ele se explicaria na nossa amizade. Como eu não sou fatalista, não sei exatamente como agradecer pelo que acontece entre nós. Mas uma coisa eu sei, somos nós três que enfeitamos o meu audaz navegante...

Rosa e Vicente, vocês me ensinam a ser gente grande. Floresta.

RESUMO

SPIRÓPULOS, Flávia Scheye. Dança transitoriante: Por uma revisão dos parâmetros qualitativos em dança contemporânea. 2021. 133 f. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este trabalho traça um panorama do contexto do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, a partir do estudo de sua 22^a edição, realizada entre os anos de 2016 e 2017. Entendemos a Lei 14.071/2005 como um sistema hipercomplexo, que se desenvolve em coimplicação com os ambientes artístico e das políticas públicas (gestão municipal de cultura de São Paulo), e estabelecemos uma reflexão crítica em torno do conceito *dança contemporânea* como elemento compositivo do sistema Fomento, argumentando que a *qualidade* que lhe é atribuída define provisoriamente a organização do sistema como um todo que, por sua vez, estabelece conexões, também provisórias, com lógicas e ideais macropolíticas que se desdobram em questões sobre a funcionalidade da própria Lei que rege o Programa. Nesse sentido, consideramos a 22^a edição desse Programa simbólica para uma discussão sobre produção em dança na cidade de São Paulo, sob a hipótese de que, para que haja desenvolvimento de *autonomia* no sistema Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, é importante a fricção dos ambientes artístico e das políticas públicas, garantindo o desenvolvimento de sua *complexidade*.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo sem Vontade, Dança Contemporânea, Editalização, Programa de Fomento à Dança, Teoria Corpomídia.

ABSTRACT

SPIRÓPULOS, Flávia Scheye. Transitory dance: Towards a revision of qualitative parameters in contemporary dance. 2021. 133 f. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This work provides an overview of the context of the Fomento à Dança Program for the city of São Paulo, based on the study of its 22nd edition, which took place between 2016 and 2017. Considering this Law as a hypercomplex system, developing in co-implication with the environments of art and public policies (municipal management of culture in São Paulo), we establish a critical reflection around the concept of *contemporary dance* as a compositional element of the Fomento system, arguing that the *quality* attributed to it provisionally defines the system's organization as a whole, which, in turn, establishes equally provisional connections with logics and macro-political ideals, which unfold into questions about the functionality of Law 14.071/2005, which governs the Program. In this sense, we consider this edition symbolic for a discussion of dance production in the city of São Paulo, operating under the hypothesis that, for the development of *autonomy* in the Fomento à Dança Program for the city of São Paulo, friction between the artistic and public political environments is important, ensuring the development of its *complexity*.

KEYWORDS: Body without will, Contemporary Dance, Editalização, Fomento à Dança Program, Corpomídia Theory.

SUMÁRIO

PARA COMEÇAR	15
---------------------------	-----------

1. FOI VOCÊ O SONHO BONITO QUE EU SONHEI...

Problemática: cenário paulistano, anos 2000	25
--	-----------

1.1 O VESTIDO SERÁ AZUL! ROSA!

22ª edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo	35
--	----

1.2 ELA SE CHAMARÁ AURORA

O início do Fomento e a definição de seu objeto, e seu desenvolvimento no tempo..	45
---	----

2. ESPELHO, ESPELHO MEU

O corpo é sendo – hábitos e padrões	59
--	-----------

2.1 É TARDE! É TARDE! É TARDE ATÉ QUE ARDE! AI, MEU DEUS! ALÔ, ADEUS! É TARDE, É TARDE, É TARDE!

O edital do Fomento como comportamento de artistas paulistanos	71
--	----

2.2 O QUE EU QUERO MAIS É SER REI!

Neoliberalismo como lógica	79
----------------------------------	----

3. FANTASIA! LEMBRA DO MICKEY CUMPRIMENTANDO O MAESTRO?

Arte como recurso de relação corpo/mundo	85
---	-----------

3.1 A EMA QUE DANÇA BALÉ

Resistências	93
--------------------	----

3.2 APRENDIZ DE FEITICEIRO

Experiências	99
--------------------	----

3.2.1. TRADUÇÃO – SILENCIOSAS	101
-------------------------------------	-----

3.2.2. CORPOS TRANSVERSOS – MUSICANOAR	105
--	-----

3.2.3. DESVIOS – ZÉLIA MONTEIRO	107
---------------------------------------	-----

4. POR FIM	109
-------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
---	------------

ANEXOS	117
---------------------	------------

PARA COMEÇAR

Antes de entrarmos especificamente nas questões sobre dança que pretendemos investigar aqui, é importante situar a leitura desta tese, explicitando que ela foi escrita durante um período de grande turbulência.

No âmbito político, a administração pública em todas suas esferas, principalmente federal e municipal, desviaram do percurso que vinham traçando nos últimos tempos, na transição entre partidos e políticos com abordagens e estratégias de governos muito distintas das que vinham acontecendo até então. A produção artística e cultural, como setor dependente dessas administrações, também sofreu transformações drásticas em relação ao modo como se constituía e se apresentava face à sociedade civil.

No âmbito pessoal, esta pesquisa tem a idade dos meus filhos, gêmeos, que descobri que estavam juntos no meu útero no dia da entrevista para o ingresso no Programa de Pós-Graduação. Depois que eles nasceram, escrevi alguns textos com eles amarrados no meu corpo, e depois a escrita foi permeada por referências (e interferências) de contos de fadas.

Ademais, durante o último ano do processo de pesquisa nossa vivência cotidiana foi completamente transformada em decorrência de uma crise sanitária mundial, por conta do coronavírus (Covid-19).

Seria impossível realizar a pesquisa sem levar tudo isso em consideração, e injusto com quem se disponibilizar à leitura não expor as condições de escrita. Por isso, evidenciamos que tanto os fatos políticos que compõem o contexto da redação da tese quanto a minha experiência recente de mãe de gêmeos atravessam a pesquisa, ganhando relevância em recortes pontuais, toda vez que consideramos que suas interferências poderiam contribuir com os processos de estudo de nosso objeto.

Assim, os títulos dos capítulos foram pensados como metáforas a partir de referências de desenhos clássicos infantis. Como veremos adiante, cada título faz alusão à discussão estabelecida nos capítulos, às vezes sublinhando uma proposta de criação, outras vezes como contraponto, evidenciando as responsabilidades pelos processos estudados aqui, que se configuram na complexidade e não pelo toque romântico de uma varinha de condão.

A primeira questão que mobilizou a escrita surgiu no ano de 2015, quando se tornam públicos, com maior vigor, os conflitos que estavam acontecendo entre artistas da dança na cidade de São Paulo, acerca do Programa de Fomento à Dança, principalmente a partir de reivindicações de grupos e artistas representativos da produção em danças negras, que diziam haver discriminação por parte das comissões julgadoras do Programa, que segundo eles premiavam sempre e apenas seus pares, o que se deveria à falta de reconhecimento dessas outras danças. Em uma carta aberta¹ assinada por diversos grupos e artistas da área, o argumento era que seus projetos também deveriam ser contemplados pelos editais, porque suas produções também eram *- pesquisa continuada em dança negra contemporânea*, e, uma vez que o objeto ao qual se designavam atendia o edital de chamamento do Programa de Fomento à Dança era *dança contemporânea*, ele deveria obviamente contemplar também esse tipo de produção. De acordo com as reivindicações, o não reconhecimento da produção das danças negras dentro dos parâmetros do edital se devia ao fato do Fomento ser habitado por um núcleo intelectual, vindo principalmente de instituições acadêmicas, com referências de dança europeias e estadunidenses, que eram excludentes. A questão estava sendo amplamente discutida em fóruns e movimentos da classe artística, e buscava-se não somente entender melhor à qual entendimento de *dança contemporânea* o edital se vinculava, como também refletir sobre a funcionalidade da lei de Fomento à Dança (Lei 14.071/2005) como um agente público de incentivo à produção no setor. Ao mesmo tempo, também no ano de 2015, os vereadores Toninho Vespoli (PSOL) e Zé Turin (PHS) apresentaram um Projeto de Lei (lei 01-00648/2015) que alterava a lei de Fomento à Dança requerendo, entre outras coisas, a retirada do termo dança

¹. A carta aberta à qual nos referimos pode ser lida em: PERIFERIA EM MOVIMENTO. Disponível em: <http://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-a-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

contemporânea do programa². Apesar de não ter sido aprovado, na época, o projeto continua tramitando e foi novamente apresentado em janeiro de 2021³.

Uma vez que o Fomento à Dança para a cidade de São Paulo é o único programa da classe regularizado como lei, é indispensável que se apresente de forma democrática, no sentido de proporcionar desenvolvimento para o setor como um todo. Contudo, qual a possibilidade de isso acontecer, considerando que o Fomento se configura como uma ação pontual dentro de uma política de governo mais ampla?

Uma vez que a produção em dança e as condições de produção são codependentes e codeterminantes, fazendo emergir níveis de complexidade variáveis, surge a questão: como seria possível discernir/identificar os parâmetros que qualificam as danças existentes na cidade de São Paulo, nesse momento?

De partida, a questão que se apresentava era complexa, pois não se tratava de discutir apenas os moldes do Programa de Fomento à Dança, refletir criticamente sobre seu objeto (dança contemporânea) – exercício fundamental para a atualização e adequação dos conceitos fundantes da sua proposição e implementação –, mas também de compreender a força (e as fragilidades) da viabilização de um Programa como este, dentro de uma perspectiva mais ampla de políticas públicas para a dança.

Tratar da complexidade implica reconhecer que sua organização se faz presente nas relações, portanto em constante construção/mudança, e não em várias caixinhas independentes ordenadas uma ao lado da outra, umas mais próximas e outras mais distantes. Nesse sentido, as coisas são transitórias, e dizem respeito sempre ao seu contexto, apresentando em sua própria forma possibilidades de transformação. Por isso, pensaremos sobre *dança contemporânea* como parâmetro de uma qualidade substantiva no Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, entendendo que ela é singular no que diz respeito à sua organização, uma vez que sua função principal está ligada ao exercício criativo e reflexivo, isto é, ao ímpeto do ser humano questionar o

² O texto integral do PL 01-00648/2015 pode ser lido integralmente em: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/projeto/PL0648-2015.pdf>. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

³ Para acompanhar a tramitação da PL 01-00648/2015: https://splegisconsulta.saopaulo.sp.leg.br/Reports/RelatorioSintetico?COD_MTRA_LEG_L=1&COD_PCSS_CMSP=648&ANO_PCSS_CMSP=2015. Acesso em: 28 de novembro de 2021.

mundo em que vive e experimentar outras possibilidades de se relacionar com a realidade de maneira singular em relação às outras formas de pensar/criar/produzir dança. Assim, nossa proposta com o subtítulo “por uma revisão dos parâmetros qualitativos em dança contemporânea” diz respeito à importância que atribuímos à reflexão crítica dos conceitos ligados à dança, lembrando que, por serem contextuais, eles são transitórios e apresentam qualidades também transitórias em sua existência. Frisamos que o termo “qualitativo” não se refere, aqui, ao oposto de “quantitativo”, mas propõe que os parâmetros que atribuem qualidades às danças contemporâneas compõem conceitos que, apesar de se apresentarem sob o mesmo termo, podem assumir significados muito diferentes de acordo com seus contextos, e por isso se faz necessária sua revisão (e atualização) constante.

Quais parâmetros, portanto, seriam capazes de promover o reconhecimento das qualidades formalizadas pela *dança contemporânea* referida no edital do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo?

Para além da técnica (que é oriunda, principalmente do histórico de cada artista), entendemos que as condições de existência subsidiadas pelo meio – seu ambiente – constituem um fator determinante para os modos como ocorrem as tentativas de se encontrar uma definição específica, cabe assinalar que definições conceituais carregam a consideração de suas transitoriedades.

Por isso, entendemos que a relação entre artistas e suas produções, no ambiente São Paulo, é sintomática desde que o Programa Municipal de Fomento à Dança se tornou um dispositivo que regula um modo de atuar em dança (PERNICIOTTI, 2015).

É importante lembrar que, na época em que se estabeleceram os conflitos de que falamos acima, no cenário nacional vivíamos o fortalecimento de um movimento que questionava condutas da então presidenta Dilma Rousseff (PT), a partir de narrativas diversas, que abarcavam desde acusações a irregularidades administrativas até questões de outra ordem, muitas vezes elaboradas com pouca fundamentação política, mas rapidamente disseminadas nas redes sociais. Ao longo do ano de 2016, se desenhou um golpe político com a participação de juristas e veículos de comunicação em massa e apoiado por grande parte da sociedade civil, o qual resultou no

impeachment de Rousseff, sob o slogan “tchau querida!”.⁴ Michel Temer (MDB) assumiu a presidência, e discursos conservadores que elogiavam uma mulher “bela, recatada e do lar”⁵ foram ganhando proporções maiores, assumindo traços cada vez mais fascistas, em sintonia com um movimento político/econômico global.⁶

No Brasil, essa mudança no cenário político repercutiu imediatamente nas áreas culturais. Além da extinção do Ministério da Cultura por um breve período, no ano de 2016, com o argumento voltado, principalmente, para o corte de verbas, discursos de movimentos conservadores⁷ não só minimizavam a importância das artes como, muitas vezes, a colocavam como algo a ser combatido.

Em 2017, houve uma mudança na prefeitura da cidade de São Paulo, que elegeu João Dória (PSDB) no lugar de Fernando Haddad (PT). Em comunhão com a perspectiva nacional, que instaurava medidas de contenção fiscal a investimentos públicos, a prefeitura congelou a verba para investimento em diversas áreas e a cultura sofreu um corte de 43%. A Secretaria Municipal de Cultura (SMC) ficou a cargo de André Sturm, que nomeou Lara Pinheiro como sua assessora para a área da dança. Em março daquele ano, o edital de chamamento à 22ª edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, que já estava em vigor, foi revogado pela SMC, anulando também a comissão julgadora já formada, e relançado com mudanças em sua redação propondo outra forma de funcionamento para o Programa. Essa ação foi executada sem a participação da classe artística ou civil em sua decisão, instigando novos conflitos, dessa vez principalmente entre a classe artística e representantes da gestão pública municipal.

Diversos argumentos foram fornecidos pela SMC para justificar a revogação, entre eles a falta de verba para o setor e os conflitos que já existiam dentro da própria classe artística da dança.

⁴. Em março de 2016, o ex-presidente Lula e a então presidenta Dilma Rousseff tiveram uma conversa telefônica grampeada, cuja gravação veio à público. A frase de despedida de Lula para Dilma se tornou um meme para manifestantes favoráveis ao impedimento político da presidenta.

⁵. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

⁶. Vale dizer aqui que, em 2016, Donald Trump era eleito presidente dos Estados Unidos, pelo Partido Republicano, defendendo ideais nacionalistas, discursos xenofóbicos e misóginos, entre outros.

⁷. Podemos citar aqui o Movimento Brasil Livre (MBL), organização que une as forças políticas de evangélicos e ruralistas, produzindo discursos extremamente conservadores no que diz respeito à interferência das gestões públicas frente à sociedade civil.

Esta pesquisa, que já estava em andamento, acabou por se processar dentro desse cenário, ficando evidente que, para tratar do Programa de Fomento à Dança e discutir elementos constitutivos de seu edital, era imprescindível levar em consideração o meio em que se configurava.

A partir dos fatos que envolveram a 22ª edição do Programa de Fomento à Dança, pretendemos mapear e tentar reconhecer peças-chave na organização dessa engrenagem, articulando um pensamento crítico em relação ao contexto da dança e, ao mesmo tempo, explicitando o modo como tal pensamento se configura.

Nossa hipótese, que será desenvolvida ao longo do texto, é de que as *qualidades* constitutivas de um *sistema* (aqui, o sistema dança) crescem em *complexidade* quando *corpo* (artista, produção individual dos artistas ou núcleos) e *meio* (classe da dança, ambiente cultural da dança, contexto social, político, econômico) se friccionam no sentido de gerar e garantir *autonomia*. Por outro lado, se a *relação corpo/meio* é acomodada, entendimentos há muito já consolidados deixam de se atualizar, reproduzindo uma *lógica* que se apresenta como inerente – e não como uma possibilidade de sentir/pensar/agir mundo – tocando como um disco riscado, pasteurizando uma diversidade que, sem ser estimulada, tende a desaparecer.

Por esse motivo, entendemos que os parâmetros que conferem as qualidades formais às danças que são produzidas dependem de condições tanto materiais quanto ideológicas. Tal exercício evidencia, primeiramente, que a maneira como nos implicamos no ambiente em que estamos implicados, a partir dos nossos hábitos e padrões de comportamento, pode tanto vir a sustentar mecanismos e dispositivos que alimentam uma lógica neoliberal de produtividade vigente, quanto desestabilizar tal lógica. E é justamente a apropriação desse emaranhado do qual fazemos parte que pode nos *mover* (BASTOS 2017) de maneira crítica, indicando outros caminhos possíveis a se construir e seguir.

Para elaborar o argumento, a tese é composta de quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos, sob o título “Foi você o sonho bonito que sonhei”,⁸ nossa problemática: um panorama acerca dos modos de produção em dança contemporânea no contexto do Programa de Fomento à Dança. A ideia é pensar o Programa como a

⁸. Música tema de *A Bela Adormecida*, na versão da Disney.

emergência de um contexto favorável ao incentivo público na área cultural, configurando uma proposta que permitia melhores condições de trabalho a um segmento da classe da dança. Mas, como “um sonho bonito”, tais condições favoráveis não se configuraram como realidade para todas as produções em dança, e conflitos dentro da própria classe foram surgindo na mesma medida em que o Fomento se desenvolvia, e discussões em torno da definição do campo de conhecimento ao qual as *danças contemporâneas* se inserem, como proposta para o objeto da Lei 14.071/2005, ganharam relevância até que, em 2017, na ocasião da 22ª edição do programa, a Secretaria Municipal de Cultura propôs uma redefinição sem estabelecer diálogo com a classe artística (ou civil), instaurando um conflito relacionado com as premissas que davam sustentação aos entendimentos adotados. Tal discussão, mais complexa do que a feita pelas fadinhas Flora e Primavera para escolher a cor do vestido da Bela Adormecida, nos encaminha para uma revisão sobre o início do Programa de Fomento à Dança, quando seu objeto ganhou o nome de *dança contemporânea*, um “batizado” (assim como o da princesa Aurora) que pede por maior precisão e precisa de atualização enquanto nome/conceito.

Para estabelecer a discussão no primeiro capítulo, apoiamo-nos na Teoria da Complexidade (MORIN 1996), explicitando a importância do contexto (ambiente) para a compreensão e atuação dos entendimentos que movem o Programa de Fomento à Dança. Nesse sentido, nos valem da Teoria Geral de Sistemas (VIEIRA 2006, 2008, 2011), para refletir sobre a composição do Programa de Fomento à Dança, entendendo-o como um sistema psicossocial hipercomplexo (VIEIRA 2006) cuja organização geral é resultante da forma como seus elementos (entendimentos, neste caso) são descritos, conectados, estruturados e se tornam funcionais, de acordo com o contexto em que se inserem. Faremos uma revisão dos parâmetros básicos e evolutivos de um sistema, isto é, aquilo que permite a existência de alguma coisa no mundo e sua adaptabilidade a ele, de acordo com o passar do tempo. Esse estudo nos permite traçar uma investigação sobre a definição inicial do objeto do Programa de Fomento à Dança (dança contemporânea) e as ideias que sustentam e/ou questionam esse objeto que varia conforme o contexto com o qual se relaciona. Essa reflexão nos dá argumentos para

compreender melhor o acontecido na 22ª edição do Programa de Fomento à Dança,⁹ que nos serve como exemplo paradigmático para refletir sobre as implicações corpo/meio.

Por isso, o segundo capítulo trata, justamente, das relações corpo/meio. A Teoria Corpomídia, que vem sendo elaborada por Helena Katz e Christine Greiner desde 2005, nos apresenta uma abordagem do corpo como processo, como resultante de suas experiências com o meio. O corpo é um sistema em constante formação, uma vez que sua materialidade é sensível e dinâmica. Isso significa que a experiência de um corpo no mundo, sua forma de existência, se configura ao longo de sua própria existência. Por isso, o título do segundo capítulo é “Espelho, espelho meu”, com referência não somente ao espelho da bruxa do conto da *Branca de Neve*, mas também a Úrsula, em *A pequena sereia*, que apesar de se fazer moça para conquistar o príncipe Erik, ao se olhar no espelho se vê como a bruxa que é. Corpo é processo/produto, pensamento/ação, sensação/cognição, e sua ação, cognição, pensamento e produção acontecem em parceria com o mundo. Assim, a “dança é uma manifestação daquilo que a gente entende sobre o mundo. É uma atitude sua face ao mundo” (KATZ, 2012).¹⁰ No segundo capítulo, partimos de uma investigação sobre como um corpo está implicado com o ambiente, criando hábitos de comportamento, para passar a uma reflexão mais direcionada sobre práticas de dança e concepções sobre essa labuta. Esse estudo nos leva a pensar sobre comportamentos de artistas frente aos usos do Programa de Fomento à Dança (PERNICIOTTI 2015), de modo a expor conexões entre tais comportamentos pessoais e uma compreensão das relações entre corpo/meio em uma esfera mais ampla, social e política. Nesse escopo, princípios valorizados por uma lógica produtivista são expostos nas apropriações que artistas e gestão pública municipal fazem do/no Programa de Fomento à Dança, nos deixando sempre ocupados, com pressa, como o coelho branco no conto de *Alice no país das Maravilhas*, agindo como “reizinhos”, da mesma maneira que Simba ao querer se tornar *O Rei Leão*.

Considerando o que apresentamos acima, entendemos que é preciso ter ciência dos condicionamentos e condições que possibilitam assumir determinadas atitudes e

⁹. Com o intuito de compartilhar os dados que nos auxiliaram na argumentação, trazemos anexados, ao final da tese, os documentos que fizeram parte dos ocorridos na 22ª edição do Programa de Fomento à Dança e que nos foram valiosos em nossa reflexão.

¹⁰. Entrevista de Helena Katz a Silvia Kiefer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLJ6uFI0Dng>. Acesso em 13 out. 2019.

manifestá-las com inteligência e responsabilidade. O terceiro capítulo trata, então, da possibilidade da ação artística ser questionadora dessa lógica vigente, provocando-a com o enunciado de um “corpo sem vontade” (BASTOS 2017) se “distanciando de um sentido produtivo que interpela nosso viver e nosso jeito de criar” (ibid.: 74). Trazemos experiências e relatos artísticos como exercício crítico das relações corpo/meio. Lembramos então, de *Fantasia*, que coloca seres de animação em contato com humanos (como quando o Mickey cumprimenta o maestro da orquestra, ou quando assistimos o balé realizado por emas e jacarés). Também, às vezes, pensamos que somos aprendizes de feiticeiro, e por vezes encantamos vassouras sem o domínio da magia para fazê-las parar.

Por fim, o quarto capítulo propõe um fechamento das questões levantadas na tese, não no sentido de concluí-las, mas no de trazer uma síntese da pesquisa sobre a qual nos debruçamos. Fazemos dela mais uma ação em e para a dança. Explicitamos e sublinhamos o fato de estarmos implicadas aqui, afinal, ações que se propõem a furar uma lógica dominante e apontar para interesses em comum de artistas e trabalhadores de dança precisam do engajamento primeiro de seus próprios pertencentes, que eles saibam quem são e onde estão:

Peirce dizia que existe uma realidade magnífica, extremamente bela e sedutora, e daí, diante dessa realidade, você se apaixona por ela. Quando você está apaixonado mesmo, você precisa desenvolver uma atitude compatível com seu amor. Você se apaixona devido à estética, e a atitude compatível com seu amor é a ética. Depois que você passa pela estética e pela ética, aí você está preparado para conhecer (VIEIRA 2008)¹¹.

Sabemos que o contexto do Programa de Fomento à Dança já se transformou em grande medida desde o início desta pesquisa. Mas, por tudo o que discutimos aqui, entendemos que essas mudanças são constantes e não operam em uma lógica causal, de maneira que continuarão a se processar, para além das questões que aqui se apresentam (enquanto recorte).

¹¹. Palestra de Jorge de Albuquerque Vieira realizada pelo Projeto DESABA, no Planetário, em São Paulo, em 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLA2E9E51AB7A0BE93>. Acesso em 8 set. 2020. O DESABA foi um projeto de iniciativa de Cristian Duarte e Thelma Bonavita, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à cidade de São Paulo, e que articulou ações artísticas, palestras e grupos de estudos entre 2008 e 2009. Disponível em: http://desabablog.blogspot.com/2008/10/desaba-vem-como-uma-estrategia-para_15.html. Acesso em 13 set. 2020.

Contudo, discutir conceitos ligados ao entendimento de *autonomia, padrões (hábitos) corporais, tempo e criação* pode oferecer uma pista para compreender melhor a natureza do conhecimento em dança (VIEIRA 2008) de que se trata aqui. Tal investigação pode contribuir com o entendimento daquilo que queremos continuar.

E, também, daquilo que não queremos.

1. FOI VOCÊ O SONHO BONITO QUE EU SONHEI...

Problemática: cenário paulistano, anos 2000

Desde 2005, a cidade de São Paulo permite aos artistas de dança a participação no Programa Municipal de Fomento à Dança¹², por meio de chamamento público via dois editais por ano. O projeto foi fruto da articulação do Movimento Mobilização Dança,¹³ que reuniu profissionais interessados no desenvolvimento da área, em conjunto com os vereadores Tita Dias, José Américo e Nabil Bonduki, na gestão da prefeita Marta Suplicy. O Programa Municipal de Fomento à Dança se oficializou na Lei 14.071/2005, sob o então prefeito José Serra e, desde então, é o único da classe que apresenta essa configuração. Durante mais de 15 anos de existência, o Programa se consolidou e foi desenvolvendo aspectos próprios, relativos ao seu ambiente, imbricando artistas e gestão pública (municipal) em seu funcionamento.

Entre o final do ano de 2016 e o começo do ano de 2017, na ocasião de seu 22º edital, o Programa participa de um evento com potencial para colocá-lo em crise,¹⁴ desestabilizá-lo e reorganizá-lo de outra forma. Isto é, o que aconteceu pontualmente na 22ª edição, e que será detalhado ao longo deste capítulo, instaura uma questão maior que pretendemos investigar sobre a natureza do Programa de Fomento à Dança, a

¹². Para acessar o texto da Lei de Fomento à Dança, ver: <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/p/lei-de-fomento-danca.html>. Acesso em 10 jul. 2017.

¹³. Movimento civil, de organização coletiva e apartidário, sem constituição jurídica nem caráter corporativo ou finalidade representativa de categoria profissional, composto por artistas, professores, pesquisadores, críticos, produtores e outros profissionais da dança ou áreas afins, identificados com os princípios e as finalidades do movimento e/ou apoiadores de suas ações. Ver <http://mobilizacaodanca.blogspot.com/>. Acesso em 18 nov. 2020.

¹⁴. Jorge de Albuquerque Vieira (2006), descreve a ideia de crise, de acordo com Mende (apud VIEIRA 2006: p. 59): “Segundo o autor, existe um passo evolutivo elementar ou unitário, por ele denominado *evolon*. Seria a transição de um nível de estabilidade ao próximo; o que normalmente temos chamado de ‘crise’ é essa transição”. Iremos tratar com mais profundidade dessa questão ao longo da tese.

maneira como ele se organiza, principalmente, entre artistas da dança e instância pública municipal, justamente como um dispositivo¹⁵ modelador da produção em dança na cidade.

... chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009: 40)

Nossa hipótese é que essa questão se desenvolve uma vez que um dos principais (se não o principal) elementos que compõem o Programa, desde seu início até agora, que delimitava seu objeto como *pesquisa continuada em dança contemporânea*, é foi reproposto de modo a abarcar outros entendimentos, que não estavam presentes em sua origem, ao conceituar de outra forma o seu objeto, se conectando aos demais elementos do Programa, também, de forma diversa, ou até aleatória, configurou-se outra estrutura para seu funcionamento, o que por sua vez, implicou em outras formas de fundamentação como um todo. Isto é, entendemos que os acontecimentos que envolveram a 22ª edição do Programa de Fomento à Dança evidenciaram sua condição de instabilidade, e o instaram a rever sua organização e a maneira como essa organização se dava, ou seja, a lógica responsável por ela. Os elementos que configuram essa ideia dizem respeito:

- 1) à participação dos artistas, técnicos e produtores, a qual possibilitou a instauração e desenvolvimento do Programa como tal. Nesse escopo, pensamos em como núcleos produtores de dança desenvolvem suas práticas diárias, os fazeres de dança, em diálogo com a esfera pública na gestão municipal da cultura;
- 2) a interferência da gestão pública municipal como agente corresponsável pelo Programa, no que diz respeito a sua viabilização fiscal e jurídica. Para tanto, consideramos que a gestão pública também é realizada pelas ações das pessoas que estão nela atuando e, portanto, estabelecendo diálogos amplos entre funções pontuais (no caso, a gestão do Programa de Fomento à Dança) e ideais que

¹⁵. Entendemos *dispositivo* de acordo com o conceito empregado por Michel Foucault, e depois revisto por Giorgio Agamben, pensando em mecanismos que mantêm e potencializam relações de poder no corpo social.

permeiam suas posturas políticas enquanto forma de governo, princípios de como administrar a governabilidade;

- 3) a percepção de que tanto artistas quanto gestão pública, por coexistirem em um mesmo espaço-tempo, compartilham uma lógica que organiza suas ações no mundo de hoje. Por isso, a forma como artistas e gestores da administração pública se comunicam e se relacionam está em consonância com um contexto mais amplo, que engloba uma perspectiva política, econômica e social, pautadas por valores produtivistas, que organizam a vida das pessoas no dia a dia.

Ao investigar mais profundamente esses três pontos no decorrer da tese, aprofundaremos os argumentos que sustentam a ideia de que a ocasião do 22º edital do Programa de Fomento à Dança ainda é relevante para **se pensar os** modos como temos produzido danças, na cidade de São Paulo, nos últimos tempos. **Pois**, expõe uma problemática que diz respeito às ações de artistas implicados em sociedade com determinados valores políticos, valores que podem ser sustentados ou revistos, de acordo com sua pertinência num contexto mais amplo.

Também a partir dos três pontos apresentados acima, pretendemos evidenciar as proposições que articulam os conceitos que serão explorados aqui, de modo a propiciar uma leitura crítica da situação e das formas de produzir dança, nos dias atuais. Nesse sentido, é importante saber que nossa abordagem se processa dentro de um referencial teórico que descreve uma realidade complexa e evolutiva. Isto é, entendemos que as coisas que existem, todas as coisas, independentemente de sua natureza, estabelecem relações com as outras coisas com que entram em contato e, porque são condicionadas pela ação do tempo, se transformam em decorrência dessas relações. O que dá corpo a essa premissa são três referências principais: o Paradigma da Complexidade (MORIN 1996),¹⁶ a Teoria Geral de Sistemas (VIEIRA 2006, 2008,

¹⁶ Edgar Morin, pesquisador das ciências humanas, aos quase 100 anos de idade ainda produz debates pertinentes às artes, filosofia, sociologia, antropologia, etc. A partir da teoria da Complexidade, discute uma alternativa à lógica da simplificação científica.

2011)¹⁷ e a Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER 2005-2021).¹⁸ Essas referências embasam o pensamento aqui apresentado e permitem diálogos com outros autores, dentre os quais destacamos o semioticista Charles Sanders Peirce,¹⁹ cuja abordagem fundamenta os trabalhos de Vieira, Katz e Greiner, e Helena Bastos²⁰ (2017), que propõe o conceito de *corpo sem vontade* como uma atitude crítica frente aos *moveres* artísticos. Essas referências serão convocadas ao longo de toda a tese, articulando nossos argumentos no trânsito teórico-prático da escrita. Vejamos, então, como desenhar nossa problemática a partir delas.

Começaremos por sublinhar o fato de o Programa Municipal de Fomento à Dança emergir da conexão entre as esferas artística, política e pública em determinado contexto, no início dos anos 2000. Frisar esse caráter relacional evidencia o primeiro pressuposto desta tese: estamos abraçadas ao Paradigma da Complexidade. Tal paradigma compreende uma realidade complexa, onde as coisas não existem separadamente, mas tomam forma de existentes a partir de e no contato com outras coisas, na relação, em um processo contínuo, de qualidades dinâmicas, *transitoriantes*,²¹. Por este motivo, não se configuram como “coisas prontas”, ou acabadas; mas sempre sendo, vindo a ser, de acordo com as condições que as fazem ser.

¹⁷. Jorge de Albuquerque Vieira desenvolve sua pesquisa a partir da Teoria da Complexidade de Edgar Morin, da Teoria Geral de Sistemas de Mario Bunge e da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce. Como professor, atuou de forma importante em cursos de artes, sendo professor na Faculdade de Dança Angel Vianna (RJ); tive a sorte de ser sua aluna durante minha graduação em Comunicação das Artes do Corpo, entre 2002 e 2006.

¹⁸. Christine Greiner (jornalista) e Helena Katz (filósofa) são pesquisadoras e professoras. Seus assuntos de interesse discorrem, principalmente, sobre corpo, política e comunicação. Há quase duas décadas, vêm se debruçando na elaboração da Teoria Corpomídia, que traz uma abordagem sobre o corpo em processo, fundamental para a argumentação aqui proposta, mas que será mais explorada a partir do item 1.2, do primeiro capítulo. Também vale notar que, assim como Vieira, Greiner e Katz também foram minhas professoras na graduação em Comunicação das Artes do Corpo, entre 2002 e 2006, sendo que eu segui estudando, principalmente com Katz, no Centro de Estudos em Dança (CED), grupo orientado por ela, além de cursos e palestras que tem ministrado até hoje.

¹⁹. Charles Sanders Peirce desenvolveu uma abordagem sobre a Semiótica, em uma Teoria Geral dos Signos que nos permite compreender de forma lógica a relação entre as coisas do mundo.

²⁰. Helena Bastos é coreógrafa, professora e pesquisadora de dança. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, onde coordena o LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo) ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes cênicas – PPGAC/ECA da USP. Idealizadora do Grupo Musicanoar. Helena foi minha professora durante minha graduação em Comunicação das Artes do Corpo, e segue me orientando desde o início da minha trajetória na Pós-Graduação. Devo a ela o entendimento do que é fazer pesquisa acadêmica como artista e profissional de dança.

²¹. Termo advindo do conto “Nada e nossa condição”, do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, que nos conta a história de um velho em trânsito entre sua condição de humano, *transitoriante*, e as montanhas onde vive. Que a obra desse autor, principalmente os livros *Primeiras Estórias* e *Grande Sertão: Veredas*, seja pano de fundo para meus pensamentos aqui se deve ao fato de que desde 2015 o Silenciosas, núcleo artístico do qual faço parte, desenvolve uma pesquisa a partir dessas leituras, que por isso estão impregnadas em meu pensamento enquanto escrevo.

Ao adotar o Paradigma da Complexidade, evidenciamos as relações como resultado (sempre provisório) da existência dos objetos e das coisas que compõem a realidade, em uma abordagem distinta da ciência clássica, que adota princípios da simplificação, isolando os elementos de seus contextos, ignorando as implicações do processo. Assim sendo, o Paradigma da Complexidade nos impede de olhar para o 22º edital como um fato isolado, o que seria simplificar a noção de processo (bem como suas inerentes relações entre corpo e contexto), nos obrigando a estudá-lo em sua conjuntura, permitindo uma abordagem mais complexa em relação às produções em dança na cidade.

Pensar a existência do Fomento de forma complexa é entender que sua implementação só foi possível a partir de um “contexto favorável às ações de investimento público no campo das artes na cidade de São Paulo” (CALUX 2012),²², que permitiu, na época, não apenas o surgimento da Lei 14.071/2005, mas, também, sua adequação (contínua) às esferas artística e política, de forma que pudesse se desenvolver ao longo do tempo enquanto existente transitório, sempre em movimento. A complexidade não separa os existentes, mas os distingue, sustentando a ideia de que, para existir, as coisas devem obedecer aos parâmetros pertinentes às condições dessa realidade (transitoriante).

Isso nos leva a assumir um segundo pressuposto, oferecido pela Teoria Geral de Sistemas: o de que tudo que se apresenta nesta pesquisa, enquanto objetos que existem na realidade, independentemente de sua natureza (humana, cultural, geográfica, social, política, econômica, entre outras formas), são sistemas que, em sua própria existência, desenvolvem parâmetros para continuar existindo. De acordo com Vieira (2008: 32), para existir, todo sistema precisa se desenvolver a partir de três parâmetros básicos: um sistema precisa *permanecer*, ter a capacidade de durar, sobreviver ao e em relação com o *ambiente* no qual se insere, desenvolvendo *autonomia*, que é a capacidade de se adaptar às mudanças que venha a sofrer pela sua própria permanência no tempo, ou pelas variações do ambiente que o cerca. Uma vez que esses 3 parâmetros básicos

²². Por cinco anos (a partir de 2009), Elaine Calux foi coordenadora do Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, dentro do Núcleo de Fomentos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura. Dentro de publicação dessa secretaria em comemoração aos 5 anos do programa de Fomento à Dança, ela escreveu o artigo “Fomento à dança, uma biografia autorizada”, importante para nossa compreensão do contexto de surgimento e instauração do Fomento.

(permanência, ambiente e autonomia) sejam atendidos, o sistema ganha complexidade em sua existência – compreendendo que *complexidade* é um parâmetro livre, que acompanha o desenvolvimento do sistema desde sua emergência, pois é sempre relacional. Uma vez que o Fomento à Dança permanece há mais de 15 anos, de acordo com seus ambientes (artístico, político e público), pensemos um tanto no terceiro parâmetro básico, *autonomia*, e como ele se apresenta nesse sistema.

A autonomia é o que garante a adaptação do sistema frente às informações que lhe tocam. Ainda de acordo com Vieira, a autonomia é uma espécie de “estoque”²³ gerado no sistema a partir das informações resultantes da interação com seu ambiente:

Como resultado da interação entre o sistema e seu ambiente, trocas energéticas e entrópicas levam o sistema a internalizar informações, desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas ou gorduras em sistemas vivos; etc.) até diversidade sgnica (conhecimento, competência, talento, etc.) de vários tipos (ibid.: 34).

Considerando esta perspectiva e partindo do pressuposto de que o ~~sistema~~ Fomento à Dança se configura como sistema, podemos observar que ele consiste nas relações (trocas) que estabelece com os ambientes artístico, político e público que dão forma à sua existência. A maneira como os artistas tecem suas práticas em dança e o investimento (financeiro e de valor social) que a administração pública municipal atribui ao programa se internalizam no Fomento, fazendo-o ser. Vieira segue explicando que a autonomia de um sistema é o que o caracteriza, ao longo do tempo, como um existente singular, que o diferencia dos demais porque

os “estoques” mencionados acumulam-se no sistema ao longo do tempo, ou seja, têm uma característica discursiva, se olharmos os processos evolutivos como forma de semiose (a ação do signo, no sentido de Charles S. Peirce). Os estoques, além de garantirem alguma forma de permanência ou sobrevivência sistêmica, acabam por ter um caráter histórico, gerando o que podemos chamar “função memória” do sistema [Vieira cita Mario Bunge]. Uma função memória conecta o sistema presente ao seu passado, possibilitando possíveis futuros (ibid.).

²³ As aspas que acompanham a palavra “estoque” está na bibliografia de Vieira (2006, 2008) e indicam que, de acordo com as Ciências Cognitivas, as informações não ficam armazenadas de modo intacto no sistema, para que informações e eventos ganhem estabilidade e permanência na memória se faz necessária a sua reencenação e, todas as vezes em que são acessadas, passarão por um processo de atualização, já que nada está preservado da ação do tempo, isto, tanto em sistemas humanos quanto em não-humanos.

Como lemos na citação acima, Vieira estabelece um diálogo com a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que propõe uma estrutura lógica para ler os fenômenos do mundo, descrevendo todos os tipos de signos logicamente possíveis. Isto significa que os processos de autonomia ~~de~~ que ocorrem em um sistema, que se dão ao longo do tempo, configuram uma rede sónica, cuja materialidade compreende tudo aquilo de que é feito o sistema, incluindo suas relações com o contexto. No caso de sistemas psicossociais hipercomplexos (VIEIRA 2008: 17), como é o caso do Programa de Fomento à Dança, essa materialidade é composta, entre outras coisas, de conceitos que agregam valores (importâncias) ao sistema. Enquanto “característica discursiva”, a função memória localiza tanto o sistema quanto suas qualidades formais de existência. Pois, o organiza historicamente, no sentido de propor-lhe uma determinada organização e não outra, com determinados valores, e não outros. O parâmetro da autonomia é, portanto, condição para aquilo que o sistema pode vir a ser, pois, cria possibilidades (e limitações) para o seu desenvolvimento. Entendemos, então, que a autonomia de um sistema existente em um determinado ambiente tem sua memória atualizada através das interações que estabelece com este ambiente, dizendo respeito a suas condições (materiais e sónicas). Ou seja, aquilo que é elaborado por um sistema (e, no nosso caso, em um sistema psicossocial) se torna significativo enquanto sua matéria (existência) e entendimento de mundo.

Em resumo, entendemos que o Programa de Fomento à Dança, enquanto sistema psicossocial hipercomplexo, precisa da fricção entre os ambientes artístico e político que o compõem para sua elaboração e o desenvolvimento de sua autonomia, uma vez que, esta é gerada pela materialidade das ações e valores das pessoas implicadas em seus ambientes. Entendemos, também, que se acaso esse último parâmetro não é estimulado, sua complexidade fica comprometida, o que, por sua vez, ameaça sua existência. Pois, embora os 3 parâmetros básicos de existência (permanência, ambiente e autonomia) sejam discerníveis, eles se concretizam de maneira não hierárquica, um imbricado no outro (complexidade). A partir disto, nossa suposição é que a crise que se anunciou com a 22ª edição do Programa de Fomento à Dança foi possível justamente porque colocou em xeque a relação entre os ambientes que elaboravam/sustentavam sua autonomia, até então.

O ocorrido se deu quando a Secretaria Municipal de Cultura (gerida, na época, por André Sturm,²⁴ indicado pelo então prefeito João Dória do PSDB),²⁵ revogou o edital que já estava regularmente em curso, desde dezembro de 2016 (ainda na prefeitura de Fernando Haddad, do PT,²⁶ com a secretaria a cargo de Maria do Rosário Ramalho)²⁷ sem convocar a participação da classe artística ou da sociedade civil para participarem da tomada de decisão, e o relançou com mudanças significativas no que dizia respeito ao objeto da Lei e a organização do Programa. A possível crise a que ele estava sujeito na 22ª edição é aqui descrita desta forma porque, ao entender o Fomento como um sistema que persiste (e se transforma) ao longo de sua existência, para além dos parâmetros básicos, outros parâmetros, evolutivos, são importantes no estudo de sua complexidade. A mudança no edital, que será esmiuçada a seguir, mexe nas qualidades que organizam a *composição* da Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, propondo um certo entendimento de *dança contemporânea*, que se configurou como o objeto da Lei (14.071/2005) inicialmente, reunindo critérios para um determinado pensamento em dança. Como ressaltamos, por se tratar de um sistema hipercomplexo, uma mudança na composição do sistema Fomento transforma-o por inteiro, atribuindo-lhe outros sentidos e propondo-lhe diferentes possibilidades evolutivas.

Voltando à Teoria Geral de Sistemas, para Vieira (2008: 35), os parâmetros evolutivos de um sistema são aqueles que “exprimem temporalidade nos sistemas” e, portanto, dizem respeito à sua função memória, que garante a autonomia do sistema, em um intervalo de tempo. Os parâmetros evolutivos de um sistema se dividem nas seguintes categorias: “Composição, Conectividade, Estrutura, Integralidade, Funcionalidade e Organização; há ainda aquele parâmetro que surge desde as condições de permanência e acompanha toda a evolução do sistema: o parâmetro livre da

²⁴. André Sturm é cineasta, produtor e gestor cultural. Foi Secretário da Cultura de São Paulo entre 2017 e 2018. Chegou a ser anunciado para a Secretaria do Audiovisual do governo de Jair Bolsonaro, mas descartado pela secretária especial da Cultura Regina Duarte, não sendo efetivamente nomeado.

²⁵. João Dória é empresário e político filiado ao Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB). Governador do Estado de São Paulo desde 2019. Foi prefeito da cidade de São Paulo entre 2017 e 2018, deixando a prefeitura com seu vice, Bruno Covas para concorrer ao cargo de Governador de Estado (que assumiu em 2019).

²⁶. Fernando Haddad foi prefeito de São Paulo entre 2013 e 2016. Filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), foi Ministro da Educação nos governos Lula e Dilma Rousseff, entre 2005 e 2013. Disputou a presidência do Brasil com Jair Bolsonaro, em 2018.

²⁷. Maria do Rosário Ramalho foi Secretária da Cultura de São Paulo entre abril e dezembro de 2016, sob a prefeitura de Fernando Haddad (PT).

Complexidade” (ibid.).

A premissa adotada é a de que o sistema Fomento é de natureza psicossocial, as coisas que o compõem (dizem respeito à sua *Composição*) são conceitos, ideias e ações que são implementadas por meio de suas materialidades em um espaço-tempo compartilhado e dinâmico. Estes elementos estabelecem relações (*Conectividade*) entre si, desenhando uma certa *Estrutura* que é, justamente, a forma como essas ideias, conceitos e ações que compõem o sistema Fomento se relacionam, de modo específico e correspondente ao número de conexões que o sistema estabelece. Este desenho (*estrutura*) que junta seus elementos de uma determinada maneira passa a desenvolvê-los em conjunto, gerando sua *Integralidade*, que vai caracterizando o sistema Fomento de uma certa forma e não de outras, permitindo-lhe operar também de uma certa forma e não de outra (*Funcionalidade*). Portanto, esses parâmetros (evolutivos) vão configurando uma determinada *Organização* para o sistema Fomento ao longo de sua existência, tratando “das relações que definem o sistema como um todo” (ibid.: 40).

O parâmetro da *Organização* está, então, ligado à ideia de Coerência Sistêmica, “que dá sentido às partes, construindo o substratum de toda significação” (ibid.). Ou seja, pensar na organização da Lei 14.071/2005, e, portanto, no Programa de Fomento à Dança, implica levar em consideração a *lógica* que organiza suas estruturas e confere *valor* aos conceitos que o envolve, gerando suas significações, admitindo que suas qualidades formais são transitórias e contextuais.

Ainda quanto ao primeiro parâmetro evolutivo, a *Composição*, Vieira (ibid.), aponta os seguintes aspectos: *quantidade* (número de elementos que compõem o sistema), *qualidade* (natureza formal desses elementos), *diversidade* (o quanto esses elementos são diversos entre si), *informação* (dentro da diversidade, que já compreende uma ideia de diferença entre os elementos, o quanto essa diferença é notável aos elementos) e *entropia* (a taxa de variação das informações entre os elementos do sistema).

Nossa hipótese é que, ao propor um entendimento diverso em relação ao entendimento de - *dança contemporânea* - proposto inicialmente na lei, atribuindo-lhe uma outra qualidade (alterando sua natureza) em relação àquela que assumia a princípio, o Programa de Fomento à Dança se reorganiza como um todo ao assumir

outras lógicas que, por sua vez, favorecem outras formas de existência. Também, nos parece evidente (como apresentaremos no segundo capítulo) que, a partir da ocorrência da 22ª edição do Programa, esse entendimento esgarçado está intimamente relacionado com uma “razão de mundo” (DARDOT 2016), onde leis e hábitos oriundos das esferas econômica e política neoliberais contaminam as demais esferas das ações humanas.

Com o propósito de trazer outras camadas reflexivas para a discussão, começaremos por abordar mais profundamente os movimentos que acompanharam essa edição aqui discutida, compreendendo como o termo - *dança contemporânea* - foi empregado em um primeiro momento e como foi modificado a partir dali. Tentaremos captar a lógica das diferentes formas de pensar que sustentam esses dois argumentos, e que os diferenciam justamente ao propor uma rede diversa de sentidos e valores.

1.1 O VESTIDO SERÁ AZUL! ROSA!²⁸

22ª edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo

O 22º edital do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que estava em curso desde dezembro de 2016, foi revogado em março de 2017, quando já contava com sessenta e seis projetos inscritos, o maior número de sua história, até então. Ao ser relançado, no mês subsequente, apresentou mudanças significativas, sobretudo, em relação aos seguintes aspectos: a forma de produção dos trabalhos, dividindo a inscrição dos projetos em módulos, para criação ou para circulação de espetáculos; a exigência de contrapartidas específicas, já determinadas pelo edital; o orçamento máximo para cada projeto foi reduzido, bem como o prazo para a realização (de dois anos para um ano). A revogação do edital em curso e seu relançamento com as mudanças apresentadas foram determinadas pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC), recém assumida por André Sturm, sem a participação da classe artística, nem da sociedade civil; o que causou grande impacto na parcela de artistas paulistanos que estavam próximos ao desenvolvimento do Programa de Fomento à Dança.

Em vídeo postado nas redes sociais da Frente Única da Cultura SP²⁹ em março de 2017, artistas representativos da produção em dança contemporânea da cidade falam sobre o contexto que envolveu o edital da seguinte maneira:

O Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, um projeto pensado pelos artistas da dança em consenso com vereadores, foi sancionado em lei em 2006, para garantir que na cidade de São Paulo tenhamos o direito de criar e acessar uma produção artística em dança. Essa lei foi criada democraticamente para promover e ressaltar a produção da dança na nossa cidade, e ela é aplicada através de um edital público. Desde a sua criação, artistas, produtores, acadêmicos, público, gestores e representantes do governo municipal, juntos, revisam e atualizam a estrutura da lei, buscando reconhecer cada vez mais a pluralidade da dança, em uma cidade tão grande quanto São Paulo. O Programa prevê o lançamento de dois editais por ano, com chamadas públicas para receber projetos de grupos artísticos que realizam distintas ações. Na contramão das necessidades da cidade, a cultura de São Paulo vive hoje um grave desmonte estrutural, ignorando leis e conquistas da população. O governo Dória congelou em

²⁸. No desenho infantil *A Bela Adormecida*, as fadas Flora e Primavera discutem sobre a cor do vestido que fazem para Aurora, fazendo-o mudar entre as cores rosa e azul com o toque de suas varinhas de condão.

²⁹. A Frente Única da Cultura é um movimento civil criado em fevereiro de 2017 a partir da união de trabalhadores da cultura de todas as linguagens da cidade de São Paulo. O movimento teve início a partir do congelamento da verba para a cultura na cidade de São Paulo, no mesmo ano. Mais informações em <https://www.facebook.com/frenteunicadacultura/>.

25% o orçamento de diversas pastas da prefeitura, como Educação, Saúde e Transporte. No caso da Cultura, esse congelamento foi de 43,5%. Em 11 de março de 2017, o Edital de Fomento à Dança, que já estava em andamento, foi revogado arbitrariamente pela Secretaria Municipal de Cultura e substituído por um outro que desconsidera a própria lei. Indo contra todas as conquistas da classe nas últimas 21 edições, a Secretaria faz um grande corte em suas características fundamentais, sem consultar a população e nem os artistas, de maneira autoritária e unilateral. O Fomento é da cidade de São Paulo. Exigimos a abertura para a participação da sociedade civil em suas formulações e decisões, como vem acontecendo ao longo dos onze anos de sua existência.³⁰

Ou seja, havia em 2017, na gestão municipal de João Dória (PSDB), um contexto político de menor investimento em ações públicas, incluindo o que diz respeito ao incentivo à cultura. Considerando a gestão pública municipal também como um sistema psicossocial hipercomplexo (VIEIRA 2008: 17), entendemos que o investimento fiscal, enquanto ação, não está isento de ser contaminado por valores políticos, no que diz respeito ao incentivo e estímulo da produtividade social quando pensadas como políticas públicas de governo e não de estado. Ou seja, a redução da verba disponível para investimento público em cultura faz parte da organização do plano de governo como um todo, o entendimento daquilo que é considerado (ou não) fundamental para o desenvolvimento dessa sociedade.

A proposição da SMC mexia na *estrutura* pública municipal promovendo um “desmonte”. Como dissemos (ver acima à p. 7), a *estrutura* é um dos parâmetros evolutivos de sistemas complexos. Ela diz respeito ao número de conexões que os elementos de um sistema estabelecem (ibid.: 38). Um “desmonte”, neste sentido, seria, justamente, desfazer a rede sígnica existente, interferindo nas conexões estabelecidas até então, deixando-as “disformes” em relação à organização anterior do sistema, sem a proposição de uma nova forma de organização com vistas à sua evolução. No senso comum, o termo *estrutura* pode ser confundido com *organização*; mas aqui tentaremos manter uma diferenciação, de acordo com a formulação de Vieira. Nesse sentido, podemos dizer que a manifestação de artistas da Frente Única da Cultura dizia respeito à perda da forma de suas conexões em relação ao Programa de Fomento à Dança. De qualquer maneira, desmontar a estrutura de um sistema implica necessariamente em desorganizá-lo.

³⁰. Participam do vídeo os artista José Maria Carvalho, Cristian Duarte, Beatriz Coelho, Sheila Ribeiro, Célia Gouvêia, João Nascimento, Vanessa Macedo, Clarice Lima e Tarina Quelho. Disponível em: https://fb.watch/304-I0c_Lv/. Acesso em 20 jan. 2021.

Além do vídeo postado nas redes sociais, artistas e profissionais da dança passaram a pressionar a Secretaria Municipal de Cultura, exigindo a impugnação do edital que havia sido modificado. O documento, assinado pela Cooperativa Paulista de Trabalho dos Profissionais de Dança, representava a manifestação de diversos artistas e foi apoiado por instituições de ensino formal ligadas à área (UNICAMP, ECA/USP, EAD/USP, Universidade Anhembi Morumbi) e pela Cooperativa Paulista de Teatro.

Sobre a criação de módulos, o documento de impugnação ressalta que:

Para além do disposto em Lei, durante esses mais de 10 anos de Programa de Fomento, garantiu-se liberdade às especificidades de cada pesquisa, o que permitiu aos núcleos artísticos produzirem ações muito mais amplas como performances, intervenções, residências, ocupações, publicações de livros, revistas e cds, ensaios abertos, estudos coreográficos e dramáticos, cinema na rua, debates, fóruns, oficinas continuadas, documentários, acervos, compartilhamentos digitais e de outras naturezas, intercâmbios nacionais e internacionais, entre outras. Todas essas ações revelam a **singularidade** do Programa de Fomento à Dança. **Programa único, reconhecido dentro e fora do Brasil como o principal Programa, para não dizer o único, que não segue a lógica de apenas produzir espetáculos e circular** (grifo do original).³¹

Ou seja, a divisão em módulos enfraqueceria a potencialidade da Lei 14.071/2005 de incentivar resultados ligados à prática de pesquisa em dança, a possibilidade de núcleos artísticos formalizarem suas produções em resultados diversos. A “lógica de apenas produzir espetáculos e circular” prioriza um resultado formal pré-definido ao invés de dar visibilidade às conexões que surgem a partir dos elementos de cada pesquisa.

O documento argumenta que, assim como a divisão em módulos e a exigência de contrapartidas pré-definidas, também, limitariam as singularidades das propostas de formuladas por cada projeto, deixando de fomentar *a pesquisa continuada em dança* (um dos elementos constitutivos da Lei de Fomento), pois propunha de antemão, e para todas as propostas indistintamente, a obtenção de resultados quantificáveis e previamente delimitados:

Ao exigir um número mínimo de 10 apresentações para o módulo “criação”, e 20 apresentações para o módulo “circulação”, além de estabelecer como contrapartida “atividades de formação” (cláusula 4.1 incisos I e II), o edital coloca em segundo plano critérios como **trabalho continuado e pesquisa**.

³¹. O documento que pede a impugnação do edital e as cartas de apoio das instituições citadas podem ser lidos na íntegra nos anexos ao final desta tese.

A Lei de Fomento em seu artigo 15, inciso VI, prevê como critério de seleção a “contrapartida social ou benefício à população, conforme plano de trabalho”. Ou seja, ao dizer “conforme plano de trabalho”, deixa clara a sua intenção de prezar por uma **contrapartida coerente com o projeto**, o que não será possível se o edital a determinar de antemão (ibid.).

O tempo para a realização dos trabalhos tinha sido revisto a partir das demandas da classe artística, a partir do argumento de que processos que envolvem-pesquisa necessitam de uma temporalidade mais alargada. Pois, além de possibilitar o desenvolvimento de um trabalho processual mais longo, a vigência de até dois anos de contrato possibilitaria uma maior circulação entre os núcleos artísticos fomentados, a partir da possibilidade de prazos mais variados para suas realizações. O documento indica que, uma vez que a legislação determina o limite de dois anos para a realização dos projetos, “o prazo de realização dos projetos é uma prerrogativa do proponente, e não uma determinação da Administração”; reduzi-lo fere o exercício da lei. Por fim, em relação à redução orçamentaria, o documento indica que “deve-se atentar para o princípio **da vedação de retrocesso social**, que consiste na proibição de reduzir direito social já materializado”.

Vanessa Macedo,³² que participou ativamente da luta pela impugnação do edital, explica: “a REVOGAÇÃO é um ato discricionário da Administração, ou seja, ela decide fazer por razões de OPORTUNIDADE e CONVENIÊNCIA”.³³ Diferente da anulação, que implica em quando, por alguma razão, um processo público não pode ser realizado. Macedo elabora:

Motivação do cancelamento do edital, segundo consta no processo SEI 6025.2016/0011270-9: "A - Irregularidades no procedimento de indicação de candidatos para comporem a comissão julgadora. B- Atribuição de competências à comissão que não estaria prevista em lei. C – Verificações de que as comissões em edições anteriores vêm modificando cronogramas de projetos e parcelas a serem recebidas, interferindo na execução orçamentária e montantes de recursos da Secretaria". Não vai dar para falar sobre cada um desses argumentos agora. Mas é possível. SIM, JURIDICAMENTE. Os documentos que instruem o processo são frágeis em suas alegações e parecem desconhecer o objeto da Lei e as atribuições que ela própria dá à Comissão. Tanto é assim que o próprio jurídico da Administração não dá parecer integralmente favorável às alegações. No entanto, é uma questão política. Aproveitaram a situação para mudar o que podiam e o que não podiam. O questionamento sobre o processo de

³². Vanessa Macedo é artista, pesquisadora e militante de e para a dança. A meu ver, uma das figuras mais importantes na articulação artística/política de dança na cidade hoje. Como tem formação em direito, colabora ativamente com a classe nessa esfera. Devemos a ela o acesso aos documentos anexos.

³³. Texto publicado na página de Macedo no Facebook no dia 14 de março de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/vanessa.macedo.376>. Acesso em: 5 de jul. de 2021.

indicação da comissão é escuso, parece uma desculpa mal elaborada para implantação do desmonte. Mas, ainda assim, se queriam destitui-la, NÃO SERIA MAIS FÁCIL ANULAR SOMENTE O PROCESSO DE INDICAÇÃO? Não. Claro que não. Precisavam mexer na verba, criar modalidades e contrapartidas. Mudar o prazo dos projetos. Muita coisa para ser resolvida só com a ANULAÇÃO DA COMISSÃO, né? (ibid.)

Como se vê, a comissão julgadora, que também já estava estabelecida, foi anulada. Não nos deteremos neste ponto, apesar de o considerarmos relevante; interessa-nos aqui enfatizar o ato da revogação, justamente pela sua propriedade “discrecionária”. Dado que, aqui, o propósito é o de investigar os processos que envolvem o Programa de Fomento à Dança dentro de sua complexidade, levando em consideração as relações estabelecidas por seu contexto. Vejamos, então, alguns dos argumentos elaborados pela Secretaria Municipal de Cultura para justificar a revogação e as alterações.³⁴ O documento data de 11 de abril de 2017, e é assinado pela então assessora de dança, Lara Pinheiro, e por Patrícia Oliveira, coordenadora de Fomento. A SMC vincula a criação de dois módulos à redução do orçamento para o Programa, a qual por sua vez é justificada a partir do congelamento da verba da Cultura:

Tais possibilidades (de abrangência nas propostas dos projetos) eram possíveis dado o orçamento integral da pasta estar disponível para a plena realização dos projetos. Tendo em vista o orçamento disponível para esta edição do Programa ser inferior às edições anteriores, o presente edital definiu modalidades que cumprissem este pressuposto em concordância com o valor disponível (ver ANEXO II).

De acordo com a SMC, a instauração de módulos, por si, não é determinante para cercear a proposta artística do trabalho: “o edital não determina o tipo de criação que o grupo deve realizar. Não há cerceamento do fazer artístico de cada grupo”. Contudo, parece-nos evidente que tal argumentação diz respeito a uma determinada concepção de criação em dança, tanto que se reduziu o prazo para a execução dos projetos, considerando que o tempo de dois anos “colocaria o trabalho de pesquisa em situação de precariedade”. Ora, se entendemos que as criações são as resultantes possíveis de um fazer em dança específico, seria logicamente coerente aferir que o produto artístico é inerente ao seu processo. Portanto, compreender que a proposta de duração para cada um dos projetos, apresentados ao Programa de Fomento à Dança, é prerrogativa do proponente, assim como, o formato das apresentações do resultado de sua pesquisa e as contrapartidas sociais que digam respeito as singularidades de cada

³⁴ O documento de resposta da SMC ao pedido de impugnação do 22º edital pode ser lido na íntegra no Anexo II desta tese.

projeto. Estes aspectos foram apontados no documento de impugnação (Anexo I). A proposta original do Fomento dizia respeito à uma concepção de criação em dança que leva em consideração o desenvolvimento próprio de cada projeto, valorizando suas singularidades e as qualidades formais que emergem no interior das pesquisas de natureza artística, uma proposta aberta às questões que venham a surgir na decorrência do fazer, dado que, pesquisa necessariamente pressupõe a descoberta. Isto difere da argumentação da SMC, que segue outra lógica, determinando aspectos a serem realizados de antemão e valorizando a quantidade das produções em dança a serem contempladas pelo edital.

Ao ferir a lógica fundante da organização proposta pelo edital de Fomento à Dança, a Secretaria desestabilizou as conexões que sustentavam sua estrutura, abrindo precedentes para o Programa passasse a funcionar de outra forma. Por isso, de acordo com a argumentação de artistas, as variações apresentadas diferem da proposta inicial da Lei, enfraquecendo-a. Entendendo que tais diferenças dizem respeito não só ao edital em si, mas, também, a uma concepção mais ampla em relação à produção em dança (e suas relações com outros âmbitos sociais, políticos, públicos e econômicos), consideramos esse ocorrido simbólico e significativo para pensar a respeito das lógicas que pautam esses entendimentos.

Podemos compreender essa ideia recorrendo a Cezar Mortari³⁵ (2001: 14), para quem a lógica se ocupa da análise dos argumentos, sendo que um argumento por sua vez “pode ser definido como um conjunto (não vazio e finito) de proposições”, as quais “são alegações ou asserções sobre o mundo”. Ou seja, o sentido das frases, das sentenças, que são organizações das ordens das palavras, está implicado com o histórico de quem elabora a proposição. Nesse sentido, proposições sobre a *funcionalidade* – como, por exemplo: a que se presta um Programa Municipal de Fomento? Qual o objeto de sua Lei? Como se organizam e se aplicam os critérios de seu edital? – variam de sentido de acordo com as pessoas que as articulam. Assim, os conceitos que estruturam tais proposições também variam de sentido de acordo com o uso/entendimento que se faz deles. E, como veremos no segundo capítulo, a compreensão de conceitos e elaboração de proposições podem ser identificáveis e discerníveis entre si, mas como se estruturam de forma lógica, não são mutáveis isoladamente. A lógica de uma

³⁵. Cezar Mortari é professor e filósofo, autor do livro *Introdução à lógica* (2001).

proposição implica na organização de todo o sistema, instaurando-se sempre de forma abrangente.

Antes do relançamento do edital, André Sturm concedeu uma entrevista à Folha de S. Paulo, dizendo que um dos motivos para o cancelamento do edital era proporcionar sua “democratização”:

Sturm afirmou ainda que a reformulação do edital visa tornar o fomento mais democrático. Segundo o secretário, o programa tem favorecido apenas um grupo de pessoas. “De 2011 a 2016, nove grupos ganharam cinco vezes, e tem pessoas que participaram cinco vezes da comissão julgadora. São sempre os mesmos”.³⁶

O resultado foi que a edição apresentou o menor número de inscrições da história do Programa de Fomento à Dança, os profissionais não se inscreveram como forma de protesto, houveram apenas 17 inscritos, dos quais somente 13 foram contemplados.³⁷ Isso porque quatro projetos não atendiam às exigências mínimas de participação, como por exemplo o tempo de existência do núcleo artístico, na cidade de São Paulo, além de critérios técnicos/artísticos.³⁸ Os proponentes dos projetos também apresentavam perfis diversos do que vinha acontecendo majoritariamente, até então, com a participação de grupos amadores, formados a partir de escolas e academias de dança. Essa questão é fundamental aqui, pois, a entrada desses perfis no programa promove a degeneração do edital, distorcendo suas premissas, pois, “desconsiderava a própria lei” (FRENTE ÚNICA DA CULTURA SP). A Frente também indica, entre outras coisas, uma desarticulação da dança, enquanto classe, no que diz respeito ao entendimento da Lei de Fomento à Dança, desembocando em um questionamento dos

³⁶. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1866178-profissionais-da-danca-protestam-em-sp-contra-cancelamento-de-edital.shtml>. Acesso em 5 jul. 2021.

³⁷. Os coletivos contemplados foram: Criativos.br (Andrea Cristina Denys Pinheiro Lima, Módulo I); Cia. Base (Julia Abs, Módulo I); Cia. de Dança Anderson Couto (Anderson Couto, Módulo I); Grupo Divina Dança (Andrea Pivatto, Módulo I); Cybérnetikos Soul Streets (Everson Magnavita, Módulo I); Cia. Balé Educart (Vinícius Rodrigues Anselmo, Módulo I); Cia. Pé no Mundo (Cláudia Nwabasili, Módulo I); Cia. da Vila (Priscila Maria Magalhães, Módulo I); IDM Crew (Waguinho, Módulo I); Balé Stagium (Marika Gidali, Módulo II); Raça Cia. de Dança (Renan Rodrigues, Módulo II); Núcleo Pedro Costa de Dança (Pedro Costa, Módulo II); Cisne Negro Cia. de Dança (Maria Hulda Françoço Bittencourt, Módulo II).

³⁸. Os coletivos desclassificados foram: Dias e Companhia (Edgar Dias Nascimento, Módulo I); Sopra Cia. de Dança (Roberto Amorim, Módulo II); SP Tango Education (Rosana Chiavassa, Módulo I); Cia. de Dança Andréa Spósito (Andréa Spósito, Módulo I). Disponível em: https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=%2f2017%2fdiario%2520oficial%2520cidade%2520de%2520sao%2520paulo%2fjulho%2f27%2fpag_0051_8QNL94QN84BHKeASG2TDD3HKO5U.pdf&pagina=51&data=27/07/2017&caderno=Di%C3%A1rio%20Oficial%20Cidade%20de%20S%C3%A3o%20Paulo&paginaordenacao=100051. Acesso em: 5 jul. 2021.

critérios organizados pelos editais, principalmente a partir de seu objeto, que recortava a *composição* da Lei de Fomento à Dança a partir de uma ideia de *pesquisa continuada em dança contemporânea*.

Examinemos, então, esse ponto com mais acuidade, pois, ele pode ser uma chave para nossa discussão. O Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo tem como objetivo apoiar, fomentar e difundir a *dança contemporânea* que, de acordo com a lei, é descrita como “um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação” (LEI DE FOMENTO À DANÇA). Mas a que essa proposição se refere?

Definir alguma coisa por sendo *um modo de fazer* significa dizer que as qualidades de existência de um sistema não são características “estáticas”, “definitivas”, mas sim *parâmetros* que, uma vez em relação, assumem uma lógica de organização específica que compõe essa qualidade de existência. Ao seguirmos nisto com a proposta de Charles Sanders Peirce (2000), para quem a singularidade de cada existente, aquilo que faz dele ele mesmo, é sua *qualidade formal* de existência: “assim, se algo é belo, branco ou incompreensível, isso consiste no fato de possuir a qualidade da beleza, brancura ou da incompreensibilidade” (PEIRCE 2000: 114-15). Nesse sentido, quando nos referimos a uma ideia de *dança contemporânea* enquanto objeto de uma lei, entendemos que isso é possível por considerar suas *qualidades formais* que, por sua vez, condicionam a sua existência. Este entendimento não se refere apenas a mais uma “modalidade” de dança, mas, sim, à uma forma de organização que irá propor relações específicas e singulares nos modos de se entender e produzir danças, articulando outros conceitos em uma rede sistêmica de significados, ou seja, uma rede *sígnica*, também específica. Neste sentido, a Lei de Fomento à Dança poderia se sustentar a partir de seu objeto, operando enquanto um dispositivo fomentador de um tipo de produção que envolve investigação, pesquisa e criação como emergência propositiva, deslocado do mercado “tradicional” (ligado sobretudo à entendimentos que pressupõem experimentação com vistas à criação de outros formatos compositivos, apresentando seus produtos processuais).

As mudanças realizadas, em 2017, deslocavam os conceitos fundantes do objeto da Lei. Para Sturm, “o que será ampliado é o conceito do que é dança contemporânea, entendida não só como linguagem, mas como toda a dança feita hoje – experimental,

popular, urbana e até clássica" (STURM, 2017). Porém, mais que uma “ampliação do conceito”, há uma diferença conceitual entre entender *contemporâneo* como uma lógica que organiza aspectos de dança a partir de parâmetros singulares, como pontuamos acima, e um sentido temporal abarcando todas as danças feitas hoje em dia, como queria Sturm (justificando a entrada dos diversos perfis que integraram, ao fim, a edição). Afrouxar uma ideia de *dança contemporânea* pela associação simplista ao seu tempo (danças atuais) é esvaziá-la das características que a tornam um existente singular, que se constitui a partir de parâmetros específicos acerca do corpo, do movimento, da composição coreográfica (entre outros), para entendê-la de forma genérica. Recorrendo novamente à *semiótica peirceana* (loc. cit.), neste segundo caso, *contemporânea* não seria a *qualidade substantiva* da dança referida, mas, sim, foi adotado um “sentido adjetivado mais frouxo”:

num sentido mais adequado, o termo qualidade não se aplica quando o adjetivo, como *incompreensível*, é concebido como significando uma relação. Assim, brancura será, neste sentido estreito, uma qualidade apenas enquanto se pensar em objetos como sendo brancos independentemente de qualquer outra coisa; porém quando isto é concebido como uma relação com o olho, “brancura” é apenas uma qualidade num sentido mais frouxo.

Compreender as *danças contemporâneas* enquanto existentes singulares implica tratá-las como propositoras de um tipo específico de lógica que orienta suas composições em dança, que organiza as ações em relações espaço-temporais singulares, friccionando-as com o contexto, apontando outras possibilidades para sua configuração. E, uma vez que o contexto é complexo, envolvendo relações, a singularidade de sua existência é sempre transitória (processual). E não porque seu “sentido é frouxo”, mas porque o tempo existe, e todos os existentes se transformam ao longo do tempo. Nesse sentido, estamos de acordo com o que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009: 59) apresenta sobre *o que é contemporâneo*:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é uma relação com o tempo que a este se adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, em que todos os aspectos a esta se aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

No campo da dança, a contemporaneidade pode ser compreendida a partir um modo específico de propor/elaborar/pensar produções em dança. O qual, como se lê no edital de Fomento, “envolve investigação, pesquisa e criação”, friccionando o próprio

ambiente de produção – que, no caso, seria, justamente, a concepção usual no mercado de “produzir espetáculos e circular”, comum no circuito comercial.

Todavia, lembramos que as proposições derivam das compreensões das pessoas envolvidas em sua interpretação (MORTARI, 2001). Assim, em relação a efetivação da Lei de Fomento à Dança a partir dos editais, encontramos a seguinte questão:

Um dado importante que se destaca é que, nesses quase 10 anos, durante 19 editais de Fomento, tivemos 66 profissionais diferentes compondo a banca. A cada formação, sete pessoas se encontram e, apesar de terem os objetivos da Lei como diretrizes, trazem suas interpretações e subjetividades sobre modos de pensar e operar na dança. Revelam, assim, que cada configuração da banca, com suas respectivas combinações, aponta pontos de vista específicos. Ainda que se trate de um poder decisório temporário, porque a banca muda a cada edital, o posicionamento a respeito de questões controvertidas que dela surge será entendido como parâmetro norteador para os próximos “fomentáveis” – os que serão contemplados e os que tentarão ser (MACEDO e PEREIRA 2015: 7).

Uma vez que *dança contemporânea* é entendida como conceito, a partir do qual se propõe a Lei de Fomento, torna-se importante compreender como este entendimento constituiu a sua elaboração, a fim de refletir sobre as conexões que sua proposição indicava, na época, e a forma como o Programa foi se desenvolvendo ao longo do tempo, elaborando sua autonomia em relação aos ambientes artístico e político.

1.2 ELA SE CHAMARÁ AURORA³⁹

O início do Fomento e a definição de seu objeto, e seu desenvolvimento no tempo.

O Programa Municipal de Fomento a Dança surgiu da necessidade de criar um espaço para a viabilização de produções e difusão de trabalhos de artistas e grupos que estavam interessados em desenvolver uma ideia de *pesquisa* em dança, priorizando o aspecto processual das criações, com um menor comprometimento com a formatação e apresentação de um produto-final, característica mais explorada pelo circuito comercial. De acordo com a bailarina e pesquisadora Célia Gouvêia,⁴⁰ “nas décadas de 1970/1980, não havia nenhuma subvenção para a área. Eventualmente, surgia uma verba para uma linguagem de pesquisa mais investigativa (...), mas apenas para coisas pontuais, sem nenhuma continuidade” (GOUVÊIA apud CALUX 2012: 125). A demanda comum, desse grupo de artistas, que se organizaram para reivindicar que a pesquisa de linguagem fosse reconhecida e legitimada como uma prática profissional significativa na área da dança foi, segundo Calux, “germe do amadurecimento político de uma parte da categoria, que decidiu converter a condição de vítimas da ausência de políticas públicas na de agentes de transformação e criação das mesmas” (CALUX 2012: 124).

Somamos à esta fala, ligada principalmente ao ambiente político e cultural, um outro fato: o surgimento de cursos de dança na cidade de São Paulo, ligados à formação de artistas pesquisadores. Em 1999 são criados o Curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP) e o Curso de Dança e Movimento da Faculdade (hoje Universidade) Anhembí Morumbi, o que explica um aumento, em meados dos anos 2000, na quantidade de profissionais trabalhando na área e, portanto, também na produção do setor, além da configuração de um contexto que fortalecia o entendimento da dança como área de produção de conhecimento – o que implicava na prática de *pesquisar, investigar e descobrir* meios originais para agregar complexidade às lógicas inerentes à área, esta premissa oriunda do contexto intelectual e acadêmico escorre para a proposição da Lei do Fomento. A reunião de pesquisadores, artistas e acadêmicos da área, em um ambiente crítico, permitiu uma maior articulação do discurso,

³⁹. Nome de batismo da Bela Adormecida, no desenho homônimo da Disney.

⁴⁰. Célia Gouvêia participou ativamente do Movimento Mobilização Dança em seu início, colaborando para a existência do Programa Municipal de Fomento à Dança.

estabelecendo um diálogo entre as esferas pública e artística, no que dizia respeito à exposição de uma certa diversidade no entendimento e produções de dança.

O Movimento Mobilização Dança nasceu nesse contexto, em 2002, composto por uma comissão executiva⁴¹, mas contando com sessões públicas aos interessados no escopo de debates da área, se dedicando a pensar e criar ações que vislumbravam uma melhoria nas condições de trabalho para os profissionais do campo da dança contemporânea:

O movimento é gerido pela participação espontânea de artistas da dança, dançarinos, coreógrafos, professores, críticos, gestores, jornalistas, produtores culturais, curadores e apoiadores. É criado para auxiliar na implementação e acompanhamento de programas de políticas culturais para a dança, utilizando recursos não contingenciáveis, com foco na dança contemporânea. Busca fomentar ações coletivas, diagnosticar demandas da classe, discutir as condições do trabalhador de dança, captar recursos para o setor e participar de processos decisórios políticos. Procura democratizar o acesso aos recursos destinados à cultura por meio de editais públicos e mecanismos de difusão, seleção e acompanhamento do uso destes recursos pela sociedade civil. Representa a categoria da dança na cidade de São Paulo, e promove ações em âmbito estadual e federal, articulando-se com outros movimentos e fóruns.⁴²

Uma das principais ações do Movimento Mobilização Dança foi a criação do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, em 2005, que se torna a Lei 14.071/2005, em 2006, a partir de parâmetros estabelecidos internamente, redigidos com o auxílio dos vereadores já citados. Inicialmente, o Programa foi criado a partir de uma demanda de uma parcela da classe artística, pelo desenvolvimento de um determinado segmento, que se identificou como criadores e produtores de *dança contemporânea*, compreendendo este fazer como possuidor de uma *qualidade de forma* que abarcava propostas coincidentes com um modo de fazer ligado à pesquisa de

⁴¹. Inicialmente, faziam parte da executiva do movimento os profissionais da dança Sofia Cavalcante, Eliana Cavalcante, José Maria Carvalho, Cecília Arruda, Marcos Moraes, Fabiana Britto e Raul Rachou. E, posteriormente, outros colaboradores se agregaram: Isabel Marques, Fábio Brazil, Solange Borelli, Wolfgang Pannek, Maura Baiocchi, Mirtes Calheiros e Ederson Lopes. O movimento atuou até o ano de 2011, quando a composição da executiva contava com Cecília Arruda, Eliana Cavalcante, Fábio Brazil, Fernando Lee, José Maria Carvalho, Isabel Marques, Sofia Cavalcante e Wolfgang Pannek. Contudo, como se tratava de uma organização aberta, sabemos, por informações pessoais, entrevistas e conversas com artistas e pesquisadores, que outras pessoas também fizeram parte do movimento, mas infelizmente não há registro de seus nomes.

⁴². Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636287/mobilizacao-danca>. Acesso em 23 mai. 2021.

linguagem, e não se delimitavam a partir de modelos estéticos pré-existentes. A questão em jogo era, então, mais ampla, no sentido de pensar práticas em dança como um modo de produzir conhecimento, e não somente a reprodução de códigos consolidados pelos treinamentos técnicos ou, como se diz nas escolas de dança informais, modalidades praticadas. A *dança contemporânea* proposta, inicialmente, para o programa abarcava uma diversidade de produções e estéticas, pois seu foco não estava na obtenção de resultados-finais. Mas, sim, na maneira como artistas e núcleos se debruçavam sobre as questões e hipóteses levantadas por seus trabalhos, ou seja, o modo como desenvolviam seus processos de pesquisa em dança. Como vimos com Vieira (2008: 40), a *diversidade* do sistema é um parâmetro compositivo relacionado à definição de *qualidade*, porém diferente dela. Essa lógica de pensar e valorizar processos (em dança), implica em uma determinada compreensão de corpo, uma vez que este é condição e ambiente para produções em dança. Portanto, é fundamental reconhecer a importância dos estudos sobre corpo, sobre corpos que produzem dança, entre outras coisas, os quais atualizam esses conceitos fundamentais para entendimentos de dança.

Nesse escopo, corroborando com os pressupostos já apresentados acerca do Paradigma da Complexidade e da Teoria Geral de Sistemas, explicitamos, finalmente, o terceiro pressuposto citado no início da apresentação da problemática, a Teoria Corpomídia. Uma *teoria da percepção* que parte da hipótese de que o corpo é um meio ativo nas trocas de informações que estabelece com o seu ambiente. Por isto, compreende natureza e cultura (ou seja, corpo e contexto) como instâncias indissociáveis para o desenvolvimento e a evolução humana. A partir da atuação de suas proponentes, Christine Greiner e Helena Katz, ambas professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica/PUCSP, a teoria se desdobra nos processos de comunicação implementados pelo corpo e nos apresenta a qual entendimento de corpo se vincula:

Segundo a visão tradicional, estudar comunicação equivale a estudar os meios de comunicação: o jornal, o rádio, a TV. Então, tradicionalmente, o corpo também é visto como um veículo, como mais um meio de comunicação. Mas esse tipo de formulação, de corpo-veículo, corpo-instrumento, ainda traz um resíduo muito forte do pensamento cartesiano, do corpo que abriga um fantasma: o sujeito cartesiano que o habita é o velho “fantasma da máquina”. Esse sujeito tem um corpo e o utiliza para comunicar algo. A Teoria Corpomídia se contrapõe a essa visão dizendo que o corpo comunica porque o corpo é um sujeito. Não se trata, portanto, de um sujeito que tem um corpo. O autor americano Mark Johnson diz que até a ideia “corpomente” ainda carrega a velha dualidade. Ele nos propõe

pensarmos em um organismo ecológico: o corpo é inseparável de seu ambiente. Eu (Christine Greiner) e a professora Helena Katz formulamos o “corpomídia” querendo dizer fundamentalmente a mesma coisa. Trata-se de um corpo que não pertence a um sujeito fantasmagórico, mas que também não é só corpo. É corpo mente, corpo-cérebro e corpo-ambiente também. Não está suspenso, apartado de nada. Está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se encontra. O objetivo da teoria é trabalhar com todos esses trânsitos, fluxos simultâneos, compreendendo o corpo como ativador de mediações.⁴³

A Teoria Corpomídia apresenta o corpo como mídia de si mesmo, ou seja, como mídia das informações que o constituem enquanto fenômeno psicossocial hipercomplexo, o corpo como um processo contínuo e inestancável de trocas. Esta conceituação vai na contramão de entendimentos do corpo como algo pronto, acabado e encerrado em si mesmo, ancorados em formulações que o entendem como um receptáculo passivo que simplesmente dá entrada nas informações que, depois de “processadas” são “cuspidas” para fora. Interessa

apontar mudanças na concepção de cultura a partir de certos estudos interteóricos sobre o corpo realizados sobretudo nos últimos 20 anos. Nas chamadas Ciências Cognitivas, a relação entre corpo e ambiente ganha uma nova configuração. Revê e sugere novas possibilidades de estudo da cultura como um processo complexo, no qual não se distingue de forma dual e absoluta interno e externo, cultura e não-cultura, sujeitos e objetos (GREINER e KATZ 2002: 77).

Na prática de dança, os conceitos dualistas acerca do corpo o compreendem como um suporte para a aquisição de técnicas ou um instrumento a ser afinado. Ideia que desemboca em discursos que separam, por exemplo, técnica de expressão, treinamento de criação, processo de produto. Estamos frisando a importância desse conceito, pois, compreender *dança contemporânea* (como proposto na concepção do Fomento) só é possível dentro de uma lógica complexa, que considere também o corpo e seus processos dessa forma, ou seja, como mídia. A definição do objeto da Lei de Fomento à Dança, portanto, é contextual, dependente da compreensão dos ambientes que o compõem e, também, transitório em relação às transformações desse ambiente.

Por isso, quando o programa se instaura como um ambiente para produções em dança contemporânea, seu vigor se torna operativo nas ações propostas pelos artistas e,

⁴³. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Teoria_Corpom%C3%ADdia. Acesso em 23 mai. 2021.

depois de um certo tempo, é possível perceber que os resultados que surgem dessas ações passam, de maneira codependente, a interferir nas próprias ações desses artistas. Alguns aspectos desses resultados apontam para o desenvolvimento de pesquisas, bem como o engajamento de artistas nas políticas públicas disponíveis para o setor, como lemos abaixo em publicação comemorativa dos 05 (cinco) anos do Programa:

O Fomento à Dança completa 5 anos. E nesse espaço de tempo, mesmo que considerado breve de certo ponto de vista, incontestavelmente, o Programa tem contribuído de maneira efetiva para a instalação de agudas transformações no cenário da dança na cidade de São Paulo. Tal evidência se expressa no amadurecimento de artistas, não apenas no que se refere ao “fazer” dança, apontando para um aprofundamento vigoroso em suas pesquisas de linguagem conectadas ao pensamento das questões contemporâneas, mas também a um posicionamento enquanto cidadãos críticos, engajados nas discussões sobre as políticas públicas locais (CALUX 2012: 13- 14).

A existência do Fomento permitiu a manutenção e alavancou a produção de muitos grupos e companhias, por meio do financiamento de seus trabalhos. Por exemplo, em seu 20º edital, lançado em junho de 2016, o valor máximo que poderia ser pedido em cada projeto (que poderia durar até dois anos) era R\$ 734.226,82, o que permitia, de fato, a manutenção do trabalho cotidiano de um grupo, que consiste não apenas na remuneração pelo trabalho dos bailarinos e diretores pelos ensaios em estúdio e apresentações, mas, também, no pagamento da equipe técnica (produtor, iluminador, cenógrafo, figurinista, fotógrafo, videomaker), no material técnico para a realização dessas funções (figurino, cenário, material publicitário, etc.), no aluguel de salas para ensaio etc. Sublinhamos que os valores recebidos pelos projetos dizem respeito a tudo que o envolve, desde sua concepção até sua formalização, durante todo o tempo de sua vigência na edição correspondente do programa. Fazemos esta ressalva porque entendemos que o valor total pode parecer alto enquanto montante, mas, quando aplicado ao que se destina passa a ser diluído no tempo e nas materialidades (humanas e não humanas também) que o projeto demanda.

Também é fato que o Programa permitiu o ingresso de diversos artistas no campo profissional, que puderam ser remunerados em suas práticas de ensaios, reverberando na dinâmica do mercado cultural:

O mercado da dança se expandiu notoriamente e surgiram modos diferenciados de se organizar. Alguns tentam manter um elenco fixo, apesar das possíveis lacunas existentes entre editais; outros trabalham com profissionais variados, renovando o elenco segundo as necessidades e a

natureza do projeto proposto; e há também os trabalhos solos e os coletivos. Essas são as formas de organização mais comuns de núcleos contemplados pelo Fomento, o que não significa que sejam taxativas (MACEDO 2016: 106).

Por outro lado, ainda de acordo com Macedo, o fato da inauguração de um financiamento público para pesquisas em dança a partir da Lei de Fomento

vem para dar continuidade, mas termina, em alguns casos, gerando descontinuidade para grupos que não sabem mais viver sem ela, que entram numa dinâmica de produção exclusivamente atrelada ao Fomento. Porque já se viveu sem, mas hoje parece distante pensar que um grupo possa se fidelizar a uma proposta artística sem recursos financeiros (ibid.).

Isto porque, após dez anos de existência, outro aspecto do ambiente, instaurado pelo programa, é sua reverberação nos *valores sociais* dos artistas da cidade, “dando um status diferenciado aos que recebem a chancela de *artistas fomentados*” (88). A funcionalidade da Lei de Fomento legitimou “a dança contemporânea” como forma de prosperar no ambiente artístico de produção em dança, na cidade de São Paulo, criando assim, o desejo inverso, ligado à necessidade de permanência dos núcleos artísticos, de que toda dança produzida na cidade pudesse se enunciar como sendo *dança contemporânea*.

Macedo avalia que esta relação dos artistas com as exigências do edital promoveu um fenômeno de “territorialização”. Ou seja, os artistas teriam passado a entender o Fomento como algo que determinava um valor ou *status* a ser alcançado, e passaram a tentar enquadrar seus trabalhos dentro desta nominação, na tentativa de atender às necessidades do edital. E, aspectos como a duração dos trabalhos apresentados em cena, a composição de grupos e/ou núcleos de trabalho (que era uma exigência no início do Programa), passaram a ser regra para todas as criações, de forma geral:

Nota-se que as produções de dança contemporânea, no Brasil, têm uma duração muito aproximada, principalmente as que acontecem no palco. Entendo que práticas terminem se assemelhando por interagirem num mesmo ambiente, mas quando isso passa a ser institucionalizado, previsto como regra num edital público, deixa de ser um processo natural e passa a ser uma condição de existência externa às necessidades da criação. Foi em razão disso que se viu muitos artistas que desenvolviam trabalhos solo formarem seus núcleos a fim de participarem desse contexto (103).

O valor financeiro que o Programa dispunha e destinava aos artistas e técnicos acabou instituindo um valor agregado ao ambiente criado pelo Fomento. Participar dos

seus editais passou a ser entendido, muitas vezes, como a única possibilidade de manter e desenvolver um trabalho artístico em condições dignas. Assim, essa territorialização a que se refere Macedo foi gerando uma disputa entre os grupos e núcleos artísticos:

Especialmente o ano de 2015 tem sido um ano tenso e considerado de crise. O Programa de Fomento tem sido acusado de elitista e inacessível por alguns artistas que, para serem aceitos, defendem com “unhas e dentes” que fazem pesquisa, têm trabalho continuado, são da dança contemporânea. Nas redes sociais se espalham agressões, geralmente, mais inflamadas, após o resultado de cada edição do Fomento. A discussão se amplia, e muito. O que é dança contemporânea? Quais produções são fruto de pesquisa? O que é ter um trabalho continuado? Para cada uma dessas perguntas surgem outras perguntas, dúvidas e muitas desavenças. No momento, uma das questões mais debatidas em movimentos, fóruns e seminários que discutem políticas públicas para dança tem sido a exclusão de parte da dança do programa de Fomento por não ser classificada como “contemporânea”. Isso tem se dado em relação a grupos que trabalham com danças populares, urbanas e negras (MACEDO e PEREIRA 2015: 6).

No artigo “Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança”, Vanessa Macedo e Sayonara Pereira⁴⁴ trazem à luz a fala da pesquisadora Marianna Monteiro⁴⁵, que aborda essa problemática da seguinte forma:

Eu acredito que a crise seja mais ampla, mas eu estou falando do ângulo que eu vivo a crise, que é a constante presença de grupos que trabalham com tradições populares brasileiras e que ficam revoltados de não conseguirem ganhar o fomento. A grande questão é porque não são considerados dança contemporânea, então, acaba gerando uma discussão do que é o contemporâneo, e é uma discussão que se patina, se patina, se patina porque ninguém tem uma resposta única (apud ibid.: 7).

Já a pesquisadora Fernanda Perniciotti⁴⁶ discute em sua dissertação de mestrado a forma como os editais passaram a fazer parte da regulação dos comportamentos das pessoas. Retomaremos essa pesquisa mais detidamente no segundo capítulo desta tese, mas, já trazemos alguns de seus apontamentos sobre a situação mencionada, acima, por Macedo e Pereira, ocorrida em 2015, que reverberou na crise de 2017 discutida aqui:

Ao longo do tempo, o conjunto daqueles que não conseguem (ser

⁴⁴. Sayonara Pereira é pesquisadora e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/ USP). O artigo citado resulta da tese de doutorado de Macedo, orientada por Pereira.

⁴⁵. Marianna Monteiro é pesquisadora e professora assistente na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes.

⁴⁶. Fernanda Perniciotti é pesquisadora e crítica de dança. Tive a sorte de conhecê-la durante o percurso do mestrado (meu e dela), podendo acompanhar de perto o desenvolvimento de seu trabalho acadêmico, que é de bastante importância para a construção dos meus argumentos. Vale dizer que, desde cedo, sua presença é marcante nos ambientes de trânsito entre dança e políticas públicas e, há poucos anos, sucedeu sua orientadora Helena Katz na função de crítica no jornal *Estadão*.

contemplados pelo Programa de Fomento à Dança) vai ganhando forma e há poucos meses, fez eclodir uma polêmica entre os artistas da dança da cidade. O ápice da situação aconteceu em maio de 2015, momento em que o Treme-Terra, que se autodenomina como um grupo de ‘dança negra contemporânea’, que reúne importantes representantes do Movimento Negro no Brasil, elaborou uma carta em que acusa o Fomento à Dança de racismo, a partir das fragilidades do próprio edital (previsto em lei, diga-se de passagem) (PERNICIOTTI 2015: 83).⁴⁷

Para a autora, esse fato teria ocorrido à medida que

A interpretação dos ‘critérios’ do edital passa a ser questionada, porque, de fato, são formulações generalistas que, inicialmente, se configuravam como ‘auto-explicativas’, dado o contexto em que a proposta foi desenvolvida – capitaneada por um certo nicho da dança contemporânea paulistana –, mas que, ao longo do tempo, com a expansão quantitativa da produção e das questões contextuais que estão sendo aqui abordadas, precisaria da formulação de critérios claros (ibid.).

A partir de Helena Katz, então crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo, João Nascimento,⁴⁸ descreve sua posição da seguinte forma:

Enviamos 7 projetos e nunca fomos contemplados. Não desconsideramos a luta dos que conseguiram a Lei de Fomento, mas eles não podem se sentir donos de uma verba pública. Para nós, está muito claro: existe um edital e não cabemos nele porque talvez os que participam das bancas julgadoras não conheçam os códigos da dança que fazemos para saber se é reprodução ou se ela é fruto da pesquisa continuada que o edital propõe. Nós fazemos dança negra contemporânea (apud KATZ 2015).

A colocação expõe a forma como os conflitos foram sendo construídos nas edições subsequentes do programa, a partir de questionamentos acerca da funcionalidade da Lei 14.071/2005. Isso nos indica que a problemática instaurada pelo Fomento à Dança não tem condições de ser solucionada unicamente no âmbito artístico, pois, se trata de uma questão complexa, que envolve propostas para políticas públicas no campo da dança e das artes de forma mais abrangente. O programa é apenas um recurso para proposições e execução de políticas públicas, mas, que não se constitui como tal. Nesse sentido, Perniciotti aponta algo que pode auxiliar na leitura desta problemática em diálogo com a fala de Nascimento:

em um ambiente no qual a descontinuidade e a instabilidade se implementam como padrões de atuação, a continuidade e a estabilidade, que deveriam corresponder a condições básicas de produção reivindicadas pelos artistas, passam a ser lidas, entre os próprios artistas, como sinônimo de privilégios escusos. (PERNICIOTTI 2015: 85)

⁴⁷. Ver acima nota 1.

⁴⁸. João Nascimento é músico e pesquisador da cultura afro-brasileira. Diretor da Cia. Treme Terra.

E a autora segue dizendo que:

Tais políticas não seriam, necessariamente, excludentes ou da ordem do privilégio – particular e específico. Contudo, esta questão precisa ser tensionada pelo contexto de uma situação macropolítica, a da ausência de recursos suficientes para a manutenção da estabilidade como Direito. E, sobretudo, porque não cabe ao Estado o financiamento de todas as manifestações artísticas do país (ibid.).

Por não levar em consideração a complexidade do sistema Fomento à Dança, sua imbricação em seus ambientes, não somente artístico, mas, também, nas esferas política e pública, os discursos que surgiam dentro da própria classe artística colocaram em xeque a definição do objeto da Lei, *dança contemporânea*, reconhecendo sua qualidade transitória, mas não necessariamente levando em consideração a lógica que implicava ~~na~~ em uma formulação mais precisa dos conceitos que fundam as manifestações artísticas que se enunciam como contemporâneas. Como vimos, os parâmetros que definem o modo como *dança contemporânea* foi entendida e conceituada, na Lei, reverberam em suas proposições e, esse fato, entre outros argumentos, foi usado por Sturm na justificativa para a revogação e alteração do 22º edital.

Assim, o novo edital propunha o termo *contemporâneo* para tratar não de um modo de produção, característico e específico; mas, sim, da atualidade, aquilo que é feito hoje. Nesse sentido, a transfiguração do entendimento de contemporaneidade, de fato, modifica a proposta inicial da Lei 14.071/2005, pois, a requalifica ao perder a conexão com seu objeto (PEIRCE 2000). Mas, ao mesmo tempo, convoca uma reflexão acerca da maneira como a Lei se efetiva nas ações das pessoas envolvidas com sua execução. Discurso é entendimento em ação e *dança contemporânea* é um enunciado que abarca entendimentos específicos e diversidade de ações, porém, não pode ser tratada como sinônimo de uma dança genérica. Pesquisa pressupõe duvidar e rever modos de ação (para transformar ou insistir) sempre que há uma variação significativa em algum de seus elementos constitutivos e, isto, é da ordem da singularidade e não da generalidade.

Assim, para além da desestabilização que a requalificação do objeto da lei causa em seu contexto, Macedo e Pereira destacam o uso que se faz dela, enfatizando tanto sua importância para a sociedade quanto a relevância de estar atrelada a um (e

valorizada em) plano de governo maior, seu ambiente, corresponsável por sua autonomia:

atenta-se para o fato de estarmos falando de uma Lei, e Lei não se modifica segundo os interesses das políticas de governo. O Fomento, portanto, não é um edital a mais, misturado entre os outros. Dentro de um conjunto de outras leis e ações, ele poderia assumir o papel de política pública, mas, sozinho, tem virado um instrumento fomentador de “guerras” (MACEDO e PEREIRA 2015: 5).

Neste sentido, entendemos que o ocorrido, na ocasião do 22º edital, favoreceu a revisão de sua funcionalidade ao promover uma crise em sua organização sistêmica, isto, a partir da necessidade de uma compreensão mais precisa de sua composição. A Teoria Geral de Sistemas entende a *crise* como uma desestabilização do sistema, gerada por interferências dele próprio ou de seu ambiente (VIEIRA 2006: 59). A partir dela (crise/desestabilização), o sistema pode iniciar um processo de transformação que, a depender da autonomia que desenvolveu ao longo de sua existência, o levará a um aumento ou perda de complexidade. O processo de transformação do sistema a partir de uma crise pode ser, de acordo com Vieira, “extensiva” (processos que desestabilizam o sistema, mas não propõem uma outra forma de organização, de maneira que depois da crise ele se reacomoda mantendo, na medida do possível, sua organização “pré-crise”) ou “intensiva” (com processos que modificam o sistema em suas qualidades substantivas, revendo seu valor):

O termo “extensivo” deve ser entendido no contexto como indicativo de um processo de crescimento quantitativo, onde alternativas são buscadas pelo sistema independentemente de seu valor relativo. É uma estratégia de expansão. O termo “intensivo” remete ao refinamento de alternativas produtivas, férteis. É o processo de crescimento qualitativo. Uma estratégia que investe na complexidade em qualidade (60).

Contudo, a partir da análise realizada por Perniciotti (2015), e considerando o sistema Fomento em seus ambientes artístico, político e público, podemos aferir que a crise instaurada pelas mudanças no 22º edital não permitiu uma transformação “intensiva”. Pois, para tanto, seria necessária uma transformação, também, em seu ambiente político e público, friccionando os ambientes do Programa no sentido de desenvolver sua autonomia:

Ou seja, de acordo com a lógica vigente, a reivindicação do Treme-Terra não tem condição de se tornar, de fato, uma ampliação de acesso, mas somente um aumento na lista daqueles que rodiziarão nas seleções. Mais artistas passariam a dividir a situação da descontinuidade e da instabilidade,

sem que nenhum deles contasse com subsídio público continuado, o que todos sabem ser necessário para o desenvolvimento de um trabalho artístico de qualidade. Ao mesmo tempo, uma forma de rodízio mais abrangente de projetos artísticos permitiria que aqueles que vivem no limite do desaparecimento por falta de recursos começassem a se fortalecer (PERNICIOTTI 2015: 86).

A expansão e requalificação do termo *dança contemporânea* no Programa de Fomento revela-se um imbróglio, pois, diz respeito não somente à deformação da Lei 14.071/2005 (pela esfera pública municipal), mas, também, expõe os equívocos no entendimento do termo pelos artistas que pleiteavam suas inclusões no sistema, o que, por sua vez, respalda a maneira como eles organizavam logicamente suas produções. Quando o desejo pelo enquadramento em *dança contemporânea* começa a regular a maneira como artistas elaboram suas produções, fazendo parte de sua prática diária, tanto em relação a como tratam (entendem e dizem sobre) sua própria dança (que *deve ser* contemporânea, pelos argumentos que forem possíveis de se elaborar a partir de qualquer proposição), como pelo modo como produzem (de acordo com os editais), o Programa de Fomento à Dança entra numa crise que o desestabiliza sem ao mesmo tempo o lançar em um outro patamar, à medida que está imbricado em seus ambientes artístico, político e público.

Nesse ponto, faz-se necessário compreender como se dão as relações entre sentir/pensar, conhecer e agir tanto em uma esfera particular (os hábitos de cada corpo, em suas ações cotidianas) como em conjunto (hábitos sociais), pois, como explicaremos no capítulo seguinte, em nossos hábitos, na forma como agimos cotidianamente, algumas coisas são conscientemente conhecidas, mas, diversas outras não. Ou seja, objetos e coisas que fazem parte do modo como entendemos o mundo e nos organizamos com ele, mas, não nos damos conta de que isto ocorre e nem da forma como ocorre. De acordo com a Teoria Corpomídia, de Greiner e Katz, os hábitos corporais atuam como um operador cognitivo, pré-dispondo o corpo a se engajar com informações similares. O corpo se familiariza e prefere agregar um determinado tipo de informação, o que reforça uma certa organização, um certo jeito de sentir/pensar/agir que, ao longo do tempo, vai configurando e reafirmando padrões. Os padrões “acomodam” as interações corpo/ambiente naquilo que é conhecido.

Nesse aspecto, a sobrevivência do Programa de Fomento, ao longo de seus dez primeiros anos, passa a fazer parte do ambiente artístico e sua atuação, por meio dos

editais, passou a regular não apenas os tipos de produções ditas contemporâneas, mas, também, o comportamento dos artistas que desejam ser fomentados. Para Katz (2014), “o edital, nascido para funcionar apenas como uma forma jurídica de distribuição de dinheiro, extrapolou a sua função e transformou-se em uma lógica do pensar, que agora nos comanda”. Como veremos, a citação de Katz diz respeito ao que já dissemos acerca do uso dos conceitos estar sempre atrelado a certa lógica de observar, reconhecer e entender o mundo.

O ocorrido no 22º edital nos defronta com essa problemática. Uma vez assumida pela SMC, com a revogação do edital e o relançamento com mudanças que desestabilizavam as condições anteriores, precarizando as condições do Programa, ela evidencia o contexto em sua qualidade complexa (e mutável):

Ao esvaziar a Lei de Fomento à Dança das suas características estruturantes, inaugurou[-se] um ambiente muito distinto daquele que, nos últimos 11 anos, pautou a criação e difusão da dança na cidade. A profunda alteração em um cenário que, por mais de uma década, alimentou a produção local, evidentemente, terá consequências profundas, sobretudo porque desmascaram a falsa estabilidade que travestia uma situação frágil, que havia ganhado ares confiáveis (KATZ 2017: 958).

Artistas fomentados, ou não, são convidados a refletir criticamente sobre a importância e vigência da Lei 14.071/2005. Pois, se torna evidente que os ~~conceitos~~ entendimentos que a estruturam (como *dança contemporânea*, *democratização do Programa*, *valorização de pesquisa em dança*, *continuidade de pesquisa em dança*, entre outros) assumem significados diferentes de acordo com as conexões que estabelecem e alteram os contornos das lógicas que os organizam. Simultaneamente (pois, sistema e ambiente são codependentes de forma não hierárquica), a lógica que pautou a ampliação do entendimento da Lei – nesse caso, os princípios de governabilidade da SMC, em fricção com as esferas estadual, federal e tendências globais de governo e sociedade – também forçam um determinado entendimento (e uso) dos conceitos que a estruturam.

Podemos dizer que, até o 22º edital, artistas vinham configurando hábitos comportamentais, padrões de atuação em relação ao Fomento, que configuraram um certo “jeito” de sentir/pensar/agir que foi questionado e desestabilizado a partir dos equívocos conceituais cometidos pela Secretaria Municipal de Cultura naquele contexto. Pensemos, então, nas ideias que estão incorporadas nesses modos de

sentir/pensar/agir e quais possibilidades são apontadas a partir das diferentes qualidades formais que constituem estes modos.

2. ESPELHO, ESPELHO MEU⁴⁹

O corpo é sendo – hábitos e padrões

As coisas se transformam no e com o tempo. Em relação ao corpo, nos interessa aqui tratar das transformações que, por insistência, sintetizam nas ações do corpo um entendimento sobre o mundo que, por sua vez, implica em outras ações “nesse” mundo. Como veremos a seguir, essa dinâmica faz emergir *hábitos*, que são a permanência das ações do corpo em seu ambiente à longo prazo, a fim de promover sua adaptação dinâmica (corpo/ambiente) (VIEIRA 2008: 32). Os hábitos dizem respeito, portanto, à memória do corpo, que, como vimos anteriormente, é a função que garante a autonomia de um sistema em seu ambiente. Uma vez que estamos tratando da relação que artistas estabelecem com o Programa de Fomento à Dança a partir do entendimento de *dança contemporânea*, que configura o objeto da Lei 14.071/2005 no contexto do 22º edital, que, por sua vez, requalifica esse objeto e reorganiza a proposta do Programa, precisaremos explorar os hábitos que configuram:

- 1) como os entendimentos de *dança contemporânea* se diferem nas práticas dos artistas (cotidiano, labuta dos artistas), de um lado como um modo de organizar dança (qualidades de produção), e de outro como as danças que são feitas hoje;
- 2) a relação dessas labutas com o Programa de Fomento à Dança, a partir do que o põe em exercício (as exigências do edital);
- 3) a correspondência da funcionalidade da Lei de Fomento à Dança com um entendimento de mundo específico, ou seja, como ela pode variar de acordo com as diferentes proposições que lhe sustentam.

⁴⁹. Referência à reflexão que a bruxa da *Branca de Neve* faz em frente ao espelho. Mas também pensamos na Úrsula, bruxa do mar de *A Pequena Sereia*, que se vê como bruxa, no espelho, mesmo quando magicamente transfigurada em moça.

Isso porque, como vimos, essas questões são complexas no que diz respeito aos seus enredamentos (cada uma delas, enquanto existente, é um sistema transitório, sempre em processo com seu ambiente) e permanência no tempo (a duração desses sistemas enquanto existentes variam sua taxa de complexidade); portanto seus entendimentos enquanto hábitos nos dão uma ideia dos valores que são gerados e propagados em um determinado ambiente.

Mas antes de abordar especificamente as relações sobre os corpos que dançam, o que nos levará as suas relações com o Fomento, pensemos a relação corpo/ambiente, no sentido das relações que um corpo estabelece com o conhecimento e exploração do mundo, de forma geral. Dentro de uma abordagem complexa (segundo Morin), partiremos de um recorte que compreende as relações pontuais de um corpo com um ambiente cotidiano, por assim dizer, discernindo (mas não separando) de um ambiente que sustenta valores e ideais da sociedade atual, um ambiente macro (político/econômico/social). Pois entendemos que, no que diz respeito aos “entendimentos de mundo” que um corpo elabora em seu ambiente, essas instâncias coexistem na experiência, como veremos a seguir. De acordo com Greiner e Katz,

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos, que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos (apud BASTOS 2017: 30).

A fim de compreender esse ponto, pensemos no desenvolvimento de um ser humano desde um bebê. Ele vai se formando a partir da implementação de seu projeto biológico, em conjunto com seu desenvolvimento social, que é entendido nesse ponto como o lugar em que vive, as pessoas que interagem com ele (e a forma como o fazem), de que se alimenta, onde dorme etc. (e a forma como isso ocorre). Em resumo, somos uma espécie biossocial e o bebê adquire suas habilidades cognitivas de acordo com os estímulos perceptivos aos quais é exposto, e que ao longo do tempo criam “uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”. Ainda de acordo com a Teoria Corpomídia, uma vez que o corpo é em relação com seu meio, é

justamente essa relação que é *corpada*;⁵⁰ ou seja, à medida que um corpo vai vivendo e desenvolvendo experiências ele vai se tornando:

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, que impede a noção do corpo recipiente, uma vez que o fluxo das transformações não cessa (KATZ e GREINER 2011: 5).

Ou seja, tratando o corpo como sistema, as informações que ganham estabilidade, sobretudo, as que se referem a manutenção da permanência do sistema, configuram sua autonomia em relação ao meio, proporcionando um entendimento (corpado) das suas ações que funcionaram ou não, de acordo com aquilo que o estimulava/perturbava no mundo.

Pensemos, ainda, no bebê (consideremos que ele, agora, já tem uns 6 meses de vida e vem construindo habilidades e estabilizando padrões neurocinesiológicos): ele percebe algo interessante no espaço, por exemplo, vê um brinquedinho mais adiante no chão e algo ocorre em seu corpo. A intencionalidade de se relacionar com aquilo que foi avistado o faz descobrir que ao empurrar o corpo contra o chão, é capaz de se deslocar e chegar mais próximo ao brinquedo. Testando essa capacidade outras vezes, ou seja, repetindo uma ação em situações análogas, ele entende que o deslocamento de seu corpo é um recurso eficiente quando quer se aproximar de algo que vê no espaço. Conforme o tempo passa e ele continua se deslocando para se aproximar de seus interesses no espaço, o bebê poderá descobrir que, dependendo da forma como se empurra no chão, seu deslocamento será de uma forma ou de outra, ele poderá se arrastar, rastejar, de frente, de lado etc., poderá rolar, ou engatinhar, um dia até andar ou correr... As experiências perceptivas geradas pela possibilidade do deslocamento favorecerá a construção de noções e conceitos espaciais (longe/perto, baixo/cima, frente/trás, etc). Estas experiências, também, serão compostas de uma série de imagens (se o ambiente é seguro ou não; se, ao alcançar o objeto, alguém reconheceu seu feito com uma voz carinhosa; se na trajetória até o objeto ele caiu ou encontrou uma farpa no chão etc.). Ao mesmo tempo, são justamente as experiências que vão fortalecendo

⁵⁰. Termo utilizado por Helena Katz no curso “O corpo e a Era do Algoritmo”, realizado pela Plataforma Triz entre 17 de maio e 7 de junho de 2021. Designa o processo constante de formação de corpo descrito pela Teoria Corpomídia, onde as informações que entram em contato com o corpo se tornam corpo.

(criando os músculos) e organizando seu corpo, permitindo o desenvolvimento de suas habilidades cognitivas através das ações que o bebê realiza para investigar seu mundo.

A vivência do corpo no mundo gera experiências que serão agregadas à função memória e que garantirão sua autonomia frente às crises que ele pode sofrer. Para seguir com o exemplo acima, pensemos que, no processo de alcançar o objeto, alguém ou alguma coisa muda o objeto de lugar, ou então o bebê cai no chão enquanto caminhava até o objeto, ou a mamãe entra no espaço, na direção oposta ao objeto e chama pela criança, ou ainda algo perigoso se aproxima do bebê. Resta saber se o bebê tem repertório desenvolvido para fazer uma escolha bem-sucedida para lidar com esses problemas. Quando em crise, o corpo deverá selecionar alguma ação dentre as que o constitui, ~~e em~~ adquiridas através da experiência de vida, de modo a se posicionar frente a instabilidade que encontra. De acordo com Helena Bastos (2017: 80), “somos o pensamento de cada decisão tomada. Por isso, quando adultos, precisamos nos responsabilizar por nossos atos. Somos os espaços que produzimos. Assumimos um jeito de ser a cada decisão tomada”.

A crise, então, é provocadora no sentido de convocar o corpo para a tomada de decisão que ganhará existência através de alguma ação, isto, a partir de alguma variação que tenha acontecido (no próprio corpo e/ou no ambiente com o qual esse corpo está em relação). Como já vimos, para Vieira (2006: 59), *crise* configura uma perturbação que desencadeia um processo que, se completo, levará o sistema a evoluir (sempre no sentido de transformação, sem a ideia de progressão, melhoria). Crise é, então, o primeiro momento do *evolon* (passo de evolução); para lidar com ela, o sistema em questão passa por uma primeira fase, onde revisita seu repertório (memória/autonomia), avaliando possibilidades de resolução do problema. Tal fase está, portanto, ligada a uma ideia de quantidade (uma variação “extensiva”, como vimos): quanto mais alternativas, mais chance de resistir à crise. Uma vez que isso acontece, o sistema deve *escolher* uma alternativa que considere mais coerente com a situação da crise. Essa escolha é, portanto, qualitativa (variação “intensiva”), o desígnio de uma ação e não outra. É uma fase decisiva, pois, se a escolha em questão não for eficiente, o sistema não conseguirá administrar a crise e, dependendo de sua natureza (isto é, da natureza do sistema e/ou da crise), pode perecer. Se a escolha é eficiente e o sistema resiste (permanece existindo), a nova situação criada a partir dessa escolha acertada deve *maturar*, isto é,

durar no tempo. Só então o sistema encontra outro patamar de estabilidade, até que uma nova crise o acometa. Se um sistema vive em permanente crise, suas estratégias não maturam, permanecendo em um estágio onde a quantidade é o que conta. Nessa perspectiva, as experiências bem-sucedidas de um corpo, aquelas que *maturam* no tempo, são as que se configuram em hábitos. Estes, por sua vez, arquitetam um entendimento de mundo que insiste em permanecer. Isso porque, uma vez que “um ser vivo faz parte do seu ambiente, o qual faz parte dele” (MORIN 1996: 237), a relação corpo/ambiente é um processo coevolutivo, não hierárquico, isto é, corpo/ambiente existem e se transformam juntos e, uma vez que as ações de um corpo reforçam um resultado adaptativamente eficiente na dinâmica corpo/ambiente, os hábitos dão uma sensação de pertencimento e segurança.

Lembremos que, de acordo com a proposta evolucionista (VIEIRA 2006, 2008), a eficácia nesse âmbito não diz respeito a um juízo de valor (se é bom ou ruim, melhor ou pior), mas, é simplesmente uma ação que resulta no sucesso da permanência do sistema. Ou, pelo menos, na sensação de sucesso de permanência, se pensarmos nesse processo a longo prazo. Pois, como cada sistema percebe parcialmente seu ambiente, uma abordagem mais complexa pode indicar justamente o oposto: que um hábito, repetido por um tempo considerável, pode ser bastante prejudicial à permanência de um sistema em seu ambiente, a longo prazo.

Desde a configuração da sociedade moderna, vivemos uma dinâmica corpo/ambiente pautada intrinsecamente em valores produtivistas, principalmente ligados à quantidade de produção e consumo (assunto que adiante será mais amplamente discutido), o que nos indica que o corpo que vive hoje é levado a constituir hábitos que favoreçam a sua permanência nesse ambiente. A fim de compreender melhor a que se referem esses hábitos sociais, historicamente, recorremos a Michel Foucault,⁵¹ que ao se debruçar sobre as relações estabelecidas entre os corpos e seus ambientes sociopolíticos, localizou na Europa dos séculos XVII e XVIII uma “nova mecânica de poder” que se diferenciava dos outros mecanismos de controle social por localizar seus dispositivos de controle e poder no corpo, manipulando as ações do sujeito. A *disciplina*, como o autor nomeou tal dispositivo, relaciona o desempenho

⁵¹. Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo francês. Sua concepção de *biopolítica* e *biopoder* é fundamental para as proposições desta tese e permeiam grande parte das referências adotadas aqui.

técnico (pessoal) com a utilidade (social), de forma que, quanto mais um sujeito se adapta aos comportamentos socialmente desejáveis, mais se torna obediente às regras às quais é submetido. “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT 1987: 164). Esse mecanismo rege o sujeito em suas próprias ações, de acordo com a forma que se organiza no espaço-tempo socialmente compartilhado, de tal maneira que ninguém mais, além do próprio executor, precisa vigiar ou cobrar sua produção efetiva. Na disciplina, a voz do poder se normatiza no cotidiano, ditando os hábitos do sujeito:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta a força do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (ibid.).

Considerando que o movimento descrito por Foucault apresenta traços que permanecem na atualidade, em um movimento global de expansão de uma sociedade baseada no paradigma do capital que visa a produção, dizemos que o corpo que vive, hoje, vai construindo sua trajetória de vida em uma dinâmica social obedecendo a tais premissas. Para tanto, sua experiência seleciona ações que permitem a coexistência com esse fim, pois, é impossível viver fora das lógicas que organizam o ambiente. A disciplina, enquanto forma de poder que se exerce nessa sociedade, normatizando a incorporação de hábitos cotidianos, é uma estratégia evolutiva funcional, pois, permite uma grande capacidade produtiva. Contudo, produz simultaneamente a diminuição da capacidade política, no sentido de reflexão e revisão das normas vigentes, e da capacidade criativa, no sentido da ampliação de possibilidades para outras experiências, propondo ações diferentes da própria vivência cotidiana.

Helena Bastos, ao se referir à processos de criação artísticos, propõe uma diferença conceitual entre a vivência, que diz respeito às ações do dia a dia, e a experiência, que se destaca dessa vivência nos habilitando a desenvolver uma

conceituação mais ampla e significativa sobre esse fazer⁵²:

Compreendo que cada corpo, do seu jeito, abriga uma maneira de pensar, de organizar, de se relacionar com o mundo que, no *tempoespaço*, de acordo com nossas vivências e experiências, vai modificando e especializando o próprio corpo. Vão sendo estabelecidos novos acordos a partir de cada experiência. Alerto que vivência é diferente de experiência. A ideia de vivência está relacionada com hábitos do nosso cotidiano. O pensamento de experiência é quando um hábito se transforma e nos apresenta uma novidade na e da conexão entre corpo, ambiente e ação (BASTOS 2017: 30).

Nesse sentido, apesar do corpo estar sempre em contato com um ambiente macro, social/político/econômico, como cada corpo é processo e está o tempo inteiro sendo, às vezes simples mudanças (como fazer um outro trajeto para comprar pão ou dormir em outra posição na cama ou mesmo em outro ambiente da casa) friccionam ação/ambiente (por exemplo, dormir/cama; dormir/quarto; caminhar/chegar na padaria), o que pode trazer uma novidade na experiência e ressignificá-la:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER 2008: 131).

Diferentes experiências podem, portanto, abrir novas possibilidades de relacionamento com o ambiente, transformando corpo e meio nessa relação. Para tanto, precisam de tempo para ser incorporadas e adquirir o status de hábito.

Levando isso em consideração, Bastos (2017) propõe a ideia de um *corpo sem vontade*, de modo a se contrapor a esta ideia do corpo produtivo, almejando justamente refletir como os processos e as relações com o ambiente que são implementados, nos organizando e configurando nossos hábitos. Isto, promove um modo específico de nos relacionarmos com o ambiente mesmo sem perceber que fazemos dessa ou daquela maneira. Pois, como vimos, adquirimos pré-disposições perceptivas e motoras desde sempre. E, muitas delas, dizem respeito às nossas ações cotidianas, em nosso ambiente mais próximo, e outras às organizações da sociedade em que estamos inseridos histórica

⁵² Frisamos que essa diferenciação é proposta no sentido de explicitar uma qualidade crítica da experiência, que nos escapa na vivência cotidiana. Contudo, admitimos que a vivência de um corpo sempre se dá através de sua experiência no mundo.

e politicamente.

Bastos sublinha que, ao estarmos atentos aos nossos hábitos e eventualmente nos propormos mudanças, somos capazes de criar outras condições cognitivas, portanto, novas possibilidades de conduta (*moveres*). É claro que isso acontece apenas em certa medida, pois, como se trata sempre de processos complexos, não há possibilidade de controle. Mesmo assim, dar atenção aos nossos hábitos é um modo de entender, em nossas próprias ações, o que mantém as lógicas vigentes e o que pode apontar para outras formas de atuar:

Finalmente, quando falo em *corpo sem vontade*, digo que esta vontade, é impossível de termos controle sobre ela. Existem características, como minha temperatura corporal, pulso, batimento cardíaco, pressão, as quais não tenho domínio. A única possibilidade de transformação dá-se pelos hábitos e, mesmo assim, preciso estar atenta, pois nunca terei controle sobre todos os hábitos que vivencio no meu dia a dia. (BASTOS 2017: 47)

Como forma de conhecimento do mundo que permite a exploração e a proposição de outras espacialidades, proponho olharmos para a arte como meio produtor de experiência e subjetividade capazes de reorganizar hábitos. Nesse sentido, as práticas em dança têm o potencial de promover determinados tipos de fricção entre a experiência que se tem e as que podem vir a ser. Quando consideramos a prática em dança, é importante lembrar que o desenvolvimento dessa habilidade *ganha forma* de acordo com o investimento dedicado pelo corpo que dança. Quando um artista elege uma questão para pesquisar, ou um grupo decide atuar em conjunto, e quando se permanece durante um período nesse ambiente, pode-se notar transformações em seu corpo, na maneira de dançar, de formular questões, entre outras coisas. Claro, o ambiente é composto por vários fatores (o espaço físico específico, a presença ou ausência de outras pessoas, de um professor ou diretor etc.) e todos eles interagem e criam o ambiente que contribui para os processos de investigação das danças em questão. Além do tempo de prática, as demais relações que um indivíduo estabelece, não somente dentro da sala de ensaio, mas fora dela também, nos seus assuntos cotidianos, vão delineando, circunstancialmente, e ampliando o ambiente de troca. E, assim, com o passar do tempo, o corpo que dança vai *se formando*, ou seja, vai mudando de forma porque está negociando com novas informações, organizadas de forma específica:

Todos os dias, o dançarino se depara com uma ação específica: fazer aula de dança. É nas aulas que um dançarino tem a oportunidade de entender das possibilidades do corpo e de caminhos na elaboração de um pensamento estético. Mas não é somente isso. A cada exercício de chão, de centro ou de barra, o dançarino vai se construindo artisticamente em relação ao modo como seu corpo se articula em pensamento num determinado mover. É desse modo que um dançarino vai se conectando com um pensamento de dança. Aliás, são muitos tipos de ação, tais como fazer aula, ensaiar, assistir a espetáculos, estudar e dançar. Tudo junto vai formando um artista de dança. São condutas como essas que produzem um engajamento no tempo de um profissional de dança. A ideia de engajar é a de estabelecer vínculos entre uma ação, objeto e toda a circunstância que envolve esse praticar. Engajamento surge a partir dos nossos hábitos, que vão modulando cognitivamente o nosso corpo de forma co-dependente com seu entorno. Um engajamento nos envolve na capacidade de vínculos. Estabelecer vínculos é me importar com aquilo que é desejo meu, além de perceber também um compromisso com o que está em minha volta. Nesse compromisso, cabe responsabilidade sobre os atos que pratico e seleciono, pois sempre há contextos implicados (ibid.: 38)

Como vimos com Katz e Greiner, a permanência de um corpo em um ambiente, durante um intervalo de tempo suficiente, permite que um conhecimento específico (oriundo das trocas de informações entre esse corpo e o ambiente) seja *corpado*. O conhecimento singular de um determinado modo de agir só se desenvolve no próprio fazer e, no caso da dança, esse conhecimento se dá na prática, com o treinamento técnico (entendido aqui como a especialização do corpo em um modo específico de atuar), e implica em repetições desse fazer. No entanto, inúmeros fatores podem variar, transformando completamente o sentido do ato de repetir. Distinguimos uma repetição ligada aos processos que envolvem a necessidade de otimização (ligados à quantidade: fazer muito, pensando em resultados quantitativos) e processos que permitem o aparecimento de novidades que se integrem ao sistema (ligados à qualidade, levando em consideração as variações do processo). Sobre o treinamento em dança, Rosa Hercoles⁵³ aponta:

Não podemos nos esquivar da evidência de que somente conseguimos produzir a partir dos materiais que estão disponíveis e, isso, nos leva a questão do repertório. Não podemos desconsiderar, também, o fato de que esses repertórios se estabelecem através dos treinamentos aos quais os corpos se submetem e que, por sua vez, irão constituir um conjunto de preferências neuromusculares, responsáveis pela restrição de possibilidades.

⁵³. Rosa Hercoles é pesquisadora e professora que investiga formas de comunicação no corpo, a partir de sua trajetória acadêmica na pós-graduação em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), em conjunto com suas experiências enquanto eutonista e assistente de Klauss Vianna. Seu trabalho é referência para mim desde a graduação em Comunicação das Artes do Corpo, quando Hercoles foi minha orientadora no trabalho de conclusão de curso. Além disso, tive a sorte de seguir estudando com ela, principalmente no Centro de Estudos em Dança (CED), coordenado por Helena Katz.

Assim, ao se movimentar, aquilo que o corpo escolhe já está de algum modo por ele escolhido. (HERCOLES 2018: 93)

E ainda:

Refletir criticamente sobre o problema do repertório não implica na negação daquilo que já está consolidado, nem tão pouco se confunde com a simples de formação ou reposição do vocabulário de movimentos existentes. Mas, sim, relaciona-se com a descoberta de formas específicas para fins específicos, a construção de códigos capazes de se organizarem na linguagem que se almeja produzir (ibid.).

Nesse sentido, podemos aproximar o discurso de Hercoles da proposta de Bastos, frisando que a possibilidade de reflexão sobre o que o corpo faz, como ele atua diariamente seja nas ações cotidianas ou na prática em dança que realiza, parte da atenção dada a essas ações na tentativa de reconhecer sua memória cognitiva. A forma como o corpo se organiza para dançar (suas tensões e intensões), estabelecendo uma reflexão no tempo do agora, levando em consideração as informações que configuraram esse corpo durante seu tempo de existência, principalmente enquanto corpo que dança. Uma prática específica organiza o corpo esteticamente, dando-lhe uma forma coerente com suas experiências (que, como vimos, conceituam formas de agir), implicada com o ambiente (lugar, outras pessoas, estímulos que tocam esse corpo) ao longo do tempo.

De acordo com Andreia Nhur⁵⁴ (CAMARGO 2008), esse caminho de conhecimento desenvolvido e reconhecível no corpo que dança, que expõe singularidades em um modo de fazer e ao mesmo tempo agrupa determinadas formas de dançar, gerando a noção de pertencimento à essas formas de dançar, pode ser entendido como *linhagem*.⁵⁵ A linhagem está, então, relacionada com a “passagem de conhecimento” de uma forma específica, a partir dos hábitos que organizam um corpo

⁵⁴. Andreia Nhur é artista e professora-doutora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

⁵⁵. Para o documentário *Maria Meló e o Método Cecchetti: a maestria na arte de ensinar balé* (2016), realizado pelo Núcleo de Improvisação, em parceria com o Portal MUD – Museu da Dança, em projeto contemplado pela 19ª edição do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo; Zélia Monteiro, artista e professora de dança, com quem trabalho e estudo balé desde 2002, estabeleceu um contato com Eletra Frasson, que assim como Zélia, tinha sido assistente nas aulas de dança clássica de Maria Meló. Como Maria Meló foi professora delas, em momentos diferentes, Zélia e Eletra não se conheciam até então. Eu acompanhei o encontro delas e foi uma das coisas mais emocionantes que já vi! (É possível acompanhar um trecho no vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JngBhFB_dMs). Dava para ver o amor, a paixão comum em Zélia e Eletra pela D. Maria. Eletra imitava D. Maria, que está no corpo dela. E o que o meu corpo sabe, um tanto do que sou, estava na figura daquela senhora que até então eu também não conhecia. Ela imitava a D. Maria e Zélia reconhecia nela a D. Maria. Eletra sabe D. Maria, porque D. Maria também é no corpo dela. Por outro lado, quando Zélia me apresentou a Eletra, também era como se, um tanto, ela se reconhecesse também em mim.

que dança. Contudo, é importante frisar que essa passagem não se refere realmente ao conhecimento transmitido a partir de modelos estéticos pré-estabelecidos, pois lembramos que este é desenvolvido na troca específica de um corpo com seu ambiente. Portanto, não se trata de entender um corpo como emissor (o que ensina) e outro como receptor (o que aprende). O que passa, para que um corpo possa desenvolver um certo conhecimento, é o tempo, e essa passagem permite o contato, em maior ou menor grau, de um corpo com o ambiente, permitindo a emergência e construção de hábitos em dança que irão selecionar as informações *corpadas* em uma linhagem de dança, ou outra. Quando um corpo que dança reconhece sua linhagem, quando entende as informações que o organiza e que vigoram em uma determinada proposta, pode *escolher* suas ações seguintes. Estamos, então, tratando da *autonomia* desse corpo que dança. Lembrando que a autonomia é uma função desenvolvida em um corpo a partir de sua história, calcada nas referências desse corpo; a partir delas, ele pode criar novas soluções para situações específicas.

Retomemos agora a questão apresentada no item 1.2 acerca da ideia de *dança contemporânea* proposta no edital do Programa de Fomento à Dança. Levando em consideração a forma como apresentamos os processos do corpo, principalmente segundo a Teoria Corpomídia, compreender “dança contemporânea” como um modo específico de organizar dança implica reconhecer as especificidades de uma proposta determinada, na qual um corpo se habilita a *questionar* sua linhagem, não no sentido de “negá-la” ou “repor um vocabulário de movimentos existentes” (HERCOLES 2018: 93), mas antes no de desenvolver sua autonomia, procurar a partir de suas condições prévias (sua linhagem, conhecimento específico em dança) outras formas de resolução para as crises (instabilidades) do ambiente ou do próprio corpo no agora. Por esse motivo, quando formulado, o Programa de Fomento à Dança conectou esse objeto (dança contemporânea) à ideia de *pesquisa continuada*, valorizando processos de produção mais do que seus resultados (uma solução possível a partir do processo). Nessa ideia de pesquisa, levando em conta um corpo que é processo contínuo no tempo, assim como suas ideias e questões, o “resultado” (também, contínuo e processual) de um trabalho seria um recorte, a apresentação de uma solução possível, e não sua finalização. Isso porque, tais processos devem corresponder a práticas de reflexão e questionamento no interior do próprio fazer, das próprias relações que o corpo estabelece com seus ambientes. Nesse sentido, podemos dizer que *dança*

contemporânea, como lógica de propor dança, faz emergir *hábitos para questionar os hábitos do corpo, no presente*. Retomando Agamben (2009: 62), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, no sentido de perceber e vivenciar o corpo enquanto processo.

O hábito, como expõe Bastos (2017: 38), se constrói pelo engajamento, isto é, o artista da dança vai *escolhendo* sua prática em seu fazer cotidiano, ao longo do tempo, que é tempo de vida. Questionar hábitos, portanto, não é tarefa fácil, pois significa, de alguma maneira, questionar o que somos até então. Voltando a Agamben (op. cit.: 65):

Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.

E, como vimos, “nós” fomos nos formando em um convívio social e político que, segundo a formulação de Foucault (1987), elaborou mecanismos de poder que configuraram técnicas de relação do indivíduo consigo mesmo voltados para a otimização da produção em suas ações cotidianas. Na prática em dança, esse traço aparece nos treinamentos ligados a quantidade de repetições e ao entendimento de técnica como modelo, e não como algo que o corpo faz. Práticas que valorizam os produtos, mais do que seus processos.

Quando se pensa, então, *dança contemporânea* (enquanto objeto do Programa de Fomento) como “toda a dança feita hoje – experimental, popular, urbana e até clássica” (STURM 2017), o que está em pauta não são “as danças que são feitas”, pois esse entendimento tornaria impossível estabelecer parâmetros de acordo com suas diversas qualidades (formas) para agrupá-las. Determinante é o entendimento de *como se faz dança*, de acordo com corpos que seguem produzindo aquilo que estão habituados a fazer, sem necessariamente saber o que estão fazendo, no sentido de “refletir criticamente sobre o problema do repertório” (HERCOLES 2018: 93). O Fomento, como possibilitador de produção em dança deve refletir sobre sua funcionalidade no sentido de compreender a lógica que o organiza. Veremos a seguir como isso foi se configurando ao longo de sua existência, percebendo as implicações das relações do fazer artístico com as exigências do edital.

2.1 É TARDE! É TARDE! É TARDE ATÉ QUE ARDE! AI, MEU DEUS! ALÔ, ADEUS! É TARDE, É TARDE, É TARDE!⁵⁶

O edital do Fomento como comportamento de artistas paulistanos

Como acabamos de expor, a vivência de um corpo vai configurando seus hábitos, atitude e condutas, que sempre implicam escolhas, conscientes ou não, mas feitas pelo corpo de acordo com uma certa concepção de mundo. essa concepção, por sua vez, é constantemente elaborada à medida que corpo e meio nunca estão apartados, de forma que os conceitos aprendidos e praticados são frutos dessa interação e são sempre circunstanciais.

Já discutimos a relação do Programa de Fomento à Dança com ideias de *dança contemporânea* e como ele gerou a necessidade de autoidentificação com esse termo por parte dos artistas de São Paulo. Mesmo que não exista um consenso em relação ao conceito empregado no edital, a partir da existência do programa como ambiente para produção em dança contemporânea, artistas paulistanos passaram a identificar seus trabalhos dessa forma, buscando reconhecimento, além do aporte financeiro. Também vimos que a maneira como entendemos esse conceito se desdobra em formas específicas de praticar dança, que não se limitam ao interior dos estúdios, mas fazem parte do mundo, uma vez que correspondem a ideias (de dança e de corpo) também específicas, elaboradas a partir de um ou outro referencial. Assim, pensando o Fomento como um ambiente para a produção em dança em processo de constituição, quais comportamentos passam a existir no cotidiano de artistas em relação às práticas? A quais entendimentos esses comportamentos dizem respeito? E, finalmente, com quais ideias de mundo esses comportamentos têm afinidades e/ou discordâncias?

A relação artistas/Fomento se dá via edital. O programa disponibiliza dois editais públicos por ano e, como vimos, os projetos apresentados podem ser realizados em um prazo de até dois anos, com um orçamento que deve cobrir todos os custos do projeto. Como também apresentamos e debatemos, o valor total do investimento público na área não é suficiente para fomentar todos os projetos inscritos. Portanto, a cada edição, há uma quantidade de núcleos artísticos contemplados e uma quantidade

⁵⁶. O coelho branco de *Alice no País das Maravilhas* está sempre com pressa, correndo para um compromisso que não se sabe qual é. Quando encontra Alice, só tem tempo para essa estranha saudação.

(cada vez maior) de núcleos não contemplados. O financiamento do Fomento, único na área, cria um desejo de pertencimento dos núcleos ao programa, desejo que acaba por se transformar em necessidade à medida que os artistas passam a considerar impossível a manutenção de um trabalho cotidiano de produção em dança fora desse escopo:

Eis mais um dos paradoxos que decorrem da Lei: ela vem para dar continuidade, mas termina, em alguns casos, gerando descontinuidade para grupos que não sabem mais viver sem ela, que entram numa dinâmica de produção exclusivamente atrelada ao Fomento. Porque já se viveu sem, mas hoje parece distante pensar que um grupo possa se fidelizar a uma proposta artística sem recursos financeiros (MACEDO e PEREIRA 2015: 6).

Por isso, a dedicação dos artistas à escrita dos projetos passou a ser uma prática importante. Quando não contemplados, os núcleos retornam a essa escrita, procurando adequar seus projetos às exigências do edital com o desejo de serem os próximos fomentados. Ao mesmo tempo, os núcleos contemplados realizam projetos também elaborados nos moldes do edital. Dessa maneira, independentemente da participação (sempre pontual) no programa, os núcleos equalizam suas formas de produzir dança segundo os parâmetros do edital, que passa a fazer parte do cotidiano desses artistas, *mediando* seus entendimentos de dança e produção artística, se propondo como lógica para as práticas em dança. A essa condução de um modo de pensar que extrapola a relação pontual com um edital determinado (ou uma determinada edição do programa) Perniciotti deu o nome de *editalização*:

Justamente por ser uma mediação, o edital contaminou outros setores da vida cultural com a sua lógica de operação, estabelecendo hábitos, modos de pensar e produzir arte – que, comungando de uma mesma lógica, configuram esse modo de se formular aqui nomeado de editalização. Em outras palavras, a editalização é o modo de pensar a partir do edital, mas sem a necessidade da figura do edital para continuar sendo promovida. No Brasil, nos setores culturais, essa lógica instalou-se como uma outra forma de viver (PERNICIOTTI 2015: 56).

Enquanto hábito, a lógica da editalização propõe ações no cotidiano de artistas, que organizam suas experiências em relação às produções em dança. Como vimos, as experiências de vida são a materialidade das relações que se estabelecem ao longo do tempo na forma de corpo. Portanto, as experiências, o *como* vivemos algo, é sempre da ordem do sentir/agir/pensar, na mesma escala de tempo (BASTOS 2017: 33).

As práticas da editalização exigem, primeiramente, compreender e pôr em prática a ideia de que artistas devem ser capazes de elaborar um projeto escrito que

contenha objetivos, justificativas e plano de trabalho organizados de forma a indicar, da maneira mais precisa possível, os resultados que serão realizados. Requer, em seguida, realizar esse plano de trabalho, escrevendo relatórios e prestando contas que justifiquem o processo artístico de acordo com o projeto. Os trabalhos artísticos passam a se realizar primordialmente a partir desses projetos, com prazos determinados de antemão, excluindo a elaboração crítica de um processo continuado e mais profundo. Ao invés disso, os processos vão se caracterizando pela necessidade de desembocar em outro e outro e outro projeto, sem desenvolvimento consistente do próprio trabalho:

Os editais estabelecem os tempos para a criação, que neles não cabe, pois o processo de criação desobedece à datas previamente estabelecidas para a sua finalização. A criação pulsa no seu próprio tempo, escorre, resvala, tropeça, silencia, soluça, transborda, seca, refaz-se. E nem sempre resulta. Já a criatividade na qual se estabeleceram as indústrias criativas, as cidades criativas, o capitalismo criativo, as empresas criativas etc, é da ordem da eficiência e do sucesso (KATZ 2015: 7).

Por esse motivo, a multiplicidade de projetos acaba pasteurizando a produção artística, pois há uma demanda pelo investimento na concepção do próprio projeto, que especula e cerceia a criação. O cenário que se desenha para a produção em dança nesse contexto é um “mundo plano, sem verticalização”, como Pascal Gielen⁵⁷ (2015) descreve o mercado das artes como um todo. O autor expõe um processo no qual o conceito de criação foi substituído pela ideia de criatividade, a partir de projetos pontuais, resultando em um afastamento do pensamento crítico, pois a exigência da produção dos projetos não deixa tempo para reflexão. No mundo plano, a criação artística se simplifica em uma ideia de *criatividade* pautada por novidades sucessivas, constantes e muitas vezes rasas:

Como cada projeto tem que trazer uma clara e, de preferência, notável distinção criativa em um período relativamente curto, frequentemente há pouco espaço para autorreflexão ou para pesquisa e desenvolvimento. Isso ultimamente mina a sustentabilidade da produção criativa. A criatividade, com frequência, fica estagnada na criação superficial, em uma mera diferenciação sem nenhuma profundidade ou altura. Em um mundo interconectado, úmido e plano, indivíduos criativos nadam precipitada e cegamente de um projeto para o outro (GIELEN 2015: 25–26).

A exigência do nascimento constante de uma nova ideia transforma os parâmetros do projeto no seu próprio objetivo. Nesse sentido, há também uma

⁵⁷. Pascal Gielen é sociólogo, e desenvolve uma pesquisa no campo das artes em relação com os movimentos globais dos dias atuais.

pasteurização em relação às áreas de conhecimento, pois o modelo de projeto a ser seguido é padronizado:

Esse entendimento de projeto que até hoje vigora pisoteia as especificidades das áreas nas quais atua como um modelo epistemológico ‘universalizado’ de existência, postulando o que merece ser chamado de conhecimento. (KATZ 2011: 64)

As áreas de saber perdem sua especificidade enquanto o conhecimento precisa se enquadrar na possibilidade de se descrever como objetivo, justificável, metodológico e previsível financeiramente. Uma vez que esses itens são atendidos, o projeto é válido e pode ser legitimado:

a natureza da produção gerada contesta a possibilidade dessa frase [acima] poder corresponder a um fato pois, como se sabe, a atividade da pesquisa exige temperamento investigativo, capacitado a testar suas hipóteses e a reconhecer o eventual insucesso, pois faz parte do processo de pesquisa a possibilidade de precisar ser abandonado (KATZ 2015: 6)

Perniciotti completa apontando as especificidades do trabalho artístico e da natureza de projetos que, quando emparelhados, tendem a diminuir as singularidades das propostas, criando um padrão nas suas formas de realização, já que

o campo da previsibilidade não combina com o do processo de criação artística. E a necessidade de adaptar-se ao que se evidencia como uma espécie de “padrão” de sucesso vai encolhendo a diversidade dos segmentos artísticos na sua busca da estabilidade para sobreviver (PERNICIOTTI 2015: 76).

A grande quantidade de projetos desenhados nos mesmos moldes acaba por pasteurizar as produções, pois a lógica de organização é padronizada e se sobrepõe as especificidades dos objetos de criação, que designam suas qualidades formais. Ainda de acordo com Perniciotti: “No mundo da editalização, o critério da qualidade artística não está em questão; o importante é apresentar um projeto tecnicamente perfeito” (77). Assim, a atenção de artistas fica focada em cada edital, pontualmente, e deixa-se de contemplar o todo. Como nossas ações organizam cognitivamente nossos corpos, agindo a partir da editalização, vamos introjetando essa lógica, ela passa a ser considerada “natural”. Apesar da singularidade de cada projeto, de cada núcleo artístico, à medida que seus projetos são pensados a partir do edital, eles já são similares de partida:

A hegemonia editalesca, enquanto meio de produção, atua regulando a

produção cultural, na medida em que estabelece o tipo de projeto que contempla e o prazo de sua realização. As temporalidades específicas de processos de criação, que respondem a diferentes lógicas de pensamento artístico, não podem ser contempladas nesse sistema, que estipula a necessidade de produzir na regularidade do tempo de duração dos editais (62).

Além da questão dos projetos, a editalização pressupõe a compreensão de que, uma vez que o investimento para parte da produção em dança na cidade se dá via financiamento público, em duas chamadas anuais, deve haver um “rodiziamento” entre os núcleos fomentados para que a Lei se realize de maneira “democrática”. Mas a ideia de democracia, no sentido de proporcionar representatividade visando um bem comum, não pode se realizar a partir dessa proposta de que participar do Programa de Fomento é a única forma desses grupos sobreviverem. Ao contrário, isso gera instabilidade na continuidade dos trabalhos de cada núcleo, que precisa estar sempre adicionando novidades em seus projetos, justificando sua “diferença” em relação aos demais núcleos e aos projetos anteriores. Para Perniciotti, a inconstância também passa a ser introjetada como norma:

na mesma medida em que a natureza dos projetos é da esfera do previsível e do estável, precisa atuar no campo das instabilidades e constante necessidade de inovação. E o que parece ser contraditório, de fato, contribui para a manutenção do processo – a continuidade só pode ser previsível se mantiver a condição de ser instável. Se não contar com a aceitação do rodiziamento entre os que são e não são contemplados por algum edital, o sistema não se mantém. A estabilidade é a de manter inovando sem ferir os critérios lógicos da editalização (PERNICIOTTI 2015: 80).

Nesse aspecto, o Programa de Fomento à Dança, que tem como uma de suas propostas o investimento em trabalhos continuados, acaba promovendo um paradoxo no ambiente artístico: como a demanda pela participação no Programa é muito maior do que o número de contemplados por edital, a continuidade acaba sendo vista como indesejada pelos grupos não fomentados (pois implica, obviamente, que eles mesmos não são incluídos) e como *status* para os que são fomentados mais de uma vez.

O intuito de promover a continuidade é justamente possibilitar que núcleos artísticos tenham uma estabilidade maior, que possam trabalhar de forma contínua. A lei de Fomento à Dança, porém, não tem condições de garantir isso sozinha, é necessária sua articulação dentro de um plano (de governo) maior, ou seja, da criação de políticas públicas para área. Portanto, não se trata de julgar o programa como insuficiente ou suas comissões como partes interessadas “que premiam seus amigos”,

ou mesmo artistas e núcleos como privilegiados. O Fomento por si não pode resolver essa questão, pois ela é da ordem da *Integralidade* do sistema (VIEIRA 2008: 53), isto é, das relações que o organizam estruturalmente e o colocam em relação a outros parâmetros de ordem social, pública e política governamentais. A discussão deveria mobilizar os interessados para um pensamento para além do Fomento, para uma perspectiva de mudança no cenário das políticas públicas, pois, enquanto atuantes dentro da lógica da editalização, estamos presos a uma forma de pensar/agir, e para que ela se efetue a sociedade precisa ser conivente com suas condições (que, no caso, são paradoxais). Perniciotti critica essa atitude relacionando-a à ideia de permissividade (em Žižek):⁵⁸

Discutir se os rodízios da editalização correspondem a privilégios e insistir na importância de abranger uma maior diversidade de projetos culturais, mesmo condenando-os todos à instabilidade do sistema atualmente montado, é uma forma de pactuar com a manutenção da lógica instaurada e se manter no que Žižek denomina como “sociedade permissiva”. As exigências de nossos direitos (que causariam uma verdadeira redistribuição do poder) foram atendidas, mas apenas à guisa de “permissões” (PERNICIOTTI 2015: 87).

Ou seja, a “democratização” a que se referem André Sturm e Lara Pinheiro na ocasião do 22º edital, fruto da transformação do objeto *dança contemporânea* (que perde sua especificidade para se tornar geral e abrangente), não modifica a situação estabelecida, apenas aumenta o rodízio entre os núcleos participantes, e não torna o programa de fato *democrático*, pois o “processo de editalização passa a ser tomado como política cultural” (18), o que não é sua função.

O que a lógica da editalização promove, então, é a instauração de um ambiente de competição (de acordo com os valores capitalistas) entre os próprios artistas, que passam a produzir mais e mais, pois, se não é possível um desenvolvimento crítico que leve em conta as qualidades específicas de um sistema dança contemporânea como premissa, o que impera é a quantidade, sem que se valorize a singularidade dos processos (escolhas), mas principalmente a produção de números. Retomando a proposta de Vieira (2006), é como se a produção em dança contemporânea, de forma geral, não encontrasse espaço para concretizar seu *evolun*, e ficasse estagnada sempre

⁵⁸. Slavoj Žižek é professor do Instituto de Sociologia e Filosofia da Universidade de Ljubljana e diretor internacional da Birkbeck, Universidade de Londres. A obra a que Perniciotti se refere é *Primeiro como tragédia, depois como farsa* (2011).

no patamar de instabilidade e crise, levantando inúmeras possibilidades de solução, mas sem dar um passo qualitativo (intensivo) que permita maturar e lançar o sistema evolutivamente a outro patamar.

A exigência quantitativa da produção em dança, que acontece a partir da editalização, não é sinônimo de uma abrangência de meios de produção, mas se concretiza como “fachada” da democratização a qual se propõe:

Neste contexto, o investimento para o desenvolvimento só pode acontecer a partir do aumento da produção, com o intuito de democratizar o acesso. Nas políticas culturais, o alcance irrestrito que os editais procuram pregar enquanto imagem, com a fachada de democratização dos meios de produção, cumpre o papel de ‘naturalizar’ este pensamento que se anuncia como políticas públicas (PERNICIOTTI 2015: 60).

O Programa de Fomento à Dança, certamente, é uma ação importante no campo dos investimentos públicos para a cultura na cidade. Contudo, como é a única forma de subsídio, fica estagnada em si mesma, tornando-se por um lado uma camisa de força para esses artistas que encontram no Programa (ou na tentativa de participar dele) a única alternativa para financiar seus trabalhos em todo o ciclo, e ficando por outro lado inchado em relação à produção artística, pois, em vigor há aproximadamente quinze anos, promoveu uma grande expansão no número de produções. Helena Katz já fazia há 8 anos uma crítica severa ao cenário que veio se desenhando nesse contexto:

Como nunca se produziu tanto, há uma falsa impressão de vitalidade. Falsa, pois a alta taxa de estreias apenas evidencia a camisa de força na qual os editais se tornaram. Parece não haver possibilidade de vida profissional sem eles, e parte da produção que deles resulta tem promovido tédio (KATZ 2013: 46).

Esse tipo de pensamento não é exclusivo do Programa de Fomento à Dança. Pelo contrário: como vimos (na ideia de complexidade), os sistemas coevoluem de forma implicada, pertencentes a uma lógica organizativa social, cultural, econômica e política. Contudo, o que veio se legitimando enquanto conhecimento obedece a premissas do método científico clássico, que parte da ideia de simplificação, apartando as relações entre as diferentes esferas de conhecimento ao tratá-las a partir de um recorte pontual, que visa a comprovação do método proposto (MORIN 1996). Pensemos, então, mais detidamente nas características desse processo, que reconhecemos como traços presentes no Fomento. Ainda sobre a editalização:

um dos aspectos mais importantes na manutenção da editalização é a instabilidade, herança histórica do Brasil, mas, sobretudo, um importante aspecto neoliberal. O edital pressupõe a instabilidade porque não prevê perspectivas de médio-longo prazo para a criação daquilo que privilegia: o espetáculo. O tempo de “estabilidade” é o tempo de duração do financiamento, média de um ano, com algumas variações (PERNICIOTTI 2015: 63).

Como vimos, Pascal Gielen (2015: 22) define esse contexto como o de um mundo plano e úmido, sem espaço para as investidas verticais características de processos de criação: “o mundo neoliberal é plano, úmido e em permanente crise”. A concorrência estabelecida pelo capitalismo e a conectividade do mundo virtual exigem um movimento constante das pessoas, mas sua alta velocidade permite o deslocamento horizontal apenas. Não há tempo para a verticalização, “e olhar para cima irá rapidamente causar dor em seu pescoço ou inspirar inveja e ciúmes antes de respeito ou admiração” (ibid.). Na planificação do mundo, “indivíduos precisam antecipar constantemente as ações dos outros indivíduos e, para sobreviver, as organizações são obrigadas a antecipar constantemente os movimentos do que alegam ser seu ambiente (de mercado)” (ibid.). O mais perverso é que essa lógica está entranhada na mundividência das pessoas como obviedade, pois os hábitos mudam cognitivamente o corpo, e é “em nossas ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos” (BASTOS 2017: 47). Enquanto a permanência das ações no mundo vai formando nossos corpos, vamos estabelecendo um jeito específico de nos relacionar com as coisas.

2.2 O QUE EU QUERO MAIS É SER REI!⁵⁹

Neoliberalismo como lógica

Obviamente, não temos aqui a pretensão de discorrer amplamente sobre o neoliberalismo, pois, além de não termos qualificação para tal empreitada, uma discussão mais longa acabaria por nos distanciar de nossa proposta. Contudo, como vimos, uma vez que nos interessam as relações entre corpo/ambiente, entendendo que é nesse processo ininterrupto que os corpos “se tornam”, seria impossível compreender as lógicas que organizam tais relações sem nos atentarmos a alguns aspectos do pensamento neoliberal. Pois, ele regula os modos de viver das pessoas hoje em dia, produzindo hábitos e valores sociais. E quando pensamos na relação que artistas e instância pública municipal estabelecem com o Programa de Fomento à Dança, é importante reconhecer alguns traços desse pensamento entranhados nos usos que se faz da Lei 14.071/2005.

No que diz respeito à organização macro, social, política e econômica, vimos com Foucault que os valores e comportamentos dos indivíduos se configuram, desde os séculos XVII e XVIII, em uma mecânica de poder que exige a produtividade exacerbada a partir de uma organização entre corpo/tempo/espço, que por ser inicialmente disciplinar dissocia a compreensão dos processos das ações e suas implicações como um todo complexo, valorizando resultados pontuais, aparentemente desconectando-os entre si. Essa lógica propiciou o desenvolvimento da sociedade capitalista, de forma que a produção (das pessoas) alimenta o próprio sistema (social, político e econômico), no qual os indivíduos se tornam primeiramente “submissos” (FOUCAULT 1987) e em seguida “produtivos” (dessa própria lógica produtivista). Isso porque, organizados de acordo com esse ambiente, os corpos, que estão sempre produzindo, vão se tornando “produção”, enquanto hábito cognitivo. Esse é o aspecto neoliberal que nos interessa aqui: a lógica da produção passa a ser norma de conduta na vida das pessoas, extrapolando a esfera econômica e contaminando os demais ambientes constitutivos dos corpos.

Também a partir das ideias de Foucault, Pierre Dardot e Christian Laval⁶⁰

⁵⁹. Música do desenho *O Rei Leão*, onde Simba, ainda filhote, já se vê com os poderes de um rei.

⁶⁰. Pierre Dardot e Christian Laval são pesquisadores franceses que vem pensando a sociedade atual a partir das implicações políticas/econômicas regentes. Nesta tese, nos são caras duas de suas obras: *A*

entendem a lógica neoliberal como “*razão do mundo*”. Para eles, o que vivemos é “o desenvolvimento da lógica de mercado como lógica normativa generalizada, desde o estado até o mais íntimo da subjetividade” (DARDOT e LAVAL 2016: 34):

O neoliberalismo não destrói apenas regras, instituições, direitos. Ele também *produz* certos tipos de relações sociais, certas maneiras de viver, certas subjetividades. Em outras palavras, com o neoliberalismo, o que está em jogo é nada mais nada menos que *a forma de nossa existência*, isto é, a forma como somos levados a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos (16).

Resumindo, o neoliberalismo “pode ser definido como o conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência” (17). Nesse sentido, entendemos que o neoliberalismo enquanto *razão de mundo* se processa em exercícios de poder, pois

Os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, aqui não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica ideia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. (FOUCAULT 1979: XIV)

Nesse contexto, a prática da concorrência se exerce como relação de poder, fazendo parte dos processos de subjetivação, configurando comportamentos específicos entre os quais a ideia da possibilidade de um sucesso individual, apartado do todo. Cada qual pensa somente em si e é justamente a esperança de ser “o rei”⁶¹ que desmobiliza as ações coletivas, mantendo essa engrenagem poderosa. O neoliberalismo vai distanciando o indivíduo do todo, deixando nubladas suas relações. A Lei de Fomento à Dança, enquanto dispositivo que promove produções em dança na cidade de São Paulo, deveria ser pensada como recurso coletivo, mas, como vimos, sua funcionalidade, possível a partir das condições de seus ambientes, acabou gerando uma postura de competitividade entre artistas e núcleos, a qual passa a ser considerada

nova razão do mundo (2016), apresentada principalmente neste capítulo, e *Comum* (2017), que vai colaborar com os argumentos desenvolvidos no próximo capítulo.

⁶¹. Em *O Rei Leão*, temos Simba, um “reizinho”, que entende o poder somente como algo que o permite ser independente, em uma perspectiva infantil; mas também temos Scar, que deseja o poder para exercer sua tirania, sem responsabilidade para com o todo.

inerente ao próprio programa:

Sendo mais um traço do processo de editalização, o aspecto individualista parece ser hoje parte constituinte do campo artístico, em um caminho de ‘naturalização’ de tais condutas. A disputa, enquanto noção constante de ‘um contra o outro’, vai afastando as possibilidades de mobilização coletiva, porque convoca o esforço de cada um para resolver os seus próprios problemas, o que dificulta a identificação dos pressupostos gerais que passaram a regular o ambiente artístico (PERNICIOTTI 2015: 109).

Como parte de um comportamento neoliberal, a editalização cria, assim, um novo ambiente para a produção em dança. Justamente, “a originalidade do neoliberalismo está no fato de criar um novo conjunto de regras que definem não apenas *outro* ‘regime de acumulação’, mas também, mais amplamente, outra sociedade” (24). Isso porque o neoliberalismo está em tudo e todos, como lógica de organização dos corpos no mundo:

Devemos entender, por isso, que essa razão é *global*, nos dois sentidos que pode ter o termo é ‘mundial’, no sentido de que vale de imediato para o mundo todo; e, ademais, longe de limitar-se a esfera econômica, tende à totalização, isto é, a ‘fazer o mundo’ por seu poder de integração de *todas* as dimensões da existência humana. Razão do mundo, mas ao mesmo tempo uma ‘razão-mundo’ (ibid.).

No campo das artes, Pascal Gielen aponta que nesse contexto não há espaço para “investidas verticais”, que por sua vez são características de processos de criação que demandam reflexão contínua. Uma das facetas mais significativas da lógica neoliberal é a relação com o tempo.⁶² Vivemos em uma sensação de nunca ter tempo para nada e o ambiente nos requisita como seres criativos, exigindo “novidades” constantes. De acordo com Bastos (2017: 80),

Vivemos um tempo, em que ideias de qualidades estão alinhadas a parâmetros quantitativos, e nesta frequência, quanto mais produzimos, o nosso *status* parece maior. É dessa “vontade” produtivista que questiono. Para verticalizar qualquer pensamento no corpo precisamos de tempo, e hoje nossa sociedade o que nos furta, é o tempo. Desse modo, tendemos a replicar modos de existências na urgência de demandas e não no respeito a tempos em que determinados vazios possam se instalar.

⁶². Um aspecto importantíssimo da lógica capitalista, da forma que vivenciamos hoje em dia, é a convivência com as telas. Essa perspectiva vem se desenhando, principalmente a partir dos anos 2000, e ganha outra relevância desde 2019, com a crise sanitária decorrente do coronavírus COVID-19. Não teríamos como abordar esse assunto de forma mais detalhada neste estudo, mas a dimensão das redes sociais está presente em nossa pesquisa, em referências consultadas e gatilhos para algumas das questões levantadas; mesmo que não nos preocupemos em debater com profundidade suas implicações.

Percebemos, então, o seguinte problema: uma vez que a lógica neoliberal afirma que a esfera pública deve investir um mínimo em ações sociais, os indivíduos todos (dentro ou fora de corporações) devem ser “empreendedores de si” (DARDOT e LAVAL 2016: 133). Podemos compreender que o ocorrido no 22º edital de Fomento à Dança, tanto as queixas de núcleos e artistas que desejam se enquadrar no programa (pois, antes de pensar nas conquistas para a classe como um todo, precisam garantir a possibilidade, individual e pontual, de participação e financiamento de seus trabalhos) quanto os argumentos da SMC da época (que procura manter a vigência da Lei, mas com o mínimo de responsabilidade sobre seu desenvolvimento e autonomia frente a sociedade), está de acordo com a lógica neoliberal como razão de corpo/mundo. Pois, de acordo com Perniciotti (2015: 71), “além do sufocamento da criação, o pensamento acerca do que poderiam ser políticas públicas culturais fica cada vez mais distante da gestão pública e da sociedade civil”. E ainda: “talvez, política e criação sejam da mesma ordem de tempo, pois parecem carecer de algumas características que não encontram adaptabilidade dentro da lógica capitalista de produção” (ibid.).

No contexto artístico, a lógica neoliberal desvirtua a arte como forma de conhecimento específico, pois ela deveria implicar processos ligados à valorização de qualidades específicas e não meramente a quantidade de produção. De acordo com Greiner e Katz,

o tipo de mundo que os editais de dança vieram construindo nos últimos 27 anos no nosso país (em 1986 foi lançado o primeiro edital para financiamento à cultura através da Lei Sarney, a primeira Lei de Incentivo à Cultura do Brasil), reproduzem o produtivismo da lógica industrial, assentado em produtos constantemente postos na vitrine, disseminando valores inadequados para lidar com a arte, sobretudo quando se prioriza o conhecimento que dela resulta (GREINER e KATZ 2012: 2).

Nesse sentido, Perniciotti complementa o quadro explicando que

Os editais se vinculam a um processo específico da história do Brasil, mas estão de acordo com as tendências mundiais de projeto econômico necessário e desejável. Exemplo disso é a permanência deste processo nas diferentes gestões do país ao longo dos anos, independente das lógicas desses governos serem muito distintas (PERNICIOTTI 2015: 72).

O resultado, como vimos, é a instabilidade para o fazer da arte, da dança:

A noção de empreendedorismo, não apenas, mas também no contexto das políticas brasileiras, está muito relacionada à constante instabilidade em que se mantêm os artistas. A condição e a flexibilidade de elaborar

continuamente projetos para diferentes editais se vinculam a uma necessidade de sobrevivência e continuidade da produção. A instabilidade é um mecanismo eficiente de sugar o tempo e as possibilidades críticas da produção artística, uma vez que não permite o tempo necessário de pausas para autorreflexão ou questionamento de sua própria produção (ibid.: 78).

Compreender a complexidade e implicação corpo/ambiente é assumir a responsabilidade pelas ações dos corpos, e nesse sentido

Pensar na editalização como conduta contribui justamente para corresponsabilizar profissionais do campo cultural, junto ao poder público, pela instauração e manutenção do atual cenário. Para explicitar que não haveria uma mudança estrutural se acontecesse hoje uma revolução nas políticas públicas culturais, porque as condutas continuariam sendo conduzidas, auto-conduzindo e conduzindo com os mesmos traços que foram sendo construídos, dia após dia, nos últimos 30 anos. Ela se transformou em uma conduta-corpomídia dessa situação, uma conduta que expõe os elementos que a constituem. A editalização, como foi possível observar, não se retringe aos editais, mas sim aos traços que a caracterizam como processo de mediação e que deflagram o surgimento de uma lógica da qual ela é corpomídia (PERNICIOTTI 2015: 112).

Dessa forma, vamos agindo como se não houvesse alternativa. Os mecanismos de poder e controle estabelecidos e institucionalizados pelo neoliberalismo nos capturam e nos enredam em suas lógicas e nos tornamos, impensadamente, replicadores destas lógicas através de nossas próprias ações. Assim, somos reduzidos a nada mais que uma das peças desse mecanismo voltado para a regulação de condutas e desejos.

3. FANTASIA! LEMBRA DO MICKEY CUMPRIMENTANDO O MAESTRO?

Arte como recurso de relação corpo/mundo

Com tudo exposto até aqui, fica uma questão: ao identificar a lógica que nos organiza, ao identificar conceitos, premissas, ações, hábitos que estão enredados sustentando essa lógica, é possível desestabilizá-la? Quais ações podemos propor para revisar alguns dos parâmetros que organizam esse sistema macro, social e político, indicando outras possíveis formas de existência desse sistema?

Se nossos corpos são materialidades em processo, em transformação, as mudanças que lhe ocorrem não ficam restritas ao próprio corpo, uma vez que ele está sempre em relação: a forma como ele muda implica em transformações no meio também. Ou seja, a *conduta* de um corpo no espaço configura a possibilidade de mudança do espaço, e vice-versa. Retomando o pensamento de Foucault:

esta palavra – “conduta” – se refere a duas coisas. A conduta é, de fato, a atividade que consiste em conduzir, a condução, se vocês quiserem, mas é também a maneira como uma pessoa se conduz, a maneira como se deixa conduzir, a maneira como é conduzida e como, afinal de contas, ela se comporta sob o efeito de uma conduta que seria ato de conduta ou de condução (FOUCAULT 2008: 255).

É, pois, a relação corpo/ambiente que funda as organizações sociais, bem como nossas *condutas*, de acordo com Foucault. Claro que não somente as condutas individuais, mas, também, as ações coletivas nas quais cada um está implicado. Dessa forma, toda ação conta. Ação no sentido de experiência, aquilo que se organiza como entendimento de mundo, que situa um corpo em seu ambiente que lhe confere hábitos adaptativamente eficientes para o dia a dia. Sentir, pensar e fazer cognitivamente coimplicados.

Ainda segundo Perniciotti, a revisão dos parâmetros que organizam as condutas

artísticas e produtoras de cultura de acordo com a lógica neoliberal depende, em primeira instância, da reflexão desses próprios artistas e produtores culturais (incluindo aqui, neste momento, os órgãos públicos responsáveis pela produção cultural nos ambientes em que atuam) em relação a sua conduta com os editais:

Retornando a Teoria Corpomídia, é indispensável compreender que o processo de editalização é, antes de mais nada, um processo DE corpo que envolve artistas, técnicos (que escrevem e lidam com os editais), administração pública especializada em cultura, pesquisadores do campo etc. Por que é DE corpo? Porque a noção de corpo aqui adotada é a de corpomídia: o corpo não é só o humano e é o contato com a informação que transforma e constitui o corpo, isto é, a informação “vai se transformando em corpo”. Ou seja, o processo de editalização não é uma característica-adereço que se pindura no corpo depois dele constituído como corpo. À medida que cada um dos participantes do processo vai seguindo nele, o processo vai se transformando no corpo de cada um e esses corpos também vão produzindo modificações no processo. A relação entre corpo e ambiente nunca estanca as suas trocas (PERNICIOTTI 2015: 115).

Então, se faz necessário repensar as relações com as artes, de uma maneira ampla, desde os hábitos cotidianos de produção até o valor que esse campo de conhecimento imprime na sociedade. Pensando nisso, distanciamo-nos momentaneamente da investigação específica do Programa de Fomento à Dança e nos lançamos em uma reflexão mais abrangente, mantendo a perspectiva da complexidade e entendendo que a discussão que instauramos anteriormente faz parte e colabora com essa perspectiva de realidade.

No livro *The Aesthetics of Meaning and Thought* (2018), Mark Johnson⁶³ argumenta que a prática da separação dos campos de conhecimento relegou o campo da estética (relação de conhecimento a partir da *forma* da coisa) a teorias desconectadas da vida das pessoas, sendo que ela na verdade é o modo pelo qual os seres humanos experienciam o mundo. Nesse sentido, as artes são fundamentais para a evolução humana, pois permitem a elaboração da experiência de experienciar:

The arts are thus regarded as instances of particularly deep and rich enactments of meaning, and so they give us profound insight into our general processes of meaning-making that underlie our conceptual systems and our cultural institutions and practices. Humans are *homo aestheticus*—creatures of the flesh, who live, think, and act by virtue of the aesthetic dimensions of experience and understanding (2).⁶⁴

⁶³. Mark Johnson é professor de Artes Liberais e Ciências na Universidade de Oregon (EUA) Seus trabalhos e pesquisa colaboram para nosso entendimento dos processos incorporados nos seres humanos.

⁶⁴. “As artes são, pois, consideradas instâncias de encenações de significado particularmente profundas e ricas, e assim nos dão uma visão profunda de nossos processos gerais de significação, que estão por

Entendemos, então, que a arte é fundamental para o estabelecimento das formas de organização de uma sociedade pois as relações que tecem a estrutura social são complexas, ramificadas, e subjugar a arte como qualquer outra condição básica seria, na verdade, empobrecer a experiência humana como um todo. A arte colabora com a construção da autonomia do ser humano, ressignifica essa realidade e nossa relação com ela.

Gregório Duvivier dedicou o episódio “Leveza” do programa *Greg News*, apresentado no canal de televisão GNT, em maio de 2020, “a todas as coisas que têm ajudado as pessoas a atravessar os dias com momentos de leveza, nesse período”,⁶⁵ sendo que “todas as coisas que me ajudam a passar por isso tudo sem enlouquecer, e manter a leveza, são produtos da cabeça de artistas”. Desde o final do ano de 2019 até o momento em que escrevo esta frase, no meio do ano de 2021, o mundo vem lidando (de maneiras diversas, dependendo do país, estado ou cidade) com a contaminação de suas populações pelo coronavírus (COVID-19). No Brasil, o contexto instaurou uma crise sanitária generalizada, devido à ausência de políticas de enfrentamento eficazes, por parte do governo do presidente Jair Bolsonaro.⁶⁶ Em pronunciamento nacional para emissoras de rádio e televisão em março de 2020, ele tratou a doença como “uma gripezinha”: “no meu caso particular, pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar, nada sentiria ou seria, quando muito, acometido de uma gripezinha ou resfriadinho”.⁶⁷ Seu discurso e ações acerca da gravidade da situação diminuíram a importância da adoção de medidas sanitárias, em âmbito nacional, que visassem a contenção da propagação do vírus na população. O distanciamento social foi proposto como recurso de cuidado em relação à doença, mas de forma pouco rigorosa porque, para Bolsonaro, “a economia não pode parar”.⁶⁸ Em decorrência dessa conduta, algumas pessoas, puderam permanecer em casa,

trás de nossos sistemas conceituais e nossas instituições e práticas culturais. Os seres humanos são *homo aestheticus*: criaturas da carne, que vivem, pensam e agem em virtude das dimensões estéticas da experiência e da compreensão” (tradução nossa).

⁶⁵. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vs-a4Rs2ygc>. Acesso em 15 set. 2020.

⁶⁶. Jair Bolsonaro é o atual presidente do Brasil. Foi eleito em 2018 pelo PSL (Partido Social Liberal), em disputa no segundo turno com o candidato Fernando Haddad do PT (Partido dos Trabalhadores), vencendo a eleição com 55,13% dos votos válidos. Antes, tinha sido deputado federal por vários partidos, permanecendo 27 anos na Câmara dos Deputados. Teve formação militar e serviu o exército brasileiro. Defende as práticas repressivas da ditadura militar e prolifera discursos de ódio e preconceito.

⁶⁷. Dois momentos em que Bolsonaro chamou covid-19 de gripezinha, o que agora nega, foram registrados em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55107536>. Acesso em: 19 jun. 2021.

⁶⁸. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2020/03/economia-nao-pode-parar-diz-bolsonaro-ao-setor-produtivo-brasileiro>. Acesso em 12 jun. 2021.

trabalhando de forma remota, mas com pouca ou nenhuma retaguarda do Estado, em condições ainda mais precarizadas pelas demandas das empresas, que tiveram seus compromissos trabalhistas “flexibilizados”.⁶⁹ A grande maioria da população, economicamente vulnerável, teve que manter suas atividades (geralmente relacionadas à prestação de serviços), elevando as possibilidades de contaminação e disseminação do vírus, resultando em um número de mortes com dimensões trágicas. A situação gerou uma instabilidade econômica em larga escala e alguns campos de atuação, como o artístico, não receberam praticamente nenhum auxílio do governo, sendo sublinhados como supérfluos.

Em seu discurso de posse em 4 de março de 2020, a então Secretária Especial da Cultura Regina Duarte (sim, secretária, pois o governo Bolsonaro não reconhece a importância de um ministério específico),⁷⁰ disse que a cultura é feita de palhaçada:

Então nos somamos agora aos funcionários da cultura aqueles que sabem tudo, os indispensáveis, os que fazem o carro andar. E unidos agora com a valorosa equipe do presidente, esse “timão” que o governo Bolsonaro conquistou e é composto de heróis; é esperança na veia. Ministros, estar com vocês na batalha é uma honra. Para melhorar tudo isso, estamos unidos aos milhões e milhões de brasileiros, uma gente que deseja e merece viver num país onde a cultura seja passaporte para uma vida plena, recheada de sonhos, de fantasias, emoções, momentos felizes. Sempre. E que cultura é essa? Que cultura seria essa, geradora de tanta felicidade, dona Regina? Para começar e sem mais tecnicidades, porque a festa não comporta, acho que seria alguma

⁶⁹. Ibid.

⁷⁰. O Ministério da Cultura (MinC) foi criado em 15 de março de 1985 pelo decreto nº 91.144 do presidente José Sarney. Antes, as atribuições desta pasta eram de autoridade do Ministério da Educação, que de 1953 a 1985 chamava-se *Ministério da Educação e Cultura* (MEC). O MinC era responsável pelas letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional e pelo patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural do Brasil. Em 12 de abril de 1990, no governo de Fernando Collor de Mello, foi transformado em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República. Essa situação foi revertida pouco mais de dois anos depois, em 19 de novembro de 1992, pela lei nº 8.490, já no governo de Itamar Franco. Em 1999, no governo Fernando Henrique Cardoso, foram ampliados os recursos e a estrutura foi reorganizada segundo a lei nº 9.649 aprovada em 27 de maio de 1998. Desde então o ministério tem sido um importante incentivador e patrocinador de diversos projetos culturais pelo país, notadamente na área de cinema e teatro. Em 2003, durante o governo Lula, o foi reestruturado por meio do Decreto 4805: ao Ministro foi subordinada uma Secretaria Executiva com três diretorias (Gestão Estratégica, Gestão Interna e Relações Internacionais), sete Representações Regionais (Bahia, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo) e seis Secretarias: *Fomento e Incentivo à Cultura, Políticas Culturais, Cidadania Cultural, Audiovisual, Identidade e Diversidade Cultural e Articulação Institucional*. Em 2016, após a posse de Michel Temer como presidente interino, o MinC foi brevemente extinto e reincorporado ao Ministério da Educação. Contudo, a decisão foi revista e o ministério voltou a existir, na época sob comando de Roberto Freire. Ao ser eleito presidente, Jair Bolsonaro anunciou a extinção do Ministério da Cultura, sendo suas atribuições incorporadas ao recém-criado Ministério da Cidadania, que absorveu também a estrutura do Ministério do Esporte e do Ministério do Desenvolvimento Social. Em 7 de novembro, a Secretaria Especial da Cultura foi transferida para a pasta de Turismo, e o dramaturgo Roberto Alvim nomeado como secretário, sendo demitido “após publicação de vídeo com referência ao nazismo”. Ver [https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_\(Brasil\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Cultura_(Brasil)). Acesso em 12 jun. 2021.

coisa que não passasse nem perto do conceito de domínio. Eu falo de cultura como libertação. Falo dessa argamassa de hábitos e comportamentos, rituais, costumes, que se autogeram, se autofertilizam no seio do povo. Falo desse caldo de cantos, danças, brincadeiras de roda, papagaio, pipa no céu, palavrão, tatuagem, arroz com feijão, farofa de mandioca, pastel de feira, pão de queijo, caipirinha de maracujá, chimarrão, culto, missa das 10h, desafio repentista, forró... e aquele pum, produzido com talco, espirrando do traseiro do palhaço, e fazendo a risadaria feliz da criança. Cultura é assim, é feita de palhaçada.⁷¹

Em resposta ao discurso de Duarte, Duvivier ressaltou no mesmo programa que, sobretudo durante a crise sanitária,

a imensa maioria, que não tem patrocínio, vive de bilheteria, hoje inexistente. Não dá pra viver de evento, Regina, nem do pum do palhaço. Teatro é basicamente uma aglomeração de pessoas. No caso do teatro contemporâneo, do jazz, de poucas pessoas, mas, mesmo assim, o artista é um aglomerador de gente e sua atividade está proibida hoje.

Claro que a arte pode entreter. Como lida com metáforas e manipula sentidos já estabelecidos, a arte apresenta outros mundos possíveis, que podem ser descompromissados com a realidade; mas, como partem dela, também podem levar a um questionamento, chegando a indicar outras possibilidades de existência e construção dessa realidade. De qualquer maneira, não estamos interessadas aqui em realizar um julgamento dos produtos resultantes das ações artísticas. Chamamos a atenção para o ofício da arte como produtor de conhecimento, e os artistas precisam ser reconhecidos como geradores desse saber. Sua atividade não é supérflua, ele também é produtor de valores sociais. Nesse sentido, a problemática é dada quando se trata de entender que as condições que organizam a produção como um todo (setor das artes) condicionam as resultantes produzidas, fazendo parte de suas constituições formais. Entendemos que a crise sanitária que vivenciamos, atualmente, é uma situação contextual. Contudo, considerando a complexidade do sistema social, a conduta política dos governantes – não apenas Duarte e Bolsonaro, mas qualquer governante – frente à importância da arte e da cultura na sociedade corrobora para sua efetividade e funcionalidade nos valores sociais em qualquer situação:

Podemos conceber um sistema social como constituído de quatro subsistemas principais: o biológico (aquele que elabora sistemas voltados para a permanência biológica, como a área da saúde, nutrição, etc.); o cultural (o que inclui, além de todas as fontes de cultura, o sistema educacional); o econômico e finalmente o político. Gostaríamos de falar sobre o sistema cultural, que nos parece o mais fundamental, no sentido de

⁷¹ . Discurso de posse da Secretária Especial da Cultura, Regina Duarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FgG9Nt8k0As>. Acesso em 15 set. 2020.

garantir a permanência dos demais. Parece-nos óbvio que é a cultura, incluindo todo o sistema educacional, que pode produzir *autonomia* necessária para produzir *material humano*, que possa efetivamente criar e gerenciar a complexidade dos outros subsistemas. Só podemos falar de sobrevivência biológica se falarmos de médicos, de enfermeiros, de nutricionistas, psicólogos e psicanalistas, enfim, terapeutas de maneira geral, bem formados. O mesmo se aplica aos outros subsistemas, quanto a economistas, professores, homens públicos... todos os profissionais que sejam capazes de elaborar complexidade (VIEIRA 2006: 17-18).

O movimento social/político que culmina com a eleição de Bolsonaro, em 2018, tem início anos antes e ganha força com o impeachment de Dilma Rousseff,⁷² afastada do cargo no início de 2016. Discorreremos mais sobre esse ponto a seguir, mas já apontamos que nesse período se instaura um ambiente pouco favorável às ações em arte e cultura, desde o âmbito nacional, mas com repercussão em outras instâncias governamentais, como no caso da cidade de São Paulo e da prefeitura de João Dória, onde localizamos nosso principal objeto de estudo. Mas, ainda mantendo certo distanciamento desse ponto específico, trataremos um pouco mais do contexto mais amplo, discutindo algumas ações que exerceram resistência às formas de poder que se instauravam no campo das artes. Sueli Rolnik, por exemplo, falava sobre a conduta ameaçadora das artes, nos alertando sobre seu perigo para a sociedade:

Atacar a arte é atacar uma atividade essencial para a saúde de uma sociedade. É que a função da arte é criar um corpo visível, audível, palpável, etc., para aquilo que a vida pede toda vez que ela se vê sufocada em nossas formas de existir, em nosso modo de interpretar o mundo e de reagir aos acontecimentos. Nesse sentido, a arte está diretamente ligada à vida. A vida quer continuar, e para isso ela se constitui essencialmente num processo contínuo de transfiguração. Isso, talvez, seja mais fácil ver em outros componentes da Biosfera que não o componente humano. O rio, por exemplo. Aílton Krenac conta que num trecho do Rio Doce, onde viviam e continuavam vivendo uma comunidade indígena, o rio secou pelos estragos da mineração pela Vale do Rio Doce. Ele parecia definitivamente morto. Algum tempo depois, a comunidade descobriu que o rio encontrou uma maneira de continuar fluindo. Estava fluindo, caudaloso, por debaixo da terra. Na existência humana, essa função se dá com um processo de criação; em nossa cultura é a arte que conserva essa função. E quando ela consegue que isso aconteça, quando ela consegue trazer a pulsação para o que está pedindo passagem, ela tem um poder de contágio, e ela abre esse espaço na vida social. Por isso, atacar a arte, é atacar a vida. Isso é gravíssimo, e nós não podemos deixar que isso aconteça.⁷³

⁷². Dilma Rousseff (PT – Partido dos Trabalhadores) foi a primeira presidenta do Brasil, sendo eleita duas vezes consecutivas, a primeira, em 2010, disputando com a candidatura de José Serra (PSDB); e a segunda em 2014, disputando com a candidatura de Aécio Neves (PSDB). Nesse segundo mandato, sofreu um golpe político que resultou em seu impeachment, em 2016, sendo sucedida por Michel Temer, que era seu vice. Antes disso, Rousseff foi Ministra da Casa Civil, durante o governo Lula (PT), além de ter exercido resistência à ditadura militar acontecida no Brasil.

⁷³. Disponível em: <https://www.facebook.com/cadernosdesubjetividades/videos/1909267365991339>. Acesso em 19 jun. 2021.

Nossa forma de fazer arte é dançando. Enquanto artistas e pesquisadoras da área, nos deparamos com a vontade que pulsa de continuar existindo com dança. Compreendemos a dança enquanto conhecimento, como uma maneira reorganizar os movimentos do corpo humano através da proposição de outras relações espaço-temporais. Isso significa entender que a dança é uma ação implicada com um propósito: à medida que se realiza, expõe as ideias, hipóteses, suposições e escolhas do artista, as quais se concretizam em seu próprio fazer, explicitando que percepção/pensamento/ação acontecem na mesma escala temporal, em relação com seu ambiente (que, como vimos largamente nessa pesquisa, diz respeito a situações de natureza humana, cultural, política, econômica etc.). Frisamos: no caso da dança, sendo sua especificidade o movimento, o corpo é ambiente. Nesse contexto, há uma relevância a ser considerada, ou seja, qualquer estratégia é negociada pelo corpo, virando corpo. Se é dança, é corpo produzindo dança.

Voltamos, então, às perguntas que lançamos no início deste capítulo: uma vez que reconhecemos as lógicas vigentes em nossos comportamentos e hábitos sociais, que estratégias somos capazes de elaborar, visando a aquisição de autonomia, para revisar parâmetros organizativos dessa lógica? Seremos capazes, em nossa prática artística, de subverter a própria forma com que estamos habituados a agir?

3.1 A EMA QUE DANÇA BALÉ⁷⁴

Resistências

“A *subversividade* não anda em bom estado. Esta atitude parece realmente não existir mais em nosso mundo, o espírito de negação e criticismo parece ter ido embora. O sentimento básico de nosso tempo é a aceitação, o consentimento e o conformismo”. A afirmação sintetiza o eixo principal do texto *Notas sobre subversão/Teses sobre ativismo*, de Lieven De Cautier (2011), que reflete sobre uma possibilidade de resistência frente à lógica neoliberal global. Para o autor, a *subversividade* “define-se como uma atitude desportiva, aberta ao jogo, que tenta criar aberturas e possibilidades nos circuitos fechados de um sistema” (Ibid., 2011: 1).

A partir dessa ideia de De Cautier, podemos refletir sobre o ocorrido, em 2017, ao artista Wagner Schwartz, que apesar de uma trajetória estabelecida como artista de dança foi acusado de pedofilia pela apresentação de *La Bête*, no MAM-SP. Apesar de não ter sido realizado a partir do incentivo do Programa de Fomento à Dança, esse é pertinente a nossa discussão, pois, consideramos que o ocorrido reitera nossa reflexão acerca das implicações entre os ambientes artístico e político, uma vez que se dá em meio ao contexto discutido aqui, colaborando por fim com nossos argumentos.

Em *La Bête*, Schwartz já está em cena quando o público entra no teatro. Ele manipula uma réplica de um dos *Bichos*⁷⁵ de Lygia Clark. Ele está nu. Quando todos se acomodam sentados no chão ao redor do espaço delimitado para sua atuação, ele nos deixa observar por um tempo suas manipulações no bicho/objeto até que se dirige ao público e pergunta: “*Alguém quer tentar?*”. No dia em que estive presente, rapidamente um jovem de aproximadamente dezoito anos se prontificou e entrou em cena com a intenção de manipular o bicho/objeto. Porém, quando o jovem se aproximou, Schwartz interveio: “*Não com ele; comigo!*”. E o jovem aceitou o convite. Começou a manipular o artista que, apropriado de uma técnica corporal excelente, sustentava todas as posições a que era submetido. O artista não verbalizou mais nenhuma palavra durante todo o trabalho. Depois de um tempo manipulando o corpo/objeto, o jovem voltou ao seu lugar e foi sucedido por outra pessoa que adentrou espontaneamente a cena, dando seguimento à manipulação. A ação durou aproximadamente uma hora, e durante esse

⁷⁴. Alusão ao balé de emas e jacarés no desenho *Fantasia*.

⁷⁵. Esculturas de formas geométricas, feitas de alumínio, que se articulam por dobradiças.

tempo o artista/objeto foi movido por cerca de cinco pessoas, que às vezes eram mais delicadas e cuidadosas, outras vezes ríspidas e “sacanas”, testando os limites do artista, expandindo as reflexões promovidas para aqueles que manipulam. Para Katz, que escreveu uma crítica para o jornal O Estado de São Paulo, em dezembro de 2015, ano da estreia da obra no Brasil,⁷⁶ “*la bête* se tornou o acontecimento do ano porque dele resulta a imagem mais tenebrosa dos tempos sombrios nos quais vivemos”⁷⁷.

Estive no teatro do SESC Belenzinho para assistir ao trabalho, em 17 de abril de 2016, mesmo dia da votação na Câmara dos Deputados em favor do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, com 367 votos favoráveis e 137 contrários. Mesmo tendo sido criado antes, quando reencenado naquele contexto, a alusão ao cenário político era óbvia. A *subversividade* do trabalho, explícita. Saí de lá extremamente incomodada, pois vi sublinhados por mais uma perspectiva os exercícios de poder (perversos, nesse caso) aos quais estamos submetidos, e ao mesmo tempo sustentamos enquanto sociedade: “E vai ficando muito claro que agora é assim mesmo: pode-se fazer com o outro o que se quer. *La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie a avançar”, dizia Katz. Um ano mais tarde, em setembro de 2017, *La Bête* foi apresentado no MAM, e fotos descontextualizadas do trabalho foram postadas na internet. Wagner Schwartz foi intimado a responder a um inquérito policial pelo crime de pedofilia (isto, porque, uma criança de 04 anos, acompanhada pela mãe que também foi intimada, tocou o artista), do qual foi inocentado depois de ter sofrido inúmeras agressões e ameaças virtuais.

Lieven (2011, p. 2) afirma que a subversividade é hostil ao sistema dominante ou à cultura hegemônica, e a subversividade de *La Bête* está justamente nesse ponto, conscientemente trabalhado por Schwartz: “Eu não lido com a reação das pessoas, eu as escuto. *La Bête* são as pessoas que estão ali”.⁷⁸ Nesse sentido, o trabalho expõe mecanismos, dispositivos de pensamento em relação aos corpos, de um e dos outros. Como reagimos (ou não) às ações do outro e o que nos mobiliza frente a um outro corpo

⁷⁶. Wagner Schwartz divide a residência entre Brasil e Paris, onde *La Bête* já havia sido apresentado.

⁷⁷. *La Bête* e a barbárie desses tempos sombrios. *Estado de São Paulo*, 1 dez. 2015. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>. Acesso em 19 jun. 2021.

⁷⁸. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9893_EM+LA+BETE+QUEM+OBSERVA+TAMBEM+FAZ. Acesso em 21 jun. 2021.

(no caso, o do artista)? Reconhece-se um diálogo com a perspectiva filosófica de Giorgio Agamben que, de acordo com Selvino Assmann,

Em um mundo onde tudo parece ter-se tornado necessário e inevitável, sagrado, (...) procura resistir, des-criar o que existe, tentando ser mais forte do que o que está aí. Isso equivale a ir em busca da infância, ou seja, de nossa capacidade de jogar e amar, a saber, de viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido, e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível; equivale a perseguir sinais e frestas de contingência, de “absoluta contingência”, ou seja, de subjetividade, de liberdade humana, de cesuras entre um poder-ser e um poder-não-ser. Insista-se: um mundo sem liberdade, sem possibilidade de criação (in AGAMBEN 2007: 7-8).

As acusações de pedofilia foram feitas e endossadas por uma maioria de pessoas que sequer assistiram ao trabalho na íntegra. A simplificação do que vinha a ser o *nu* e a *manipulação corporal* é possível somente graças a um distanciamento desses conceitos do contexto da obra. E, mais uma vez, o debate político instaurado em torno de *La Bête* evidenciou o anacronismo do contexto político/social do país naquele momento, os valores assumidos por grande parte da sociedade civil em relação a produção de arte (e especificamente de dança):

O que importava era manipular o ódio, a mercadoria mais abundante no Brasil atual, com objetivos políticos. Deslocava-se assim a atenção da gravidade do que se passava – e se passa – no país, para uma ameaça inexistente. De repente, o problema não era mais Michel Temer estar no poder mesmo com todas as denúncias de corrupção, mala de dinheiro e conversas comprometedoras. Nem o Congresso mais corrupto da história recente usar dinheiro público para fins privados, pessoais e particulares no balcão de chantagens que se tornou Brasília. Nem o fato de que direitos conquistados pela luta de muitos estarem sendo rapidamente deletados da vida dos brasileiros.⁷⁹

Assim como De Cautier com a *subversividade*, Agamben também propõe uma atitude aberta ao “jogo”, no sentido de gerar novos “usos” a coisas e práticas comuns: a *profanação*. Ela se concretiza no jogo quando

liberta e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir, simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa (AGAMBEN 2007: 67).

A proposta do autor é crítica ao capitalismo como “religião moderna”, que se configura como um culto, onde tudo se referencia ao próprio cumprimento do culto,

⁷⁹. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.amp.html?__twitter_impression=true&fbclid=IwAR3P7jdwgXwhg50GcGKaf07bto6x2oUdaUWpEZY3YJe7_iH zHCR68tDZdLY. Acesso em 9 jul. 2020.

permanentemente (Ibid., p.70). Justamente por ser “improfanável”, ou seja, se configurar como lógica indiscutível, normalizada na vida das pessoas: “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (Ibid., p.79).

A partir da proposta de Agamben, escrevi uma carta para o Amor, em 2018, já durante o curso do doutoramento, quando cursei a disciplina “Práticas Performativas: Coralidades e Arquiteturas do Corpo”, com os professores Marcelo Denny e Marco Antônio Bulhões. Jair Bolsonaro estava no primeiro semestre de seu mandato, resultante de um processo eleitoral “democrático”⁸⁰, mas que pela primeira vez na história do país se valeu de uma campanha administrada nas redes social, e que deflagrou, entre outras ações, o movimento de denúncias a Schwartz. Em meu ambiente doméstico, eu vivia uma crise conjugal que resultou no término do meu casamento de 8 anos, enquanto meus filhos estavam com 9 meses de vida. Assim, a carta transita entre as esferas dos problemas familiares do meu cotidiano e uma crítica a um contexto político/social, que por sua vez, como dito anteriormente, produz hábitos e tipos de condutas nos cotidianos das pessoas:

Meu amor, você está doente!

Se por tanto tempo cumprimos um ritual diário de cuidado e atenção, em cada olhar, em cada beijo de bom dia, que era seu alimento, por que será que agora te percebo inane? Agora há somente a confusão e tudo está misturado, sem distinção. Não consigo te reconhecer: você ainda está aí? O fato de você estar embaçado me atrapalha e também o impede de olhar para mim. E sem mim, não há você.

Me desculpe por perder a hesitação que deveria haver para que eu estivesse sempre disposta a te reler. Agora só há a ausência. Fui negligente, distraída contigo e afrouxei a tensão que te mantinha em movimento.

Agora tudo bóia, não encontro a terra firme, não enxergo nenhum relevo. Minha ausência te violou, você foi profanado.

Contudo, você também não tem lugar nesse mundo leigo, tamanha a investida na sua criação. Sua ambiguidade permanece aqui, transitando entre esses dois polos.

Qual o sacrifício irá exigir então?

Eu sei. É o meu comprometimento contigo. Preciso me lembrar do que me engajou contigo. Querer. Ser aquela “qual quer”. Assim como você (pois somos indissociáveis), sou perecível e estou me desgastando no tempo. Preciso ser escrupulosa, pois é a única forma de permanecermos juntos.

Acredito que a nossa relação depende de um culto permanente. É puramente por esse meio que você pode se manter no tempo.

Meu amor, aqui, então, me separo de ti. Não sou você porque você não está em mim. Isso dói, como a morte. Porém, a beleza é que é justamente essa cisão que pode te manter vivo. E essa é a única chance que tenho de existir com você.

⁸⁰ A relativização entorno do termo se deve ao fato de levarmos em consideração a grande interferência das redes sociais na condução da conduta dos cidadãos, com informações criadas e manipuladas (*fakenews*); além da prisão de Lula, que o impossibilitou de concorrer às eleições.

Escrevo essa carta porque tenho convicção que sua falta não lesa somente a mim enquanto indivíduo, mas a todos da minha espécie. Sei que é muita responsabilidade que deposito em você, mas acredito que é apenas a partir da relação contigo que nós, humanos, temos chance de conservar nossas mais nobres qualidades, aquilo que nos diferencia dos demais animais.

Você nunca faltou tanto como nos últimos tempos. A sua ausência também nos adoece e nessa dormência parece que estamos perdendo a capacidade de te definir.

Essa carta escorre das minhas mãos e, espero, que o fato dela ser lida por outros seja um respiro (ou um berro!), que nos indique novas possibilidades de lhe reclamar.

Com carinho,

O amor, a quem enderecei a carta, é nesse contexto a possibilidade de nos reconhecermos em processo contínuo de vir a ser, a partir dos hábitos que assumimos no mundo (o que remete à Teoria Corpomídia). Para Agamben (op. cit.: 52), os hábitos são “modos de ser” que se realizam em “imagens” que, justamente por estarem sempre sendo, enquanto possibilidade, não são quantificáveis. A carta foi escrita a partir dos capítulos “Ser Especial” (51-54) e “Elogio da Profanação” (65-79) principalmente. Vejamos um trecho chave para o meu pensamento/carta:

A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie. O ser especial é absolutamente insubstancial. Ele não tem lugar próprio, mas acontece a um sujeito, e está nele como um *habitus* ou modo de ser, assim como a imagem está no espelho. A espécie de cada coisa é sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com sua própria revelação.

O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *imago* não nos pertence. Entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor. O espelho de Narciso é, nesse sentido, a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é nossa imagem. Quando eliminamos o intervalo, quando – mesmo que por um instante – nos reconhecemos sem nos termos desconhecido e amado na imagem, isso significa já não podermos amar, acreditar que somos senhores da própria espécie, que coincidimos com ela. Ao prolongarmos indefinidamente o intervalo entre a percepção e o reconhecimento, a imagem é interiorizada como fantasma e o amor recai na psicologia.

Os medievais chamavam a espécie de *intentio*, intenção. O termo designa a tensão interna (*intus tensio*) de cada ser que o impele a se fazer imagem, a se comunicar. A espécie não é, nesse sentido, nada mais que a tensão, que o amor com que cada ser deseja a si mesmo, deseja preservar no próprio ser, comunicar a si mesmo. Na imagem, ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente. Amar outro ser significa: desejar a sua espécie, ou seja, o desejo com que ele deseja perseverar no seu ser. O ser especial é, nesse sentido, o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade.

A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser

tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique (52-53).

Respeitadas as diferenças em relação ao rigor técnico/expressivo e dramatúrgico de um trabalho como *La Bête* e minha produção escrita para uma disciplina da Pós-graduação, o diálogo entre esses materiais nos parece possível no sentido de frisar que os usos que fazemos de ideias e conceitos, enquanto formas de articular pensamento/discurso, podem propor sentidos diversos de acordo com a maneira que são conectados com outros elementos para configurar uma determinada estrutura sistêmica. Como tentamos desenvolver, neste capítulo, a arte se configura como forma de conhecimento que pode explorar esses usos, sugerindo e apontando outras possibilidades da/na realidade.

3.2 APRENDIZ DE FEITICEIRO⁸¹

Experiências

Tentamos apresentar como certas formas de arte questionam, em seu próprio fazer, as lógicas de viver em que estamos imersos, se apresentando como possibilidades de resistência a tais lógicas. Faz parte desse tipo de conhecimento artístico explorar a realidade tal como ela se processa em algum momento, e experimentar outras possibilidades de existência. Por esse motivo, frisamos a importância do fazer artístico para além do entretenimento e distração da vida cotidiana. Dependendo do contexto, até o “pum do palhaço” pode criar uma fresta, abrir um buraco na “argamassa de hábitos e comportamentos, rituais, costumes, que se autogeram, se autofertilizam no seio do povo”;⁸² fazendo da cultura não somente “palhaçada”, mas crítica. Para Vieira,

A questão real é que arte é forma de conhecimento e todo conhecimento é função vital, todo conhecimento garante vida e complexidade. Desvalorizar o artístico é matar, em altos níveis de complexidade, nossa Humanidade. Insistimos aqui: a Arte é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real. Não nos basta acreditar em uma certa realidade, temos que aprender os caminhos complexos para tentar atingi-la, e temos que fazer isso para sobreviver, não só em corpo, mas nos signos que já somos capazes de produzir e extrasomatizar, além das necessidades biológicas (VIEIRA 2011: 114).

Nesse sentido, tomo a liberdade de compartilhar experiências artísticas que vivenciei como profissional de dança e que mobilizam meu sentir/pensar/agir no sentido de refletir sobre modos de existência. São relatos de algumas propostas realizadas em projetos contemplados por diferentes edições do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, em conjunto com artistas com quem estudo e/ou trabalho há anos. Considerando o papel formativo da prática em dança enquanto processo, e porque sou atuante nesse meio (um sistema corpo, aberto às trocas com os ambientes com que entro em contato), é possível considerar que tais ações indicam outras possibilidades de relação corpo/ambiente. Pois tecem o modo como sou capaz de experienciar e refletir sobre o mundo, o que posso pensar e fazer e deixar como rastros de minha existência que ficarão nas pessoas e nos ambientes com os quais elaboro, também, mundo. São frestas, lembretes de que a realidade é transitória e de

⁸¹. No filme *Fantasia*, a música “Aprendiz de Feiticeiro”, de Paul Dukas, é representada por Mickey, como um feiticeiro aprendiz que experimenta a magia mesmo antes de dominá-la completamente.

⁸². Discurso de posse da Secretária Especial da Cultura, Regina Duarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FgG9Nt8k0As>. Acesso em 15 set. 2020.

que somos/fazemos parte operante dela.

3.2.1. TRADUÇÃO – SILENCIOSAS

O procedimento a seguir foi elaborado por Diogo Granato⁸³ e proposto para o grupo Silenciosas⁸⁴, dirigido por ele e do qual faço parte, desde 2014. Na ocasião, estávamos iniciando uma pesquisa a partir da obra *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, em um projeto contemplado pelo 18º edital de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e executado entre 2015 e 2017. Desde então, o grupo foi se aprofundando nessa pesquisa e desenvolveu o espetáculo *Nosso Primeiras Estórias*, apresentado presencialmente, em 2019, na Oficina Oswald Andrade e virtualmente pela plataforma ZOOM, em 2020.

No início da pesquisa, o grupo fez o exercício de ler, conjuntamente, o livro de Rosa. Como se trata de uma linguagem específica que, para alguns de nós, era pouco familiar na época, Granato propôs um procedimento: uma “tradução simultânea” dos contos para uma linguagem habitual, em situações cotidianas para cada um de nós:

Para contar o livro, nos apropriamos dele, misturamos suas estórias às nossas; o abandono paterno em busca de uma impossível Terceira Margem espelhado pela partida de um Audaz Navegante, espelhado por nossos abandonos paternos, e, quem sabe, espelhando a estória de Guimarães Rosa?⁸⁵

Deveríamos ler silenciosamente o que estava escrito, mas contar em voz alta uma estória traduzida a partir de situações assimiladas por nós, mantendo o ritmo do conto. Vejamos um exemplo:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Trebusco. Será esse nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?
Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de

⁸³. Diogo Granato teve sua formação em dança dentro do Estúdio Nova Dança, onde estudou, principalmente, com Adriana Grechi, Cristiane Paoli Quito, Lu Favoretto e Tica Lemos. Faz parte da Cia. Nova Dança 4 desde seu início e também produziu e dirigiu diversos trabalhos independentes.

⁸⁴. Nesse projeto, o grupo Silenciosas era formado, além de mim e de Diogo Granato, pelos artistas Flávio Falcone, Ilana Elkis, Michelle Farias de Lima, Veronica Piccini e Victor Abreu. Posteriormente, para a montagem de *Nosso Primeiras Estórias*, Victor Abreu foi substituído por Henrique Lima. Para a apresentação virtual do trabalho, Nathalia Catharina reintegrou o grupo. Além disso, a sanfoneira Livia Mattos e o iluminador Marcelo Esteves fizeram parte dos dois trabalhos. É importante dizer que, com exceção de Henrique Lima, o Silenciosas se mantém com a mesma formação há oito anos, pesquisando regularmente, com ensaios semanais, além da prática de aulas com Granato.

⁸⁵. Texto de Diogo Granato. Disponível em: <https://amarello.com.br/2020/10/arte/nosso-primeiras-estorias/>. Acesso em 10 jun. 2021

tudo o que obstrui o crescer da alma, o que atulha e soterra? Depois, o “*salto mortale*”... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento – problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: – “*Você chegou a existir?*”

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne a dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA 1985: 72)

Esse trecho poderia ser *traduzido*, por mim, da seguinte forma:

Não sei se devia lhe contar o que não tenho certeza. Sobre aquilo que estou dizendo, descobrindo, pensando. Será que deveria lhe contar? Será que estou tocando em algo que é evidente? Estou buscando. Será essa nossa falta de jeito, e essa realidade, um plano – uma conjunção de planos – que vai nos formando?

Se sim, a “vida” é uma experiência extrema e séria; o modo de viver – pelo menos parte disso – exigiria um desprendimento consciente, de tudo o que atrapalha o desenvolvimento da nossa integridade? Depois, o “pulo do gato”, digo pela forma como isso acontece, porque o senso comum precisa ser revisto, por trazer conceitos e questões acomodados no tempo... E a grande questão pode ser resumida com uma simples pergunta: – “*Você chegou a existir?*”

Sim? Mas então, refutamos a ideia de que nossa vida é uma bobagem, pela qual não responsabilizamos, como se o que acontece entre nós e o resto do mundo fosse um acaso? Pronto, falei. Então, se me permite, agora, gostaria de ouvir sua opinião sobre tudo isso. Estou atenta às considerações que possa dar-me sobre essa questão, para mim, que estou a seu dispor, pois, mesmo nos conhecendo a pouco, compartilhamos o amor pela ciência, considerando aquilo que ela comprova, e o que não faz parte de seu escopo. Sim?

Esse trabalho permitiu que os artistas do grupo se apropriassem das histórias de Guimarães a partir do impacto que elas nos causavam, de acordo com a vivência pessoal de cada um. Como artistas em diálogo com o *Primeiras Histórias*, nosso intuito nunca foi recontar os contos do livro, nem tentar “vestir” seus personagens, pois entendemos que uma abordagem nesse sentido sempre ficaria aquém de um trabalho já feito com maestria pelo autor e, ao invés de complexificar sua obra, poderia empobrecê-la. Desenvolvemos, então, uma empatia com ela, valorizando seus conflitos a partir das tensões e conflitos reconhecidos em nosso próprio corpo, a partir do trabalho que o grupo, poeticamente, chama de *sensaçãoimagem*. Esse trabalho consiste em tentar perceber, enquanto nos movemos, “sensações” oriundas das informações do ambiente, como texturas, densidades, luminosidades, temperaturas, entre outras; além das informações do próprio corpo em movimento, como ritmo, tensões, peso, entre outras. Essas “sensações” compõem imagens que dizem respeito ao que está acontecendo no aqui e agora (espaço-tempo), e podem despertar lembranças de situações passadas e revelar

desejos e projeções futuras que se enredam no movimento. A partir daí, dançávamos o *Nosso Primeiras Estórias*:

Uma coisa era certa, precisávamos nos desmoronar um pouco também (...). O corpo precisava estar memória, precisava xurugar, precisava estar Cerrado, vivo, Dagobé, Brejeirinha, Nhinhinha. Desmoronávamos. Experimentamos dançar nossos abandonos e nossas mortes, nossas despedidas e alegrias, e nos aprofundamos em cada uma das estórias, na mais buscante análise.⁸⁶

O procedimento de *tradução intersemiótica*⁸⁷ no contexto Silenciosas nos permitiu desenvolver empatia com os conflitos humanos expostos na obra de Guimarães Rosa. A experiência desse trabalho nos levou a refletir sobre nossas próprias experiências de morte, abandono, paixão etc. junto aos demais artistas e aos espectadores envolvidos em todo o processo, estabelecendo um diálogo com o outro, sem a tentativa de nos colocar em seu lugar, vivenciando, com amor e respeito, o lugar de escuta e fala de cada pessoa.

⁸⁶. Ver nota anterior.

⁸⁷ Processo de tradução (ou transmutação) não-literal de um sistema de signos (literatura) para outro (dança).

3.2.2. CORPOS TRANSVERSOS – MUSICANOAR

Em 2015, participei do trabalho *Corpos Transversos*, do grupo de dança Musicanoar, com orientação de Helena Bastos.⁸⁸ O projeto, contemplado pelo 16º edital de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, apresentou dois resultados: a publicação do livro *Corpo e Cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos* (2015) e uma série de oito performances intitulada *Esculturas Breves* (2014 e 2015).⁸⁹ Elas consistiam em chegarmos no Largo da Batata, no bairro de Pinheiros, e, primeiramente, realizarmos um mapeamento particular do lugar, reconhecendo as arquiteturas, as pessoas que estavam lá naquele momento, os ruídos etc., friccionando as esferas pública/privada nas ações dos corpos na cidade. De acordo com Bastos (2015: 83),

O projeto *Corpos Transversos* propõe um mergulho no estudo sobre espaço. A proposta é estudar a relação entre corpo e cidade enquanto um fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio de constantes ajustes e acordos.

Assim, *Esculturas Breves* surgiu de indagações no processamento de um discurso focado na corporeidade e espacialidade urbanas. Nessa perspectiva, o pensamento de *moveres* habita muitas articulações artísticas propostas por Helena Bastos (2017), geradas entre distintos pensamentos e poemas corporais. No percurso dessa pesquisa surge uma dimensão crítica do *mover*. Nesse contexto, vislumbra-se o corpo mergulhado em um ambiente permeado por diferentes crises que perfuram os hábitos cognitivos dos corpos que circulam nos espaços públicos da cidade.

Depois desse primeiro mapeamento, um de nós iniciava uma ação de nos “atar” a um ponto do lugar, ou a outra pessoa, com uma fita crepe. Pouco a pouco, os artistas se contaminavam dessa ação até que todos estivessem atados por essa fita crepe, formando essas *esculturas*, que permaneciam fazendo parte do lugar por um período de mais ou menos uma hora. Durante a apresentação, algumas pessoas, transeuntes,

⁸⁸ Minha participação no projeto foi pontual, mas possível graças ao convívio com Bastos desde o início da minha graduação em Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP), em 2002, passando pela minha participação, desde 2012, no LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo), grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP, onde desenvolvi meu mestrado (2014), e agora o doutorado, ambos orientados por Bastos.

⁸⁹ Fizeram parte dessas performances junto comigo os artistas Beatriz Id Limongelli, Carolina de Nadai, Clóvis Lima, Danilo Sene, Felipe Rocha, Helena Bastos, Lucas Abe, Marcus Garcia, Raul Rachou, Tatiana Melitello e Viviane Ferreira.

vinham interagir conosco, às vezes perguntando coisas (como: o que estávamos fazendo?), ou mexendo nas fitas crepe, ou simplesmente desviando seu caminho de acordo com a nova configuração proposta. Enquanto estávamos lá, eu às vezes, me sentia angustiada por estar imobilizada, outras vezes tranquila por simplesmente estar ali. Era um misto de sensações relacionadas à ideia de pertencimento daquele espaçomomento, que me faziam refletir sobre as relações do meu corpo com o ambiente em que vivo. Seguindo com Bastos (ibid.), “em tempos de turbulência como os atuais, faz-se urgente estudar os vínculos entre corpo, cidade e seus moveres”, e tais performances tornavam reais essa experiência.

3.2.3. DESVIOS – ZÉLIA MONTEIRO

Durante o ano de 2016, participei do projeto *A Figura e o Fundo*, do Núcleo de Improvisação, contemplado pelo 19º edital de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. O projeto, coordenado pela artista Zélia Monteiro,⁹⁰ revia a experiência da artista com a prática do balé e resultou em três obras: o solo *Percursos Transitórios*, dançado pela própria artista, o documentário *Maria Meló e o Método Cecchetti: a maestria na arte de ensinar balé*, e um experimento de grupo, *Exercícios Compartilhados 1*, do qual fiz parte e ao qual este relato se refere.⁹¹ Na verdade, farei menção a um procedimento específico, vivenciado durante o processo de criação.

A proposta partia de um desenho, que deveria ser feito de acordo com as seguintes instruções: 1) Uma vez que a caneta fosse colocada no papel, não poderíamos tirar até que acabássemos o desenho; 2) Toda vez que víssemos uma figura se formar, mesmo que iminentemente (quando, por exemplo, reconheço em meu desenho uma “montanha”, ou “nuvem”, ou “bola”), tínhamos que mudar o percurso do desenho e 3) Uma vez que não podíamos figurar nada, as linhas desenhadas não poderiam se atravessar (pois isso acarretaria em si uma figura fechada). Depois do desenho feito, fazíamos um aquecimento que, de acordo com a formação de Monteiro, está sempre ligado à sensibilidade da materialidade do corpo, como percebemos o corpo naquele momento, o que reconhecemos de informações no ambiente como ruídos, temperatura, luminosidade, entre outras coisas. Então, começávamos a nos mover seguindo a mesma instrução que nos moveu no desenho: toda vez que percebíamos uma *figura*, ou seja, que no percurso do gesto identificávamos suas organizações e para onde elas apontavam (esse reconhecimento é possível com um trabalho acerca dos padrões corporais, um traço artístico de Monteiro), criávamos *desvios*, deixando aquela figura

⁹⁰. Zélia Monteiro é artista e professora de dança. Sua formação se deu a partir da técnica de balé clássico, escola italiana, que estudou em linhagem direta com uma professora formada por Enrico Cecchetti, e do pensamento Klauss Vianna, com quem estudou e atuou artisticamente durante oito anos. Sua pesquisa explora as lógicas que organizam corpo/tempo/espço no balé e na improvisação. Estudo com Zélia Monteiro desde 2002 e desenvolvo uma parceria com ela, principalmente em relação ao estudo/aprendizagem de balé, desde 2005. Em 2014 concluí minha dissertação de mestrado acerca de seu trabalho, *A singularidade de um fazer-dança: vestígios entre a cena e a formação em dança na trajetória de Zélia Monteiro*.

⁹¹. Junto comigo nesse projeto estavam os artistas Ernesto Filho, Gisele Calazans, Marcela Paéz e Paulo Carpino, além de Zélia Monteiro (concepção, direção artística e preparação corporal), Hernandes Oliveira (criação de luz) e Felipe Merker Catellani (criação musical).

percebida como uma possibilidade não realizada, mantendo justamente o campo de possibilidades do gesto.

O interessante desse procedimento é que, o gesto acionado a partir da percepção da materialidade do corpo, está sempre “figurando”; mas, como o procedimento se dedica a criar desvios dessas figuras (lembrando que as coreografias dos balés são compostas a partir de figuras), o que se dá a ver é, principalmente o contexto de organização do gesto, e não seu resultado “final” – que, no caso, é aquele que representa e reformula o já conhecido para o corpo nesse mesmo contexto. Dessa forma, o corpo investiga outras possibilidades de ação de acordo com sua materialidade.

4. POR FIM

O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos. Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo.

(ROSA 2001: 601)

Tendo sempre em vista a complexidade (MORIN, 1996), nosso intuito aqui não foi apontar caminhos e certezas, indicar um modo pelo qual o setor de produção em dança na cidade de São Paulo, via incentivo público, deva acontecer. Isso seria uma simplificação dos contextos amplamente discutidos. Nosso esforço se concentra, portanto, no âmbito de uma reflexão crítica, que busca explicitar o engendramento da produção em *dança contemporânea*, dentro do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, reconhecendo seu valor e suas limitações, sempre *transitoriantes*.⁹²

Contudo, também não temos vontade de esconder nosso posicionamento com o argumento de uma “neutralidade” frente aos fatos que investigamos. Além da argumentação, ao longo de toda a tese, que se ancora na ideia de um corpo que se comunica enquanto processo (segundo a Teoria Corpomídia), o que invalidaria uma colocação nesse sentido, consideramos a importância de assumir uma posição frente ao contexto que se apresenta à dança na cidade de São Paulo, nos corresponsabilizando por ele, agindo nele. Por isso, retomamos a problemática com a qual inauguramos a escrita desta tese. Apesar de pontual, a 22ª edição do Fomento é considerada por nós bastante relevante no âmbito da produção em dança na cidade de São Paulo, porque explicita o contexto político, público, social e econômico no qual se desenvolve, e do qual fazemos parte.

⁹². Ver nota 18 acima.

Ao dar destaque às premissas envolvidas nas discussões acerca das ideias relativas às *danças contemporâneas* e tentar explicitar as diferentes lógicas que as organizam, de forma sistêmica, bem como os ambientes possíveis de acordo com seus entendimentos, afirmamo-nos criticamente em relação a um contexto macro, de valores capitalistas neoliberais, onde a arte (especificamente a dança), enquanto forma de conhecimento, encontra pouca probabilidade de se desenvolver de maneira autônoma. Isto é, com força suficiente para desestabilizar sua codependência com os ambientes com que se relaciona, no sentido de aumentar sua complexidade nesses ambientes. Rever os parâmetros que qualificam a ideia de produção em dança, atribuindo-lhe qualidades formais substantivas (PEIRCE, 2000) dentro do Programa de Fomento, é fundamental para a compreensão de sua funcionalidade sistêmica e importância na cidade de São Paulo.

Obviamente não tentaremos resolver a situação problema que identificamos. Essa atitude seria ingênua e arrogante, pois, ignoraria as relações de poder e os *dispositivos* que atuam em nossos corpos, diariamente. Mas devemos estar atentas às ações que propomos dentro desse ambiente, mesmo sabendo que não temos ascendência direta na tomada de decisões sobre elas, pois, podemos nos engajar para que as discussões sobre o assunto sejam feitas dentro de proposições que, no mínimo, considerem a dança um bem de extremo valor social. A partir dessa concepção em comum, discussões e diferentes abordagens sobre a organização do Fomento à Dança são bem-vindas. E, também, nesse sentido, precarizar o programa para que ele tente suprir o máximo possível de uma insipiente (para não dizer inexistente) política pública, com uma “fachada de democratização” (PERNICIOTTI 2015), ou desvalorizar sua existência por ser incapaz de abarcar toda a produção que se pretende caber nele, não são atitudes que levaremos em consideração aqui.

Por tudo o que discutimos, entendemos que a mudança no entendimento de *dança contemporânea*, realizada pelo 22º edital, não pode ser entendida como uma proposta de reflexão e atualização conceitual, pois a forma como se deu, longe de processar como atitude crítica, se configurou como uma manipulação da conduta de artistas que estão imersos na lógica da editalização (PERNICIOTTI, 2015). Essa manipulação é possível porque há uma confusão entre as ideias de *diversidade* e *qualidade* enquanto parâmetros compositivos do sistema Fomento, que se

consolidaram pela pasteurização dos moldes editalescos. Refletir, de forma comprometida com a questão, é urgente; e tentamos aqui um exercício nessa direção. Frisamos que, para haver de fato uma democratização da lei, é necessário investimento em políticas públicas reais, visando a ampliação e complexificação do setor cultural, no que diz respeito à produção em dança na cidade. Para isso, entendemos, como Agamben (2007), que a lógica engendrada na produção em dança na cidade precisa ser profanada, devolvida a um uso comum, no sentido de atender de fato às necessidades coletivas de artistas que, por sua vez, precisam estar continuamente dispostos a se reverem, engajados com um entendimento de produção que abarque uma esfera para além de sua produção pontual.

Por isso, vamos ficar com o problema. Vamos mapeá-lo, vivenciá-lo, assumindo-o como uma crise a fim de tentar elaborar autonomia nesse ambiente. Apenas lidando com a crise, o sistema Fomento, considerando todos os elementos que o compõe (artistas, governantes, administração pública e sua esfera jurídica), pode se reorganizar no sentido de conquistar (ou perder) complexidade. As soluções, *transitoriadoras*, serão elaboradas circunstancialmente por nossos corpos, de uma forma ou de outra, sempre processual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS E ARTIGOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BASTOS, Helena. *Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad*. São Paulo: ECA/USP, Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

_____. (org.). *Corpo e Cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

CALUX, Elaine. “Fomento à Dança: uma Biografia Autorizada”. In: *Fomento à Dança 5 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012, 123-133.

CAMARGO Andréia Abdelnur Vieira. *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*. Dissertação (Mestrado) em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

CAUTER, Lieven De. “Notas sobre Subversão/Teses sobre Ativismo”. In: *Reflect #8, Art and Activism in the Age of Globalization, 1. Rebellious Prologues*. Trad. Alexandre Rabelo.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977 – 1978)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIELEN, Pascal. *Criatividade e outros fundamentalismos*. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. “Por uma Teoria do Corpomídia”. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008, 125-133.

_____. “A natureza cultural do corpo”. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Universidade, 1998, 77-102.

HERCOLES, Rosa. “As Dramaturgias do Movimento”. In: *Dramaturgias* (8), 88–99. <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.v0i8.14969>.

JOHNSON, Mark. *The Aesthetics of Meaning and Thought: the bodily roots of philosophy, science, morality, and art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

KATZ, Helena. “Do homo oeconomicus ao homo politicus: a dança na cidade de São Paulo”. In: *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017, 945-959.

_____. “A dança na cidade de São Paulo, em meio à produção de inexistência, de novos hábitos cognitivos e do *homo oeconomicus*”. In: *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, 2016, 771- 779.

_____. “Conexões entre o corpo APPS e o mundo regido por editais”. In: *Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança*. Salvador: ANDA, 2015.

_____. “Corpo apps: do dispositivo ao aplicativo”. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (orgs). *Arte e Cognição*. São Paulo: Annablume, 2015, 239 – 255.

_____. “Dança, coreografia, imunização”. In: MACEDO, Vanessa e NOLF, Angela (orgs.). *Pontes Móveis: modos de pensar a arte em sua relação com a contemporaneidade*. São Paulo: Editora Cia. Fragmento de Dança, 2013, p. 41 – 47.

_____. “Projeto – processo – produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico”. In: NEUPARTH, Sofia e GREINER, Christine (orgs.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011, 63-85.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. *Pulsção da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, 2016.

MACEDO, Vanessa e PEREIRA, Sayonara. “Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança”. In: *Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança*. Salvador: ANDA, 2015.

MORIN, Edgar. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996, 236-255.

MORTARI, Cezar. *Introdução à lógica*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PERNICIOTTI, Fernanda Araújo. *O novo ambiente midiático produzido pela digitalização da cultura: o meio transformou-se em mediação*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. “Ciência, arte e o conceito de Umwelt”. In: NEUPARTH, Sofia e GREINER, Christine (orgs.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011, 103-117.

_____. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

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

MATÉRIAS DE JORNAL

ALBUQUERQUE, Ana Luiza. “Fomento à Dança em São Paulo é pivô de disputa; inscrições acabam nessa sexta feira”. *Folha de S. Paulo*, 28 abr. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1879145-sturm-mudou-edital-da-danca-sob-alegacao-de-concentracao-de-verba.shtml>. Acesso em 10 jul. 2019.

BIDERMAN, Yara. “Profissionais da dança protestam em São Paulo contra cancelamento de edital”. *Folha de S. Paulo*, 13 mar. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1866178-profissionais-da-danca-protestam-em-sp-contra-cancelamento-de-edital.shtml>. Acesso em 16 ago. 2019.

KATZ, Helena. “Questão racial é colocada em discussão na área de dança”. *O Estado de São Paulo*, 27 jul. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,questao-racial-e-colocada-em-discussao-nas-areas-de-danca-e-teatro,1732361>. Acesso em 16 ago. 2019.

_____. “La Bête e a barbárie desses tempos sombrios”. *O Estado de São Paulo*, 1 dez. 2015. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>. Acesso em 10 jun. 2021.

_____. “A última edição do programa Rumos”. *O Estado de São Paulo*, 9 de dez. de 2014. Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91418125662.pdf>. Acesso em 9 dez. 2016.

DEMAIS REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BASTOS, Helena. “Corpoestados: singularidades da cognição em dança”. In: *Revista Estudos da Presença*. 4 (1), 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/37894/28271>. Acesso em 21 out. 2016.

CARNEIRO, Julia Dias. “Queermuseu, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em 10 jul. 2021.

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas, através do espelho e o que Alice encontrou lá*. São Paulo: Summus, 1977.

DAMÁSIO, Antonio. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.

ECO, Umberto. *O Facismo Eterno*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FOCAULT, Michel. “O corpo utópico”. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/06/15/o-corpo-utopico-michel-foucault/>. Acesso em 21 mar. 2018.

GREINER, Christine. *O corpo em crise – novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

MENDONÇA, Heloisa. “Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: jul. 2021.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOMBAÇA, Jota. “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!” 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi. Acesso em: jul. de 2021.

MONBIOT, George. “Neoliberalismo, a ideologia na raiz de todos os nossos problemas”. *Carta Maior*, 2016. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Neoliberalismo-a-ideologia-na-raiz-de-todos-os-nossos-problemas/7/36031>. Acesso em 9 jul. 2019.

MONTEIRO, Maria Zélia Bacellar. *O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2019.

PERNICIOTTI, Fernanda Araújo. *A Crise(?) da Crítica*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2020.

POZZI, Sandro. “Bolha imobiliária: 10 anos da crise que parou o mundo”. *El país*, 7 ago. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/05/economia/1501927439_342599.html. Acesso em 9 jul. 2019.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SOROS, George. “The crisis & what do I do about it?” 2008. Disponível em: <https://www.georgesoros.com/>. Acesso em 9 jul. 2019.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. “Caos e ordem nas artes contemporâneas”. In: *Abstracts do IV Congresso Brasileiro de Semiótica*, 1996, 201-201.

ANEXOS

- I. Carta de impugnação ao 22º Edital do Fomento à Dança
- II. Resposta da Secretaria Municipal de Cultura
- III. Carta da Cooperativa Paulista de Dança
- IV. Carta dos professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP
- V. Carta dos coordenadores do Curso de Dança da Unicamp
- VI. Carta da diretora da Escola de Arte Dramática da ECA-USP
- VII. Carta da Cooperativa Paulista de Teatro
- VIII. Carta dos professores do Curso de Dança da Anhembi-Morumbi

IMPUGNAÇÃO AO EDITAL

AO ILUSTRÍSSIMO SENHOR ANDRÉ STURM

SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO.

Ref.: EDITAL DE CHAMAMENTO Nº 2/2017/SMC/NFC – PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA PARA A CIDADE DE SÃO PAULO, PUBLICADO EM 14 DE MARÇO DE 2017

A Cooperativa Paulista de Trabalho dos Profissionais de Dança, inscrita no CNPJ sob nº 07.953.804/000-54, com sede na Av. São João, 324, 1º andar, conj. 102, Centro, São Paulo - SP, CEP 01036-000, telefone 33316440, e-mail coopdanca@coopdanca.com.br, por seu representante legal, Sandro Borelli, portador do RG 12346829-2, inscrito no CPF sob o nº 048.475.138-78, residente à Rua Dona Elisa, 150, ap. 98 A, São Paulo/SP vem, conforme permitido no § 2º, do art. 41, da Lei nº 8666/93, em tempo hábil, à presença de Vossa Excelência a fim de **IMPUGNAR** os termos do Edital em referência, em razão do que passa a expor:

1 – SOBRE A CRIAÇÃO DE MÓDULOS

O edital, em sua cláusula 1.2, cria as modalidades “criação” e “circulação”. Entendemos que a criação de modalidades atenta contra a possibilidade de o núcleo artístico desenvolver os seus projetos segundo a natureza de suas pesquisas. A ideia de fomentar **continuidade e pesquisa**, conforme prescreve a Lei 14.071/05 (Fomento à Dança), resta engessada ao se criar “modalidades” determinantes de um modo único de produção. É o que diz a Lei:

Art. 1º Fica instituído o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que tem por objetivos:

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

- I – apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de **trabalho continuado** em dança contemporânea;
 - II – fortalecer e difundir a produção artística de dança independente;
 - III – garantir melhor acesso da população à dança contemporânea;
 - IV – fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais.
- § 1º Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou a categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas.
- § 2º A **pesquisa** mencionada no § 1º deste artigo refere-se às práticas de pesquisa da linguagem cênica coreográfica e investigação de parâmetros técnicos corporais próprios, mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico. (grifos nossos)

Ressalta-se ainda, para além do disposto em Lei, que, durante esses mais de 10 anos de Programa de Fomento, garantiu-se liberdade às especificidades de cada pesquisa, o que permitiu aos núcleos artísticos produzirem ações muito mais amplas como performances, intervenções, residências, ocupações, publicações de livros revistas e cds, ensaios abertos, estudos coreográficos e dramaturgicos, cinema na rua, debates, fóruns, oficinas continuadas, documentários, acervos, compartilhamentos digitais e de outras naturezas, intercâmbios nacionais e internacionais, entre outras. Todas essas ações revelam a **singularidade** do Programa de Fomento à dança. **Programa único, reconhecido dentro e fora do Brasil como o principal Programa, para não dizer o único, que não segue a lógica de apenas produzir espetáculos e circular.**

A criação de modalidades cerceia a liberdade dos artistas e os coloca na lógica comum dos editais, contrapondo-se, voltamos a dizer, à previsão da Lei de Fomento que, em seu art. 15, inciso II, estabelece como critério de seleção **“planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra”**. É também importante reforçar que é fonte desta argumentação a **motivação da lei**, seus princípios e sua caracterização tão amplamente debatidos nos anos que antecedem à sua criação. **A lei se motivou pela necessidade de rompimento com as lógicas mercadológicas da renúncia fiscal.** Existe um amplo histórico de lutas, com os seus devidos registros, que esclarecem e difundem o espírito do Fomento à Dança.

A criação de modalidades impede a riqueza de todas essas outras formas de ação e compartilhamentos que se expandem na cidade e que se firmam, cada vez mais

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

potentes, ao longo da trajetória deste Programa. E, ainda vale ressaltar, que a prática de módulo tentou ser implantada, na IX edição de Fomento à dança, gerando uma intensa discussão. Na época, artistas em conjunto com a própria SMC entenderam que a proposta não condizia com os princípios da Lei.

Por fim, o edital em sua cláusula 1.3, obriga o proponente a optar por um dos módulos: criação ou circulação. Com isso, impede que o núcleo realize as duas ações simultaneamente, **o que é muito recorrente nos projetos fomentados**. Assim, afronta novamente a natureza e livre pensamento dos projetos e **restringe a possibilidade de a cidade receber concomitantemente essas duas ações do mesmo projeto**.

Além disso, concorrer em apenas um módulo e exigir que sejam selecionados até 10 projetos de cada um deles (conforme cláusula 1.2) impossibilita que a escolha da comissão atente para a qualidade das propostas, pois um projeto da modalidade “criação” de qualidade superior a um projeto de “circulação” não poderá ser contemplado, caso já se tenha atingido o número de 10 projetos. **Fere, assim, a Lei de Fomento, em seu art. 15, inciso III**, que estabelece como critério “a clareza e qualidade das propostas apresentadas”.

2 – SOBRE AS ESPECIFICIDADES DE CONTRAPARTIDAS

Conforme detalhado no item anterior que trata das modalidades, o edital propõe um engessamento do Programa de Fomento e parece ignorar os debates entre artistas e Secretaria, ao longo dos seus mais de 10 anos de existência. Esses debates resultavam em editais aprimorados e cada vez mais em consonância com o desenvolvimento de ações eficazes na cidade de São Paulo. Ao exigir um número mínimo de 10 apresentações para o módulo “criação” e 20 apresentações para o módulo “circulação”, além de estabelecer como contrapartida “atividades de formação” (cláusula 4.1, incisos I e II), o edital coloca em segundo plano critérios como **trabalho continuado e pesquisa**. A Lei de Fomento, em seu art. 15, inciso VI, prevê como critério de seleção a “contrapartida social ou benefício à população, conforme plano de trabalho”. Ou seja, ao dizer “conforme plano de trabalho”, deixa clara a sua intenção de prezar por uma **contrapartida coerente com a proposta do projeto**, o que não será possível se o edital a determinar de antemão.

As Leis de Fomento à Dança e ao Teatro são referências dentro e fora do país, e vêm sendo tratadas em campos diversos, inclusive, na academia. Esses estudos demonstram os avanços que delas decorrem no que se refere ao entendimento de arte

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

como produção de conhecimento expandida em suas relações estéticas, éticas e formativos. Para além da atenção ao que prescreve a Lei, o Programa de Fomento deve considerar as amplas discussões entre artistas, produtores, gestores, pesquisadores e SMC, a respeito dos modos que o constituem como política cultural para a cidade.

Por fim, esta gestão sugeriu, nos encontros realizados com representantes da dança para discutir este edital em questão, que “tudo” caberia dentro dessas modalidades. Somado ao que já foi exposto aqui, ressaltamos que as “palavras” são poderosas o suficiente para engavetar modos de pensar e propor e, sendo assim, não contemplam a pluralidade das produções que já acontecem na cidade de São Paulo. **Contrapartidas específicas representam um retrocesso e já foram muito debatidas.**

3 – SOBRE O PLANO DE TRABALHO PARA REALIZAÇÃO DOS PROJETOS

O edital, em sua cláusula 6, inciso IV, prevê plano de trabalho para realização dos projetos não superior a 1 (um) ano. A Lei de Fomento à Dança foi alterada pela Lei 15.961, de 9 de janeiro de 2014, e ampliou esse prazo para até 2 (dois) anos, sendo esta a sua atual redação:

Art. 7º No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

[...]

IV – plano de trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser **superior a 2 (dois) anos**. (grifo nosso)

Essa alteração foi resultado da luta dos artistas, em conjunto com o legislador, para ampliar e fortalecer o caráter de pesquisa do Fomento à Dança. O texto acima deixa claro que **o prazo de realização dos projetos é uma prerrogativa do proponente** e não uma determinação da Administração.

4 - SOBRE O VALOR MÁXIMO PROPOSTO EM CADA UM DOS MÓDULOS

Em sua 22ª edição, depois de mais de 10 anos de história, o edital propõe valores praticados na época da instituição da Lei, pois, no ano de 2006, quando do primeiro edital de Fomento à Dança, os valores dos projetos eram de até R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais). O edital revogado, no início deste ano, previa um teto de R\$ 740.000,00 (setecentos e quarenta mil reais). Considerando que os valores destinados a cada projeto são determinantes para o exercício de **trabalho continuado e**

de pesquisa, os tetos propostos neste edital podem inviabilizar a realização de muitas propostas. É importante salientar que os orçamentos solicitados variam muito segundo a natureza das ações propostas. Basta olhar o histórico dos contemplados e ver-se-á essa informação. Na 19ª edição, por exemplo, houve projeto de menos R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais), bem como de mais de R\$ 600.000,00 (seiscentos mil reais), além de outros valores entre esses dois apontados. Isso se dá porque uma das principais diferenças entre os editais de Fomento à Dança e os demais é justamente o olhar para as especificidades das pesquisas e seus planos de ação.

Ainda que a justificativa seja a falta de recursos, em razão do amplamente sabido congelamento do orçamento da cultura, a manutenção desse valor é de suma importância para atender ao escopo do Fomento de contemplar **trabalhos continuados**. Como a Lei de Fomento prevê a aprovação de até 30 projetos por ano, é importante que se garanta a execução de projetos de qualidade no primeiro edital, ainda que em menor número, pois conforme prescrito em Lei, haverá um segundo edital ainda no de 2017.

Por fim, deve-se atentar para o princípio **da vedação do retrocesso social** que consiste na proibição de reduzir direito social já materializado. Assim, sendo a cultura um direito social garantido pela nossa Constituição, é imprescindível considerar a evolução dos valores praticados em editais anteriores que se encontravam, como dito, em R\$ 740.000,00 (setecentos e quarenta mil reais).

4 – DAS ATRIBUIÇÕES DA COMISSÃO JULGADORA

O edital suprime atribuições da Comissão previstas em Lei, e que constavam nos editais anteriores, relacionadas ao plano de trabalho e à readequação orçamentária. A fim de lidar com a complexidade de demandas propostas nos projetos de Fomento e também visando utilizar a totalidade da dotação orçamentaria, é necessário deixar explícita a competência da Comissão Julgadora que versa sobre os valores a serem recebidos por cada projeto, conforme consta na Lei 14071/05:

Art. 9º O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e **os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora**, no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo art. 12. (grifo nosso)

Ainda em relação ao plano de trabalho e sua consonância com o orçamento aprovado, consta na Lei supracitada:

Art. 19. Até 5 (cinco) dias após o julgamento, a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º A concordância do proponente obriga-o a adaptar o plano de trabalho apresentado, de acordo com o orçamento aprovado e mediante aprovação da Comissão Julgadora.

Ao impossibilitar a comissão de realizar readequações orçamentárias e aprovar adequações de planos de trabalhos, se um ou mais projetos propuserem abaixo do teto (pois como demonstrado no item anterior, os núcleos pedem valores muito diferentes entre si), **a verba total prevista no edital não será utilizada**, o que confronta novamente a Lei de Fomento, em seu art. 15, § 5º, que prevê a não utilização da integralidade da verba apenas nos casos em que os projetos apresentados não tiverem méritos suficientes ou não atenderem aos objetivos da lei.

5 – SOBRE AS FORMAS DE PAGAMENTO DAS PARCELAS

A cláusula 9.5 do edital propõe o pagamento dos projetos em duas parcelas, sendo 40% (quarenta por cento) do recurso na assinatura do termo do fomento e 60 % (sessenta por cento) após a conclusão do objeto deste EDITAL. Considerando que a Lei de Fomento em seu art. 15, inciso VII, determina como critério para a seleção a “dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado”, na forma como o edital propõe, **caberá ao grupo se autofinanciar**, o que resultará na impossibilidade de realização de muitos projetos, pois apenas poderão se inscrever grupos que possuam caixa financeiro. Tal situação **atenta claramente contra o princípio da isonomia** que deve reger os certames públicos, pois coloca os proponentes em situação de concorrência desigual.

Ainda em relação às parcelas, o edital comete outro equívoco. Em sua cláusula 9.9, prescreve que será permitida a realização e liquidação de despesas **somente** até a data prevista para a apresentação do Relatório de Conclusão do projeto. No entanto, em sua cláusula 9.6, condiciona o pagamento da segunda parcela à apresentação do Relatório de Conclusão. Ou seja, o contemplado somente recebe após entregar o relatório, mas é obrigado a liquidar todas as despesas antes da entrega do mesmo.

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

6 – SOBRE CRITÉRIOS DE PARTICIPAÇÃO

A cláusula 3.5 do edital estabelece que não será realizada parceria com proponente ou núcleo que tiver projeto em andamento em Editais anteriores. Faz-se necessário atentar ao texto legal da Lei de Fomento que prescreve:

Art. 15, § 6º: A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada, uma vez o projeto concluído, a cada nova inscrição, sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

Como resta claro, a **continuidade**, destacada por vezes aqui, é previsão legal. Um projeto meritório, portanto, poderá passar por nova seleção e ser renovado.

7 – SOBRE A COMISSÃO JULGADORA

Ao contrário do disposto na Lei de Fomento e em editais anteriores, o edital em sua cláusula 7.4, estabelece:

Não poderão ser indicados pelos proponentes para compor a Comissão Julgadora, artistas que estejam participando de edições anteriores do Programa Municipal de Fomento à dança para a cidade de São Paulo e que ainda não tenham finalizado o projeto junto à SMC.

A Lei de Fomento, no entanto, prevê a indicação de quatro membros pela SMC e três membros pelas entidades de caráter representativo da dança. Portanto, com exceção de impedimentos legais de parentesco, a única restrição prescrita é a seguinte:

Art. 11, § 4º Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

Sendo assim, entendemos ser **prerrogativa exclusiva das supracitadas entidades de caráter representativo** avaliarem os nomes mais coerentes e aptos para lhes representarem. Os núcleos têm, com recorrência, garantido a **participação de artistas** nas Comissões Julgadoras, o que enriquece os debates inerentes aos processos de escolha. Isso implica, algumas vezes, que tais artistas estejam com projeto em andamento em edições anteriores, mas **a única vedação legal diz respeito a projetos concorrentes e não em andamento.**

No que se refere à comissão, faz-se mister ressaltar que, conforme consta no processo que revogou o 22º Edital de Fomento à Dança, publicado no dia 17/12/2016, uma das motivações para o seu cancelamento foi o apontamento de irregularidades no

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

procedimento de indicação de candidatos para comporem a Comissão Julgadora do Programa. Três cartas foram anexadas ao processo, nas quais dois grupos e um fórum questionam o fato de não terem sido convocados a indicar nomes. No entanto, inicialmente, é importante atentarmos para o art. 12 § 1º da Lei de Fomento:

As **entidades de caráter representativo** em dança, de artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários, sediadas no Município de São Paulo **há mais de 3 (três) anos**, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até 3 (três) nomes para composição da Comissão Julgadora. (grifos nossos)

No caso em questão, as reivindicações partiram de um fórum que não possui 3 (três) anos de existência e que, possivelmente, ao completar este prazo, estará apto a indicar nomes, além de dois grupos de dança que não são considerados entidades de caráter representativo, portanto, não têm competência para indicação.

Um dos argumentos da SMC para anulação foi assim descrito: “Todas as entidades representativas da Dança, respeitadas as definições da Lei nº 14.071/2005, poderiam indicar nomes para a composição da Comissão Julgadora, porém apenas algumas poucas foram informadas a respeito dessa possibilidade”.

Não compreendemos a fala da SMC na qual alega não ter havido a devida transparência e publicidade. Primeiro, porque o edital revogado foi aquele que teve o maior número de inscrições da história do Fomento à Dança. Segundo, porque não ficou claro quais são essas entidades representativas que preenchem os requisitos legais e que não foram devidamente informadas. Trata-se de uma anulação, no mínimo, curiosa.

Exposto isso, destaca-se que as entidades representativas da dança, para além de estarem sediadas há mais de três anos na cidade de São Paulo, devem ser aquelas que representam núcleos que desenvolvem pesquisas que estão em consonância com o objeto do Programa de Fomento à Dança. Se assim não for, não serão consideradas “representativas”.

8 – SOBRE A SUPRESSÃO DA DEVOLUTIVA DA COMISSÃO JULGADORA

Uma prática que enriquecia e diferenciava o processo de julgamento dos editais de Fomento à Dança – as devolutivas públicas – foi suprimida nesse novo edital.

As devolutivas esclareciam os métodos usados pela Comissão, davam um “diagnóstico” e um retorno geral sobre as demandas dos projetos inscritos em cada edição. Ao suprimir as devolutivas, suprime-se, sem nenhuma razão que a respalde,

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

garantias de transparência e publicidade que devem, por princípio, nortear os atos administrativos.

9 – SOBRE AS ETAPAS DO CRONOGRAMA

O edital, ao suprimir a obrigatoriedade de o plano de trabalho ser formatado em três etapas, contraria expressamente a Lei de Fomento que prevê:

Art. 22. O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

A opção em suprimir as três etapas nos parece estar relacionada à modificação do número e valores de parcelas de pagamento. Nota-se, no entanto, que não se trata de uma opção da Administração, mas de uma previsão legal, conforme demonstrado.

10 – SOBRE INTRODUÇÃO DE CRITÉRIO DE DESEMPATE

O edital introduz um critério de desempate:

8.2, inciso X: Em caso de empate no julgamento das propostas apresentadas, será observado o interesse do projeto para a formação de público.

Mais uma vez, e por todos os argumentos expostos, o edital não respeita a natureza das pesquisas e cria critérios hierárquicos não previstos na Lei. Os editais anteriores previam que, em caso de empate, a critério da comissão, poderia se solicitar informações complementares, realizando, inclusive, entrevistas dentro do princípio da isonomia. O edital em questão, ao criar explicitamente um critério de desempate, cerceia o poder decisório da comissão e afronta a Lei de Fomento em seu artigo 18, que prescreve: “A comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos de suas decisões”.

Além disso, o critério de desempate, ao privilegiar a formação de público, desconsidera quesitos relacionados às especificidades das pesquisas de cada grupo. O desempate, portanto, deve pautar-se na coerência entre o conjunto de critérios que a Lei estabelece em seu artigo 15.

11 – DAS CONTRADIÇÕES ENTRE CLÁUSULAS DO PRÓPRIO EDITAL

O edital especifica o montante exato que os projetos receberão na primeira e segunda parcelas. Prevê que projetos de criação receberão R\$ 100.000,00 (cem mil

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

reais), e os de circulação R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais) no ato de assinatura do termo. Não é possível a previsão de valores exatos, pois cada projeto tem a liberdade de propor um valor específico, dentro do teto proposto no edital.

12 – DA PRESTAÇÃO DE CONTAS

O edital prevê, em sua cláusula 9.7.1, que a Secretaria poderá solicitar a qualquer tempo comprovantes (notas e ou recibos). No entanto, a Lei nº 13019/2014 que rege o edital, prescreve:

Art. 66. A prestação de contas relativa à execução do termo de colaboração ou de fomento dar-se-á mediante a análise dos documentos previstos no plano de trabalho, nos termos do inciso IX do art. 22, além dos seguintes relatórios:

[...]

II - relatório de execução financeira do termo de colaboração ou do termo de fomento, com a descrição das despesas e receitas efetivamente realizadas e sua vinculação com a execução do objeto, **na hipótese de descumprimento de metas e resultados estabelecidos no plano de trabalho.** (grifo nosso)

Conforme previsão legal, a SMC só poderá solicitar comprovantes na hipótese de descumprimento do projeto. Entendemos, portanto, abusivo os termos do edital da forma como consta na sua redação.

Face o exposto, **resta necessária a anulação do edital** em questão, a fim de que o mesmo esteja em consonância com a Lei e, para além disso, a fim de que sejam observados os dados aqui expostos sobre práticas relevantes, durante esses anos de Fomento, que mudaram o cenário da dança paulistana. Faz necessário (re)conhecer as especificidades nos modos como as ações ocorrem na cidade, sob o risco de o edital representar um engessamento e um retrocesso ao que vem sendo construído como política cultural na capital paulistana.

Tendo em vista que a Administração pública é pautada no princípio da legalidade, ou seja, não lhe é permitido afrontar a Lei ou agir para além dela. Sendo assim, um edital contrário à norma jurídica ou que cria critérios adicionais não pode ser considerado válido. Nessa direção, apontam as jurisprudências a seguir:

Ementa: EMBARGOS INFRINGENTES. CONCURSO PÚBLICO.

NOMEAÇÃO. NORMAS DO EDITAL EM CONFRONTO COM A LEI. - A presunção de legalidade e legitimidade da **norma editalícia não é absoluta, sendo passível de perder sua vinculação quando seu conteúdo estiver**

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

em confronto com a norma legal, devendo esta prevalecer sobre aquela. - Embargos infringentes improvidos (TRF-4 - EMBARGOS INFRINGENTES NA APELAÇÃO CIVEL EIAI 143533 RS 2000.04.01.143533-1. Data de publicação: 15/01/2003)

Ementa: PROCESSUAL CIVIL E ADMINISTRATIVO. CONCURSO PÚBLICO. ENQUADRAMENTO DE CANDIDATO APROVADO EM NÍVEL DIFERENTE DAQUELE PREVISTO NO EDITAL. LEI Nº 8.433 /92. **ILEGALIDADE DAS NORMAS EDITALÍCIAS.** ATUAÇÃO DA ADMINISTRAÇÃO DENTRO DA LEGALIDADE. 1. **Não pode o edital, que é norma geral infralegal, inovar no ordenamento jurídico, principalmente se em contradição com a norma que lhe serve de fundamento de validade.** 2. A Administração agiu dentro da legalidade ao enquadrar o Impetrante no Nível de Apoio (NA), já que, conforme prevê a Lei nº 8.433 /92, esse é o nível correspondente ao cargo no qual foi empossado. 3. Recurso improvido (TRF-1 - APELAÇÃO EM MANDADO DE SEGURANÇA AMS 19650 MG 1999.01.00.019650-2 Data de publicação: 29/05/2003).

Por fim, salienta-se que a Cooperativa Paulista de Trabalho dos Profissionais de Dança, requerente nesta impugnação, representa mais de vinte núcleos inscritos neste edital em questão e que os proponentes de projetos enviados estão inteiramente de acordo com todas as questões aqui expostas.

Além disso, é importante dizer que a publicação deste edital causou tamanho espanto e indignação aos profissionais da área que, antes desta impugnação, houve tentativa de diálogo com esta SMC, na qual as seguintes entidades e movimentos assinaram: Cooperativa Paulista de Dança, Cooperativa Paulista de Teatro, Movimento A dança se Move, Frente Única da Cultura SP, Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais, Fórum de Artes Negras e Periféricas, Artistas do Programa Vocacional, EMIA e PIA, representantes das Universidades Anhembi Morumbi, PUC, UNICAMP e USP.

Em anexo, seguem cartas de entidades declarando o seu apoio ao cumprimento da Lei de Fomento e aos princípios que regem o Programa de Fomento à Dança.

Sandro Borelli
Presidente
Cooperativa Paulista de Dança

Requer-se, portanto, **seja a presente IMPUGNAÇÃO julgada procedente**, com efeito para:

Declarar-se nulo os itens apontados e determinar-se a republicação do Edital em consonância com a Lei 14074/05, bem como em consonância com todos os princípios aqui apontados que, ainda que não constem expressamente em Lei, são dotados de legitimidade e são fruto do amadurecimento do Programa de Fomento ao longo dos seus mais de 10 anos.

Nestes Termos

Pede deferimento.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sandro Borelli', with a large, stylized initial 'S'.

São Paulo, 4 de abril de 2017

Sandro Borelli

Cooperativa Paulista de Trabalho dos Profissionais de Dança

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
COORDENADORIA DE GRADUAÇÃO

e-mail: cgia@iar.unicamp.br
Tel.: (19) 3521-7813, (19) 3521-2438
(19) 3521-6589, (19) 3521-6576
Fax: (19) 3521-7827

Campinas, 04 de abril de 2017

Aos senhores:

André Sturm

Secretário de Cultura

Lara Pinheiro

Assessora de Dança

Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo

Assunto: Apoio do Instituto de Artes da Unicamp

O Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, comprometido com a Cultura e com a Pesquisa Artística reconhecida como construção ética, estética, política e formativa, manifesta seu irrestrito apoio contra o congelamento da Cultura e o desmonte do Programa Fomento à Dança da Cidade de São Paulo.

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, criado através da lei 14.071/05 significou uma importante conquista da classe artística da Dança que foi construída coletivamente ao longo de anos através de discussões que pautam a produção da pesquisa em dança na Cidade de São Paulo.

A revogação dessa lei, além de arbitrária, significa um retrocesso nas conquistas desse seguimento, construídas através de um diálogo democrático e legítimo.

Dessa maneira, ratificamos nosso apoio à Categoria, nos posicionando a favor dos artistas da Dança da Cidade de São Paulo em sua luta contra a anulação do 22º edital de fomento à Dança.

Profa. Dra. Daniela Gatti
Coordenadora do Curso de Graduação em Dança
Instituto de Artes - Unicamp

Profa. Dra. DANIELA GATTI
Coordenadora de Ensino de Graduação
Curso de Dança - IA/UNICAMP
Matrícula 30480-2

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES
FAFICLA

EM APOIO AOS PROFISSIONAIS DA DANÇA DA CIDADE DE SÃO PAULO

Os professores do Curso de Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de de São Paulo (PUC/SP) se unem aos Artistas da Dança da Cidade de São Paulo em ato de indignação e protesto frente à atitude autoritária da Secretaria Municipal de Cultura contra a anulação do 22o Edital de Fomento à Dança, ocorrida na última sexta-feira.

A ausência de diálogo e o autoritarismo desta atitude ferem a história democrática da conquista do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, criado em setembro de 2006, através da Lei 14.071/05. E também revela o desconhecimento da continuidade da mobilização conjunta que vem pautando a relação entre o poder público e os artistas e suas entidades representativas no constante aprimoramento deste Programa ao longo de todos estes anos.

Tanto a anulação do 22o Edital de Fomento à Dança como a sua substituição por um novo Edital desmontam as conquistas construídas em diálogo democrático e revelam um preocupante desconhecimento, por parte da atual Secretaria Municipal de Cultura, das reais questões que pautam a produção de dança da cidade.

Colocamo-nos ao lado dos artistas da dança da cidade de São Paulo em sua luta contra a anulação e substituição do 22o Edital de Fomento à Dança e nas suas justas reivindicações por uma política pública que não sucateie a s suas formas de produção e existência.

São Paulo, 16 de março de 2017.

Professores do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP

Carta de apoio dos professores do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande- UFRN/RN aos profissionais da dança da cidade de São Paulo,

Ilmo. Sr. Secretário Municipal de Cultura

Nós, professores da Licenciatura em Dança do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte vimos, por meio desta, manifestar nossa solidariedade ao pleito dos profissionais da dança contra o desmonte do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, criado em setembro de 2006, através da Lei 14.071/05. A revogação do 22º Edital atinge de modo desmedido os direitos conquistados pelos artistas da dança.

A postura da atual Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ao impor outra proposta de edital de fomento à dança, de forma autoritária, sem qualquer consulta com a categoria, fere os objetivos da Lei 14.071/05 e descaracteriza o Programa Municipal de Fomento à Dança ao retroceder nos avanços conquistados anteriormente, como o da duração de dois anos de pesquisa.

A postura da Secretaria Municipal de Cultura aponta o desrespeito e desconhecimento da mobilização do setor em reuniões sistemáticas com entidades representativas, tais como a Cooperativa Paulista de Dança, os movimentos, grupos e companhias de dança da cidade de São Paulo que não se tem furtado a enfrentar os problemas gerados pela crescente complexidade do Programa, em seus quase 11 anos de existência.

A Lei, proposta pelos artistas da dança em 2006, é reconhecida por seu valor e pertinência cultural e artística e aprovada pela Câmara Municipal da Cidade de São Paulo.

É público e notório como o modelo do Programa Municipal de Fomento à Dança tem sido motivador para outras cidades do Brasil e da América Latina e objeto de pesquisa acadêmica que ultrapassa nossas fronteiras.

Face a isso, manifestamos publicamente nosso apoio aos profissionais de dança da cidade de São Paulo.

Somos contra o desmonte do Programa de Fomento à Dança.

Somos contra a revogação do 22º Edital de Fomento à Dança.

Professores da Licenciatura em Dança do Departamento de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN/RN

LARISSA KELLY DE OLIVEIRA MARQUES

MARCÍLIO VIEIRA

MARCOS BRAGATO

PATRÍCIA LEAL

TEODORA ALVES

Natal, 20 de março de 2017

Montevideo, 2 de abril de 2017

A tod@s l@s trabajador@s de la Danza y la Cultura paulista,

Desde la Asociación de Danza del Uruguay queremos hacer llegar nuestro más sincero y ferviente apoyo a la lucha que están llevando adelante para frenar el congelamiento y recorte de fondos de la cultura que está siendo efectuado por el gobierno federal de la ciudad de San Pablo desde el inicio de este 2017.

Sabemos que dicho congelamiento pone en riesgo una gran cantidad de proyectos y leyes culturales que fueron conquistas históricas no solo de los artistas, si no de la población paulista toda.

Consideramos que la cultura y las artes son pilares fundamentales de cualquier sociedad y por eso denunciamos y repudiamos cualquier recorte, congelamiento, descuido o retroceso que los gobiernos realicen en relación a estas. Seguiremos de cerca éste y todos los intentos de vaciamiento cultural que están llevando adelante los gobiernos neoliberales de la región.

Por eso exigimos junto a ustedes el DESCONGELAMIENTO INMEDIATO de la Cultura Paulista y gritamos bien alto: ya basta de quitarnos nuestras fuentes de trabajo!! ya basta de desaparecer los espacios de creación y formación de l@s artistas!!

La cultura es un derecho de tod@s!!
No están sol@s!!

MANIFESTO EM REPÚDIO ÀS ALTERAÇÕES NO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO À DANÇA PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

A Diretoria da Associação Cultural Dança Minas, entidade de caráter apartidário criada em 2004, vem a público manifestar seu total repúdio à condução da pasta da Cultura na Cidade de São Paulo, mais precisamente em relação à Dança.

A completa descaracterização do Programa Municipal de Fomento à Dança, feita às pressas, na calada da noite, sem qualquer consulta aos agentes do setor artístico, provocará graves prejuízos, não apenas ao município de São Paulo, como de resto em todo o País, afetando a produção, a criação e a formação em Dança, num efeito cascata.

Entendemos que a cultura é um direito do cidadão, tem seu exercício e acesso garantidos pela Constituição Federal, e como tal, exigimos do Poder Público a preservação dos mecanismos de fomento e financiamento já conquistados. É imperioso que seja reconhecida a árdua luta encampada pela classe da Dança na Cidade de São Paulo, na defesa do crescimento e consolidação do movimento artístico, para que todos possam desempenhar seu trabalho com respeito e dignidade.

Neste momento em que o Brasil sofre graves retrocessos nos direitos de seus cidadãos, o desmantelamento do Programa de Fomento à Dança e a revogação do seu 22º Edital caracterizam mais um duro revés impingido aos artistas.

Em vista do ocorrido, vimos manifestar publicamente nosso descontentamento com a postura da atual Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, endossando integralmente a posição adotada pela Cooperativa Paulista de Dança e demais artistas da categoria.

Belo Horizonte, 22 de março de 2017

Associação Cultural Dança Minas

Diretoria: Regina Amaral, Tuca Pinheiro, Patrícia Werneck e Joelma Barros

São Paulo, 16 de março de 2017.

Carta de Apoio

Nós do corpo docente e discente do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, na qualidade também de artistas e pesquisadores da dança, expressamos nosso apoio aos coletivos de artistas que reivindicam a revogação do novo Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança, tornado público em 14/3/2017.

Expressamos aqui nosso apoio às manifestações contrárias ao cancelamento da 22ª Edição, realizada entre 03 de janeiro e 03 de fevereiro de 2017, e nossa indignação da forma desastrosa como essa decisão foi tomada. A publicação de "novo edital" após "identificar incorreções em edital anterior", contraria conquistas históricas realizadas com a participação direta e efetiva dos coletivos artísticos, conquistas essas resultantes de mobilizações e lutas políticas as quais, todos sabemos, exigentes de práticas democráticas que priorizam formas de diálogos e negociações.

Dessa maneira, entendemos que o cancelamento da 22ª Edição do Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança, lançado em dezembro de 2016, bem como o lançamento desse novo edital, lançado em março de 2017, confrontam o caráter germinal da constituição da Lei de Fomento à Dança, ação à qual repudiamos.

Assinam:

Os professores Bruna Spoladore, Flávia Scheye, Neide Neves, Robson Lourenço, Valéria Cano Bravi e os Alunos do Curso de Dança

Entregue em mãos por Valéria Cano Bravi

Carta em apoio aos artistas da Dança,

Nós PROFESSORES do Centro de Dança / Escola Livre de Dança de Santo André vimos por meio desta expor nossa solidariedade à luta dos artistas da dança contra o desmonte no programa municipal de fomento a Dança, sob a lei 1471/05 sancionada em 2006.

O programa de fomento a Dança ao longo de seus quase 11 anos, demonstrou o real valor do fazer artístico em Dança, tornando-se referência para o Brasil e a nós artistas-educadores que trabalhamos em projetos de formação em dança. A produção viabilizada pelo programa de Fomento desde 2006, vai ao encontro da pedagogia desenvolvida no Centro de dança / Escola Livre de dança de Santo André, na qual tem por objetivo a pesquisa para a formação dos interpretes-criadores e artistas-educadores deste projeto.

Acompanhamos as tentativas da classe em manter o edital que contempla os grupos e artistas para o desenvolvimento da pesquisa e criação em Dança em sua 22ª edição. Pedimos a revogação do cancelamento do edital que já havia sido publicado.

Tal atitude fere os direitos dos artistas além da descaracterização do programa Municipal de Fomento a Dança da cidade de São Paulo e que entendemos como um grande retrocesso para a classe e a linguagem.

Atenciosamente

Equipe pedagógica do Centro de Dança / Escola Livre de Dança de Santo André

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
GABINETE

Prezados,

Envio parecer referente ao pedido de impugnação ao Edital do Programa de Fomento à Dança 02/2017, alegando o que se segue.

André Sturm
Secretário Municipal de Cultura

CSS

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

SMC-G,

Insurgindo-se aos termos do Edital do Programa de Fomento à Dança – 22ª Edição, a COOPERATIVA PAULISTA DOS PROFISSIONAIS DE DANÇA, inscrita no C.N.P.J. sob o nº 07.953.804/0001-54 e a COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO, inscrita no C.N.P.J. sob nº 51.561.819/0001-69, interpuseram, tempestivamente, impugnação ao Edital. Em resposta, esclarecemos o que segue:

De acordo com a Lei nº 14.071, o edital destina-se a:

Art. 1º Fica instituído o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que tem por objetivos:

- I - apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea;
- II - fortalecer e difundir a produção artística de dança independente;
- III - garantir melhor acesso da população à dança contemporânea;
- IV - fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais.

Em quase 11 anos de vigência do programa, a grande maioria dos projetos apresentados pretende a criação de peças inéditas e/ou a circulação de peças do repertório dos grupos. Há casos de projetos que pretendem ambos: criação inédita e circulação de obras já do repertório. Tais possibilidades eram possíveis dado o orçamento integral da pasta estar disponível para a plena realização dos projetos. Tendo em vista o orçamento disponível para esta edição do Programa ser inferior às edições anteriores, o presente edital definiu modalidades que cumprissem este pressuposto em concordância com o valor disponível.

A divisão em módulos garante assim o cumprimento do pressuposto na Lei e distribui melhor o orçamento aos grupos para garantir com isso que se contemple um número razoável de projetos em tempos de orçamento escasso.

O edital não determina o tipo de criação que o grupo deve realizar. Não há cerceamento do fazer artístico de cada grupo. Para projetos de criação o 22º Edital não estipula um modelo específico de compartilhamento, cabendo ao grupo decidir o modo de apresentar sua obra. O mesmo no item circulação. Entende-se que grupos que pretendam circular com suas obras, estarão livres para revisita-las e propor novos modos de compartilhamento. Também aqui não se especifica o modelo de apresentação a ser realizada. Em ambos os casos, leva-se em consideração que os procedimentos

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

artísticos envolvidos partem de investigação e pesquisa por parte dos grupos. O edital não faz nenhuma restrição a isso.

Em relação às contrapartidas previstas no Edital, o texto do mesmo prevê:

4.1 Os projetos inscritos neste Edital deverão apresentar como proposta de contrapartida:

I - MÓDULO 1 – CRIAÇÃO

- a) Realização de, no mínimo, 10 (dez) apresentações do espetáculo contemplado neste Edital em equipamentos da Prefeitura de São Paulo, conforme definição a critério da Secretaria Municipal de Cultura;
- b) Atividades de formação abertas ao público e gratuitas.

II - MÓDULO 2 – CIRCULAÇÃO

- a) Realização de, no mínimo, 20 (vinte) apresentações do espetáculo contemplado neste Edital, sendo pelo menos 10 (dez) delas realizadas em equipamentos da Prefeitura de São Paulo, conforme definição a critério da Secretaria Municipal de Cultura;
- b) Atividades de formação abertas ao público e gratuitas.

4.1.1 Apresentações em equipamentos da Prefeitura de São Paulo, com necessidades técnicas especiais, deverão arcar com os custos extras.

Contrapartida social em âmbito cultural é aquilo que se oferece para gerar acessibilidade. O presente edital exige apenas que os grupos apresentem os resultados de suas pesquisas, trabalhos, espetáculos, para a população em equipamentos da prefeitura. O presente edital não especifica qual o modelo dessas apresentações e atividades, entendendo que cada projeto possui a sua especificidade. A definição “a critério da secretaria” diz respeito à disponibilidade de pautas nos equipamentos da Prefeitura.

Entende-se que projetos contemplados em editais públicos, têm como pressuposto a devolutiva à população de seus resultados sem que isso interfira em suas pesquisas já que todo e qualquer resultado do trabalho dos grupos contemplados advém do orçamento público. Assim, solicitar que os grupos realizem atividade que visem garantir o amplo acesso da população e a descentralização do benefício ao cidadão em espaços públicos e não na sua maioria em espaços particulares, deve ser considerada uma exigência razoável.

Mostrando que o projeto pretende devolver em atividade artística uma pequena parcela do que recebe em dinheiro público, seus autores vão além da vontade teórica em afirmar

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

conceitualmente que o seu produto já é uma contrapartida em si e passam a atingir na prática aqueles que não têm ou não teriam acesso a ela. Não há vedações de tal procedimento na Lei de Fomento à Dança.

Diante do orçamento disponível para esta edição do Programa de Fomento à Dança, propor aos grupos realizarem seus trabalhos em um período de “até 2 anos”, colocaria o trabalho de pesquisa em situação de precariedade. Optou-se assim por reduzir o período para “até 1 ano” (que está dentro do período de “até 2 anos” como previsto em Lei) para que os grupos pudessem utilizar a verba de forma satisfatória, otimizando seus recursos. Prevê-se que, uma vez restabelecido o orçamento do Programa, este item poderá ser revisto. Esta especificação está vinculada ao orçamento desta edição.

A Secretaria Municipal de Cultura vem lutando, assim como a classe artística, para restabelecer orçamento integral da pasta, pretendendo em edições futuras ter condições de oferecer valores maiores. No entanto, entende-se que o disponibilizado neste Edital garante a continuidade do trabalho dos grupos da cidade ainda que de forma econômica. Infelizmente, os valores atuais obrigam os grupos a readequarem os procedimentos de suas pesquisas artísticas, contendo gastos e até mesmo repensando ações artísticas do projeto. Porém, mesmo desta forma, realizamos o princípio desta gestão de atender um número maior de grupos e artistas, democratizando o acesso aos programas especialmente em tempos de escassez de recursos. A SMC quer garantir a continuidade do trabalho dos grupos da cidade ainda que de forma econômica.

Com relação à extinção da possibilidade de a Comissão proceder à readequação orçamentária na pré-seleção dos projetos, diante da diminuição do orçamento disponível já citado, não seria adequado praticar a referida readequação orçamentária. Entendendo que os orçamentos propostos em projetos de edições anteriores foram maiores que o oferecido nesta edição, não é de interesse da SMC diminuir ainda mais orçamentos de projetos inscritos.

Desta forma, cada projeto tem a liberdade de propor um valor específico que atenda a sua realidade, podendo inscrever projetos de criação de até R\$ 250.000,00 e de circulação de até R\$ 200.000,00. Os valores referentes à parceria serão liberados em 2 (duas) parcelas, sendo a primeira referente à 40% do orçamento total do projeto aprovado, enquanto que a segunda corresponderá à 60% do orçamento total do projeto aprovado.

A redução da primeira parcela para 40% referente ao valor total do projeto resulta em uma maximização do número de projetos contemplados. Esta foi uma decisão da pasta tendo em vista atender um número maior de grupos e artistas, democratizando assim o acesso ao programa.

Sobre o critério de participação, O art. 15 § 6º da Lei de Fomento à Dança dispõe que a seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada, uma vez o projeto concluído, e desta forma a Secretaria Municipal de Cultura entende que projetos em andamento em editais anteriores não cumprem o estabelecido pela referida lei por não se situarem nessas condições.

Em relação à Comissão Julgadora, a Secretaria Municipal de Cultura entende que a possibilidade de que artistas que estejam com projetos em curso no Programa possam participar de

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

comissão em andamento não estimula a formação de novos participantes da classe junto às comissões. Pelo Programa ter gerado ao longo de seus quase 11 anos de existência uma classe artística maior e fortalecida, entende-se que a SMC deve estimular um rodízio entre os representantes da classe da dança sendo isto um procedimento positivo no exercício da democracia. A indicação de membros da comissão por parte da SMC segue esta lógica, portanto é salutar que esta se estenda também para a classe artística. Além disso, um maior rodízio de integrantes da comissão garante que não haja nenhum tipo de suspensão de favorecimento por parte das comissões.

Ainda sobre a Comissão, o edital dispõe que:

8.5. A Comissão deverá lavrar ata de suas reuniões e motivar suas decisões, indicando a relação dos projetos selecionados e 5 (cinco) suplentes em ordem de classificação para cada Módulo.

Este texto explicita a soberania da comissão e garante a transparência e publicidade de suas decisões, não descumprindo o estabelecido pela Lei nº 14.07/2005 já que esta não faz menção à obrigatoriedade de devolutiva por parte das comissões.

Sobre as etapas de trabalho, para simplificar, a SMC decidiu reduzir a quantidade de relatórios que deverão ser entregues, já que os valores dos projetos diminuíram, assim como o período de execução. Dessa forma, a comprovação de todos os períodos do plano de trabalho proposto poderá ser sintetizada em uma quantidade reduzida de relatórios. Essa alteração não prejudica de forma alguma os núcleos artísticos, pelo contrário propõe maior flexibilidade e desburocratização dos procedimentos.

Outra questão apontada refere-se ao critério de desempate. De acordo com o Art. 27 § 2º do Decreto 57.575/ 2016, em caso de empate no julgamento das propostas apresentadas, será observado o critério de desempate previsto no edital. Dessa forma, levando em consideração a necessidade de respeito à legislação, um critério de desempate foi inserido.

Ainda assim, foram respeitados todos os outros critérios apontados na Lei do Fomento à Dança, sendo necessário reforçar que essa inserção não altera substancialmente a seleção dos projetos, já que cada inscrito possui projeto peculiar e não seria oportuno afirmar que os empates ocorressem com a maioria dos projetos.

Em relação ainda ao estabelecido pelo Decreto nº 57.575/2016, em seu art. 53 § 2º, dispõe que durante o prazo de 10 (dez) anos, contado do dia útil subsequente ao da prestação de contas, a entidade deve manter em seu arquivo os documentos originais que compõem a prestação de contas. Dessa forma, é obrigatório que a entidade archive esses documentos pelo período estabelecido, sem qualquer prejuízo da mesma.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

O respeito ao estabelecido supracitado cancela que a execução do projeto ocorreu em conformidade com os princípios da administração pública, sendo função da pasta garantir esse respeito.

Sobre a participação de empresas privadas no edital de chamamento em questão, importa esclarecer que, no âmbito municipal, o Decreto 57.575/2016, permite, em seu art. 72, que a Secretaria Municipal de Cultura firme parcerias e outros instrumentos congêneres com pessoas físicas e jurídicas, com ou sem fins lucrativos:

Art. 72. O artigo 1º do Decreto nº 51.300, de 22 de janeiro de 2010, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 1º A Secretaria Municipal de Cultura poderá firmar parcerias e outros instrumentos congêneres, com ou sem transferência de recursos financeiros oriundos de dotações consignadas em seu orçamento, para a realização de programas, projetos, atividades, ações, eventos e produtos que se relacionem com a área cultural, de interesse recíproco entre seus órgãos e pessoas públicas ou privadas, físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, mediante a reunião e cooperação de esforços ou de recursos na forma que for estipulada.

§ 1º Desde que observadas as regras previstas no edital, poderão ser celebrados com cooperativas de trabalho os ajustes destinados à consecução de projetos culturais selecionados em conformidade com a Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005 (Lei de Fomento à Dança) e a Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002 (Lei de Fomento ao Teatro), hipótese em que as cooperativas e seus cooperados assumirão, solidariamente, na forma da lei, todas as obrigações do disposto na Lei federal nº 13.019, de 2014 e sua regulamentação municipal.

§ 2º Aplica-se integralmente às parcerias realizadas com organizações da sociedade civil o disposto na Lei federal nº 13.019, de 2014 e sua regulamentação municipal.

§ 3º No caso de ajustes com entidades de outra natureza previstas no caput, aplica-se, no que couber, a Lei federal nº 13.019, de 2014 e sua regulamentação municipal.” (NR)

Dessa forma, verifica-se que não houve irregularidades também nesta etapa.

Dito isto, e após esclarecimentos supracitados, julgamos improcedente os pedidos de impugnação encaminhados.

São Paulo, 11 de abril de 2017.

Lara Pinheiro
Assessora de Dança

Patrícia Oliveira
Coordenadora de Fomento

A Cooperativa Paulista de Dança vem a público mais uma vez manifestar seu repúdio a forma como a atual gestão pública da Cultura da cidade de São Paulo vem procedendo em relação ao edital do Programa de Fomento à Dança.

Entendemos que esta secretaria vem descaracterizando os princípios éticos da Lei, tão arduamente discutidos e construídos pela categoria a partir da metade dos anos 90, sendo aprovado por unanimidade na Câmara Municipal de SP em 2005.

Não concordamos com essa mudança imposta pela Secretaria sem diálogo com a classe da dança, pois esta foi uma das maiores conquistas da sociedade civil paulistana no âmbito das políticas públicas para as artes em todo o Brasil.

Portanto, reiteramos nosso total e irrestrito apoio ao conteúdo registrado no documento relativo ao 22º edital do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo (Lei nº 12.071/2005).

Sandro Borelli

Presidente da CPD

Cooperativa Paulista de Trabalho dos Profissionais de Dança

Carta aberta em apoio aos profissionais da dança,

Nós, professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP vimos por meio desta expor nossa total solidariedade à luta dos profissionais da dança contra o desmonte do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, criado em setembro de 2006, através da Lei 14.071/05. A revogação do 22º Edital fere brutalmente os direitos conquistados pelos artistas da dança.

A postura da atual Secretaria de Cultura, ao impor outra proposta de edital de fomento à dança, de forma autoritária, sem qualquer consulta ou conversa prévia com a categoria fere os objetivos da Lei 14.071/05 descaracterizando o referido programa ao retroceder nos avanços conquistados anteriormente, como o da duração de dois anos de pesquisa. Tal atitude sinaliza um total desrespeito e desconhecimento da mobilização deste setor em reuniões sistemáticas com entidades representativas, tais como a Cooperativa Paulista de Dança, os movimentos, grupos e cias de dança da cidade de São Paulo que não se furtam a enfrentar os problemas gerados pela crescente complexidade do Programa, em seus quase 11 anos de existência.

A Lei, proposta pelos artistas da dança em 2006, foi reconhecida pelo seu valor e pertinência cultural e artística e foi aprovada pela Câmara Municipal da Cidade de São Paulo.

Deste modo, manifestamos publicamente todo apoio aos profissionais de dança da cidade de São Paulo. Somos radicalmente contra o desmonte do Programa de Fomento à Dança. Somos contra a revogação do 22º Edital de Fomento à Dança. Descongela a cultura já!

Profa. Dra. Alice Kiyomi Yagyu
Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo
Profa. Dra. Cibele Forjaz Simões
Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho
Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Prof. Dr. Ferdinando Martins
Prof. Dr. Ipojuca Pereira
Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins
Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite
Prof. Dr. Marcelo Soler
Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins
Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos
Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo
Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos
Profa., Dra. Sayonara Sousa Pereira

Professores do Departamento de Artes Cênicas –ECA/USP

São Paulo, 16 de março de 2017.

Ao Sr. André Sturm

Exmo. Sr. Secretario de Cultura do município de São Paulo

Ref.: 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei n. 12.071/05)

Nós, coordenadora e coordenadora associada do Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes/UNICAMP, vimos por meio desta nos pronunciar em total apoio ao documento Ref.: 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei n. 12.071/05).

Entendemos que o Programa de Fomento à Dança é uma conquista da classe de dança, fruto de debates democráticos e de um longo percurso de organização, que vem sendo responsável por uma produção cultural e artística extremamente significativa em suas repetidas edições, e portanto, deve ter garantia em sua continuidade na fidedignidade da Lei n. 12.071/05 concebida para garantir a excelência de tal finalidade.

Em 2005, a referida lei foi aprovada por unanimidade pelos senhores vereadores da Câmara Municipal, os quais, reconheceram seu valor e sua pertinência cultural e artística para a cidade de São Paulo.

Assim posto, assinamos em concordância, com todo o teor, considerações e justificativas, do documento entregue Ref.: 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei n. 12.071/05).

Atenciosamente,

Profa. Dra. Marisa Martins Lambert
Coordenadora do Curso de Dança do Instituto de Artes / Unicamp

Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas
Coordenadora Associada do Curso de Dança do Instituto de Artes / Unicamp

São Paulo, 22 de agosto de 2017.

Ao Sr. André Sturm

Exmo. Senhor Secretário de Cultura do Município de São Paulo

Ref.: 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei nº 12.071/05)

Nós, professores da Escola de Arte Dramática - EAD da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo representados pela sua Diretora, Professora Sandra Regina Sproesser, vimos por meio desta nos pronunciar em total apoio ao documento referente ao 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei nº 12.071/05).

Entendemos que o Programa de Fomento à Dança é um avanço da classe de dança fruto de muita discussão e organização, portanto, deve manter sua continuidade na fidedignidade da Lei.

A Lei aprovada pela Câmara Municipal da Cidade de São Paulo por unanimidade em 2005 foi reconhecida pelo seu valor e pertinência cultural e artística, comprovando sua relevância.

Assim posto, assinamos em concordância, com todo o teor, considerações e justificativas, do documento entregue referente ao 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei nº 12.071/05).

Atenciosamente,

Professora Sandra Regina Sproesser

Diretora da EAD/ECA/USP

São Paulo, 24 de agosto de 2017.

A Cooperativa Paulista de Teatro em sua história tem como um dos princípios norteadores de sua criação a plena convicção da importância das políticas de estado para a cultura e, portanto atua intensamente na luta por preservar as conquistas das artes no campo cultural.

Sendo assim, assinamos o referido documento, pois carregamos a compreensão que o poder executivo precisa executar e preservar o espírito republicano das leis vigentes e entendemos que no específico caso da lei de fomento a dança, tivemos mudanças muito severas questionadas pela imensa maioria do setor, o que nos leva a considerar e solicitar ao Sr. Secretario de Cultura que reconsidere e se reaproxime da específica área sempre pensando no melhor caminho para a dança e a cultura da cidade.

Atenciosamente,

Conselho Administrativo da Cooperativa Paulista de Teatro.

Ao Movimento A dança se move

A Equipe de professores do curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi manifesta aqui o apoio e a concordância a todo o conteúdo da carta endereçada ao Secretário de Cultura do Município de São Paulo, Sr. André Sturm com referência ao 2º Edital do Programa Municipal de Fomento à Dança (Lei n.º 12.071/05) em que são apresentados dez pontos a serem considerados, agora, no lançamento deste 2º edital.

Bruna Spoladore, Flávia Scheye, Neide Neves, Robson Lourenço e Valeria Cano Bravi

Valéria Cano Bravi

Escola de Ciências Humanas e Sociais

Coordenação Curso de Dança (Bacharelado e Licenciatura)

Universidade Anhembi Morumbi.

Fone: (5511) 2790-4579

www.anhembi.br

|

Business School São Paulo
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES