



A POLÍTICA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: entre formação e criação

CARLOS DE MOURA VELOSO JUNIOR

Multiartista, historiador e professor de dança, com 17 anos de atuação nas artes performáticas. Bailarino, intérprete-criador, coreógrafo e diretor artístico do Coletivo Corpos Falantes, desenvolve pesquisas que articulam corpo, memória e política, atualmente aprofundadas em seu Doutorado em Artes da Cena realizado na UNICAMP. Graduado e mestre em História pela UNIFESP, investigou as experiências artístico-políticas da dança durante a ditadura militar no Brasil. Atuou em companhias como Raça Cia de Dança, Anacã Cia de Dança e Companhia de Danças de Diadema, além de participar do projeto internacional Biblioteca do Corpo na Suíça e na Áustria. Como professor, dedica-se à formação em dança contemporânea, jazz e práticas de improvisação. Assina diversas obras coreográficas e possui ampla atuação em projetos culturais e programas de fomento à arte.

MATTEO BONFITTO

Ator-performer, diretor teatral, escritor e Professor Titular do Instituto de Artes da Unicamp. Formado pela EAD-ECA-USP, pelo DAMS da Universidade de Bologna e pela Royal Holloway University of London (PhD), desenvolveu ainda pesquisas na CUNY, em Nova Iorque; na Freie Universität, em Berlim; na Sorbonne Nouvelle, em Paris, e no INSR, em Florença, na Itália. É autor de vários artigos e livros publicados em diferentes línguas sobre os processos do ator-performer, e sua trajetória artística inclui espetáculos e performances apresentado no Brasil, no Chile, na França, na Itália, na Alemanha, nos Estados Unidos, na Colômbia, na Escócia, no Equador e em Cuba. É Diretor Artístico do Núcleo Performa (www.performateatro.org).

RESUMO

Com base em uma reflexão sobre o que implica “insurgir” e acerca da insurgência nas práticas artísticas, este artigo propõe um olhar sobre as políticas culturais voltadas para as artes cênicas, com o objetivo de compreender a trajetória e o surgimento de iniciativas nesse âmbito, relacionadas particularmente com a dança contemporânea produzida na periferia paulistana. A partir desse olhar, discutem-se os desafios enfrentados pela Rumos Cia Experimental de Dança, companhia que surgiu e ainda atua na periferia da Zona Leste de São Paulo. Em sua parte conclusiva, algumas breves considerações serão feitas a fim de colaborar com a reflexão sobre a relação entre formação e criação, relação esta implicada necessariamente em qualquer política pública associada com a área da produção cultural.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Política. Insurgência. Cultura. Periferia. Editais.

THE POLITICS OF PUBLIC POLICIES: BETWEEN FORMATION AND CREATION: The insurgency of the Rumos Experimental Dance Company

ABSTRACT

Based on a reflection on the meaning of “insurgence” and insurgency in artistic practices, this article presents an analysis of cultural policies directed at the performing arts, aiming to understand the trajectory and emergence of initiatives in this field, particularly regarding contemporary dance produced in the periphery of São Paulo. From this perspective, the article discusses the challenges faced by Rumos Cia Experimental de Dança, a company founded and still active in the eastern periphery of São Paulo. In the conclusion, brief considerations are offered to contribute to reflections on the relationship between training and creation, a connection necessarily implicated in any public policy associated with cultural production.

KEYWORDS:

Dance. Politics. Insurgency. Culture. Periphery. Public funding programs.



INTRODUÇÃO

DO FRÁGIL NASCIMENTO DE UMA INSURGÊNCIA

Paramos. Ao ler a chamada desta publicação, o primeiro efeito produzido foi interromper o fluxo mais ampliado de nossas discussões para focar em algo que nos pareceu absolutamente fundamental em relação ao fazer artístico nas artes cênicas: insurgir, ou seja, perceber a criação artística como insurgência.

Iniciamos. Foi desse ponto que decidimos iniciar esta reflexão, estranhando a própria palavra: “insurgir”. O ponto de partida desse estranhamento envolveu o reconhecimento de uma montagem quase explícita, que envolve, de um lado, o “in”, e, de outro, o “surgir”. Surgir de dentro?

Recuamos. Olhamos, então, para trás e vimos que há aqui uma articulação proveniente do latim, entre o prefixo *in*, que pode remeter a “contra”; e *sugere*, que pode significar, dentre as possíveis leituras, “levantar-se”, “erguer-se”.

Olhamos em volta. Nesse sentido, nos interessou buscar perceber, ao escrever este artigo, como o insurgir habita o nosso horizonte perceptivo, que envolve as artes, neste caso, as artes da cena, mas ao mesmo tempo se manifesta para além desse território. Assim, no âmbito jurídico, por exemplo, uma insurgência pode designar o ato de se opor ou se revoltar contra uma ordem estabelecida, uma autoridade ou um poder constituído. Desse modo, ela pode implicar o advento de uma rebelião, uma revolta ou movimento de oposição organizada contra um poder existente. E então outros olhares podem compor com a dimensão jurídica. No caso da antropologia, Eduardo Viveiros de Castro (2002) nos mostra como o “perspectivismo ameríndio” revela pressupostos



de construção de coletividade e dinâmicas relacionais que geram questionamentos profundos em relação aos modos de vida naturalizados em muitas culturas ditas “Ocidentais”, baseadas em dicotomias como natureza/cultura assim como o reconhecimento da ciência como forma exclusiva de conhecimento. Em campo filosófico, percebemos com Michel Foucault (1984), dentre outras pensadoras e pensadores, que a filosofia pode atuar como uma insurgência ao desvelar os meandros e problematizar as relações e estruturas de poder, questionando pressupostos e verdades naturalizadas e impostas.

Construindo uma ponte entre filosofia e psicanálise, Georges Didi-Huberman (2017) nos faz perceber que “insurgir” implica uma ativação de nossos desejos e uma ativação de nossos corpos, que, uma vez manifestados, podem criar condições para que uma dimensão inconsciente emergja, ressignificando nossa posição social. Já com Freud (1997) e Lacan (1998), dentre outras referências no campo da psicanálise, e nos conectando com os pressupostos de Didi-Huberman (2017), “insurgir” envolve a produção de deslocamentos subjetivos e um re-tecer de nossos modos de subjetivação. Em outras palavras, a noção de insurgência, expandida a partir de Didi-Huberman, envolverá, neste caso, implicações que emergem não somente de ações políticas diretas, mas também de políticas de subjetivação, as quais são frequentemente deixadas de lado ou mesmo soterradas nos discursos críticos relacionados ao fazer artístico e suas políticas públicas.

Elaboramos. A partir do horizonte acima descrito, ainda que brevemente, pudemos, através dessas lentes, perceber os pontos de conexão que nos mobilizaram e fizeram da chamada para esta publicação um dispositivo criativo singular. Em outras palavras, ao nos conectarmos com essa chamada, percebemos que o insurgir neste caso poderia envolver uma relação entre a reflexão sobre a trajetória de um coletivo que atua na periferia de São Paulo e a problematização de uma política pública denominada VAI (Programa de Valorização a Iniciativas Culturais), que viabilizou essa mesma trajetória.

Cabe observar, antes de adentrarmos no material proposto neste caso, que ele apresenta uma estrutura específica, que aborda inicialmente um breve panorama de algumas políticas públicas ocorridas no Brasil, seguindo para o Edital do VAI através do qual refletiremos sobre um estudo de caso (Cia Rumos), para então propor uma conclusão que tem mais um sentido de abertura do que de fechamento, e que toca num aspecto, ao nosso ver importante, que permeia as políticas



públicas voltadas para a cultura. Tal aspecto envolve a relação entre formação e criação, relação esta que não se restringe a lógicas aplicativas, mas sim reconhece a necessidade de uma constante problematização e revisão.

Nascer – (Re)Nascer – Insurgir. O que, a partir de um certo olhar, pode ser visto como algo “natural”, neste caso, quando percebido pelas lentes da insurgência esboçadas acima, adquire um outro horizonte de implicações. De fato, o que este artigo descreve e busca elaborar não se limita a uma narrativa higienizada, de um coletivo de periferia que conseguiu encontrar meios para criar e produzir suas obras artísticas, mas descreve e busca elaborar um profundo deslocamento subjetivo, que se move de uma atitude de usuários de uma importante política pública para aquela em que vemos artistas que residem em periferias repensar criticamente a relação entre modos de produção e modos de criação.

A partir disso, nos deparamos neste artigo com a tentativa de elaborar as implicações dessa política pública para assim buscar lapidá-la, re-escrevê-la ou mesmo reinventar políticas públicas direcionadas para a formação e desenvolvimento de núcleos artísticos existentes na periferia da cidade de São Paulo. Há portanto, aqui, uma trajetória complexa, que parte de um re-olhar para si enquanto corpo coletivo, que pode desejar, dialogar, argumentar, questionar, se contrapor e reinventar a própria posição subjetiva que propõe dinâmicas relacionais que dinamizam o contexto social, percebido aqui como organismo vivo que está em constante transformação, e que subverte as fronteiras entre classe, raça e gênero.

Assim, insurjamos!



POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS - UM BREVE RASTREIO

As políticas culturais no Brasil apresentam, a partir do recorte proposto neste caso, um percurso marcado por contradições, conquistas e interesses políticos. Nesse contexto, autores como Albino Rubim (2007), Renato Ortiz (1985), Lia Calabre (2009) e Marcos Napolitano (2010) oferecem reflexões valiosas sobre os caminhos e os impasses das políticas culturais. A partir destas referências, é possível perceber como cultura e política se entrelaçam, mostrando não só as estratégias do Estado para controlar as artes, mas também os espaços de resistência e inovação surgidos ao longo dessa complexa trajetória.

Ao refletirmos sobre o momento inicial em que foram instituídas políticas públicas estatais no Brasil, o autor Albino Rubim, por exemplo, em *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*, nos sugere dois acontecimentos específicos, sendo eles a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo (1935-1938) e a criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, especificamente por meio da atuação de Gustavo Capanema neste ministério (1934 a 1945) (Rubim, 2007, p. 101).

Mesmo reconhecendo tais acontecimentos como marcos históricos, Rubim chama atenção para a complexidade de pensar a difusão das noções de políticas culturais no Brasil. Esse processo, que tem início especialmente na cidade de São Paulo e depois se expande para outras regiões, ocorre em pleno regime conservador da chamada Era Vargas (Rubim, 2007, p. 102). Assim, o surgimento das políticas culturais no país não se dá sem contradições: é justamente nesse terreno ambíguo que se abrem fissuras capazes de reposicionar a cultura tanto como campo estratégico de ação do Estado, quanto como direito coletivo. Nesse cenário, a atuação de Mário de Andrade torna-se emblemática, pois inaugura formas inovadoras de conceber a cultura e de articular políticas públicas. Como lembra Rubim:



Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática, abrangendo diferentes áreas da cultura; e colabora para 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. encontrar uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assume o patrimônio como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocina duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina (Rubim, 2007, p. 103).

Entretanto, apesar das diversas contribuições e dos avanços significativos alcançados nesse período, Rubim também ressalta críticas importantes à atuação de ambos os nomes. No caso de Mário de Andrade, aponta-se que seu projeto carregava uma visão iluminista, marcada por certa imposição da cultura de elite, além de uma notável ausência de atenção ao tema do analfabetismo em um país profundamente excludente, sobretudo nos anos 1930. Já em relação a Gustavo Capanema, observa-se que seu movimento inaugurador das políticas culturais estava atrelado ao projeto nacionalista de Vargas. Embora tivesse uma orientação estética modernista, manteve-se politicamente conservador e permaneceu no ministério mesmo após a guinada autoritária de 1937, com a instauração do Estado Novo (Rubim, 2007, p. 103 -104).

Para Albino Rubim o Estado Nacional implementou uma série de intervenções na área da cultura, que articulou uma atuação “negativa” – opressão, repressão e censura dos regimes ditatoriais – com outra “afirmativa”, através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de políticas para a cultura.

A potência dessa atuação pode ser dimensionada, por exemplo, pela quantidade de políticas culturais no Brasil. Sendo 17 instituições criadas, em sua maioria, já no período ditatorial. Podem ser citadas: Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938) (Rubim, 2007, p. 104).

Após esse período de efervescência que envolveu a criação de instituições e políticas públicas de âmbito cultural, o período que se estende de 1945 a 1964 é caracterizado pelo autor como “[...]”



um desenvolvimento da cultura brasileira sem correspondência nas políticas culturais estatais, que praticamente inexistem” (Rubim, 2007, p. 105).

Nesse contexto, Renato Ortiz, em sua obra *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, destaca a predominância de expressões culturais geradas por movimentos coletivos. Os produtores culturais, impulsionados não apenas por ideologias individuais, mas também pela aspiração por mudanças sociais, vivenciaram um dos raros momentos democráticos da sociedade brasileira. Ortiz enfatiza que a diversidade e a intensidade das manifestações culturais da época demandam explicações baseadas em fatores estruturais (Ortiz, 1985, p. 30).

O autor também destaca que, nesse período, a consolidação de um público consumidor, majoritariamente composto pela classe média escolarizada, impulsionou o crescimento de diversas atividades artísticas, como teatro, cinema, música e televisão, independentemente de motivações políticas. No entanto, ressalta que, apesar desse dinamismo cultural, havia uma lacuna significativa na atuação do Estado, evidenciando a ausência de políticas culturais estruturadas para apoiar e fomentar essas expressões artísticas.

Lia Calabre, autora também fundamental que discute o surgimento das políticas culturais no Brasil, em sua obra *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*, destaca a mudança nos rumos da produção cultural a partir de 1964, com o início do governo militar, que retomou o projeto de institucionalização do campo artístico-cultural. Já durante o mandato de Castelo Branco, houve debates no governo sobre a necessidade de uma política nacional de cultura. No governo de Médici, sob a gestão do ministro Jarbas Passarinho, foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), visando financiar eventos culturais e fortalecer a área da cultura (Calabre, 2009, p. 57).

O PAC, segundo a autora, abrangia o setor do patrimônio, as atividades artísticas e previa a capacitação de trabalhadores, além de promover um calendário de eventos culturais em diversas regiões do país. Durante a gestão do ministro Ney Braga no governo Geisel, foram criados órgãos como o Conselho Nacional de Direito Autoral, Conselho Nacional de Cinema e a Fundação Nacional de Arte, fortalecendo a área cultural e implementando a Política Nacional de Cultura (Calabre, 2009, p. 58).

A autora destaca que, no final da década de 1970, a substituição do Departamento de Assuntos Culturais pela Secretaria de Assuntos Culturais marcou a separação entre a vertente patrimonial



e a de produção, circulação e consumo da cultura. Em 1981, com Aloísio Magalhães à frente da Secretaria de Cultura, o Ministério da Educação fortaleceu sua atuação, ampliando a institucionalização do campo cultural. Esse movimento descentralizador também se refletiu nos estados e nos municípios, com a criação de novas secretarias e novos conselhos de cultura, evidenciando o crescente anseio por um ministério independente (Calabre, 2009, p. 60)

Olhando para essa trajetória, pode parecer um tanto complexo compreendermos que, mais uma vez durante um regime conservador, nesse caso a ditadura militar, houve um crescimento de políticas públicas para a cultura, fossem elas em prol do seu desenvolvimento, ou mesmo no âmbito da censura. Entretanto é fundamental percebermos que o surgimento destas políticas estatais, naquele momento, estava completamente ligado à consolidação e ao fortalecimento de uma identidade nacional, sendo este um dos pilares centrais do regime.

Essa relação entre governo e cultura também é discutida pelo autor Marcos Napolitano no texto *Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970*. O autor nos traz um outro fator importante de ser analisado, isto é, a partir do governo Geisel (1974-1979), “[...] com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição” (Napolitano, 2010, p. 154).

Para o autor, o próprio regime, percebendo a dificuldade de incorporar intelectuais de direita que colaborassem com a veiculação de “[...] seus projetos ideológicos, fez uma leitura pragmática da hegemonia cultural da esquerda, iniciando um diálogo com alguns intelectuais e produtores culturais da oposição [...]”, facilitando com isso a criação de políticas culturais que beneficiassem diversas camadas culturais (Napolitano, 2010, p. 157).

Com o fim desse período ditatorial, que durou aproximadamente 20 anos, no dia 15 de março de 1985, durante o governo do Presidente José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura. Para a autora Gisele Marchiori Nussbaumer, no artigo “Cultura e Políticas para as artes”, é no governo José Sarney (1985-1989) que a perspectiva política sobre as artes passa a ganhar um novo rumo. A autora também comenta que, além de ser criado o Ministério da Cultura, é nesse governo, no ano de 1986, que foi criada a primeira lei de incentivo fiscal, a chamada Lei Sarney, substituída em 1991, durante o mandato do Presidente Fernando Collor, pela Lei Rouanet (Nussbaumer, 2012, p. 97).



A Lei Rouanet e o Ministério da Cultura representaram marcos significativos nas políticas culturais do Brasil. A Lei Rouanet, em particular, estabeleceu um mecanismo no qual empresas privadas poderiam financiar projetos culturais alinhados com seus princípios e interesses empresariais. No entanto, essa abordagem também resultou em uma transferência de responsabilidade do Estado para o setor privado, em relação ao apoio a questões político-sociais relevantes. Além disso, a Lei Rouanet acabou por restringir os recursos financeiros disponíveis para grupos artísticos que tivessem a capacidade de se conectar com grandes empresas e oferecer contrapartidas específicas em seus projetos culturais (Nussbaumer, 2012, p. 97).

Já o Ministério da Cultura do ano de 1985, de quando foi criado até 2003, quase vinte anos depois, quando o cantor e compositor Gilberto Gil assumiu a pasta no Governo de Luiz Inácio Lula da Silva, pouco avançou em termos de atuação, visibilidade e representatividade. Sobre a gestão de Gilberto Gil, e posteriormente a de Juca Ferreira, a autora Gisele Marchiori Nussbaumer diz que:

A gestão de Gil (2003-2008), continuada por Juca Ferreira (2008- 2010), muda completamente o panorama das políticas culturais no País ao programar e promover uma política pública de cultura baseada no diálogo com a sociedade e em um conceito mais amplo de cultura, para além das artes e das grandes produções culturais (Nussbaumer, 2012, p. 98).

No início de sua gestão como Ministro da Cultura, o artista Gilberto Gil informou que o Ministério não se restringiria apenas a artistas famosos/conhecidos, mas sim à diversidade de artistas. A instituição começaria a olhar para a cultura brasileira de forma mais ampla, especificamente a partir de 3 esferas, sendo elas “[...] como fato simbólico, direito de cidadania e economia” (Nussbaumer, 2012, p. 99). É nesse contexto, durante o mandato de Gilberto Gil, que começam a surgir os editais culturais direcionados a uma gama diversa de expressões artísticas, dentre elas a dança.

Se o processo de criação de políticas públicas culturais, até a gestão do ministro Gilberto Gil, foi um processo repleto de desafios, a criação de políticas culturais para as diversas formas de dança produzidas por jovens periféricos ainda é uma questão complexa. Mesmo a dança sendo uma arte completamente presente nos meios culturais e nos espaços de sociabilidade, os artistas dessa arte que residem em regiões periféricas, durante todo o percurso de articulação de políticas culturais no Brasil, pouco receberam suporte estatal para produzirem e difundirem a linguagem.



A trajetória das políticas culturais no Brasil revela a complexidade das relações entre Estado, cultura e sociedade. Dos primeiros movimentos institucionalizados na década de 1930 às transformações no período democrático, passando pelos paradoxos do regime militar, observa-se como a cultura foi, simultaneamente, instrumento de controle e resistência. Experiências como as gestões de Gilberto Gil e de Juca Ferreira no Ministério da Cultura demonstram a potência de políticas públicas voltadas à diversidade e ao diálogo com a sociedade. Contudo, a persistente marginalização de expressões artísticas como a dança expõe lacunas e desafios que ainda atravessam o campo das políticas culturais. Assim, o estudo dessas dinâmicas históricas não apenas olha o passado, mas, também, instiga reflexões sobre os rumos futuros da cultura enquanto direito básico.

EFEITOS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO PANORAMA DA DANÇA DE SÃO PAULO - O SURGIMENTO DO VAI

A relação entre companhias de dança independentes e as políticas culturais no Brasil, por exemplo, começaram a acontecer nos anos 70 e foram marcadas por desafios e descontentamentos. Em uma matéria no Jornal Folha de São Paulo, o diretor do Ballet Stagium, Décio Otero, em 1975, criticou o governo por destinar mais verbas culturais para companhias estrangeiras do que para as nacionais. Essa falta de apoio financeiro dificultava a produção e difusão da dança brasileira (Veloso Junior, 2020, p. 33).



Em contrapartida, foi na década de 70 que surgiu, por meio da parceria do governo com a artista Ruth Rachou, a primeira iniciativa para apoiar o desenvolvimento e a experimentação daquilo que futuramente chamaríamos de dança contemporânea no cenário brasileiro, o Teatro de Dança Galpão, o primeiro espaço cultural a receber apoio do governo. Essa instituição se dedicava à pesquisa, circulação e ensino de diversos tipos de dança, contando com o suporte do governo para pagamento do aluguel e manutenção do espaço. No entanto, todas as atividades desenvolvidas nesse local aconteceram devido à organização e ao esforço dos artistas envolvidos, o que evidencia a necessidade de autogerenciamento e mobilização da própria comunidade da dança (Veloso Junior, 2020, p. 33).

Foi apenas na virada do século que surgiram propostas legislativas que almejavam fomentar a cultura por meio de editais culturais anuais destinados a diversas manifestações artísticas, dentre elas a dança. É nesse cenário que nasce o Programa VAI (Valorização a Iniciativas Culturais), uma iniciativa concebida em 2003 pelo Vereador Nabil Bonduki e, posteriormente, oficializada como Lei Municipal 13.540/03 em 24 de março do mesmo ano.

O Programa VAI se destaca, sobretudo, por atender ao apelo de jovens artistas que residem nas periferias, oferecendo suporte governamental para que desenvolvam seus projetos em seus próprios territórios. Desde a sua criação, a iniciativa tem como foco principal os jovens produtores culturais das regiões periféricas da cidade de São Paulo, e o seu diferencial perante outros editais que surgiram nesse mesmo período era a sua abrangência, que contemplava diversas linguagens artísticas, como teatro, artes visuais, audiovisual, literatura, artes integradas e dança.

Durante a investigação sobre as principais referências teóricas que exploram as singularidades e a jornada do Programa VAI, foram identificados dois estudos financiados pela própria Secretaria Municipal de Cultura. O primeiro, intitulado *VAI 5 anos* (São Paulo, 2008), relata as experiências positivas de grupos selecionados nas cinco primeiras edições do programa, ressaltando a importância da iniciativa na profissionalização desses jovens artistas. O livro, repleto de fotografias e depoimentos, reafirma a relevância do programa ao oferecer aos jovens uma perspectiva de futuro promissor.

O segundo livro, *Via VAI* (São Paulo, 2012), segue a mesma linha do primeiro ao retratar a trajetória do programa e os elementos que fortalecem essa política cultural. No entanto, esta obra destaca o papel formativo do programa de maneira qualitativa e quantitativa, evidenciando as



evoluções ao longo de seus primeiros nove anos. Apresenta dados, tais como o perfil dos artistas selecionados, as principais temáticas dos projetos, o impacto nas comunidades e as lições aprendidas pelos jovens durante a execução de seus projetos.

Ambas as obras não apenas fornecem informações essenciais para compreender o impacto do VAI na produção cultural jovem independente, mas também servem como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre a implementação do programa pela secretaria de cultura. A partir dessas obras, que oferecem uma visão do próprio estado sobre a eficácia do Programa VAI, surge a indagação se a essência do VAI, representada nessas publicações, realmente se manifesta na prática para os coletivos artísticos contemplados.

Nesse contexto, a tese de doutorado do autor James de Lemos Abreu, intitulada *Cultura e Política: o caso do Programa VAI em São Paulo – 2004-2008*, torna-se uma pesquisa fundamental para este artigo, pois Abreu investiga, de forma crítica, o processo de criação, institucionalização e funcionamento desse programa, trazendo à tona elementos significativos sobre a relação entre Estado e cultura, bem como as possibilidades e as limitações objetivas dessa ação cultural que nasce como uma política que pode apoiar a potencialização de práticas artísticas insurgentes.

Sendo assim, por meio da bibliografia sobre o contexto das políticas culturais no Brasil, políticas culturais para a dança e principais referências sobre a trajetória do Programa VAI, constatou-se que, até 2003, no ecossistema de saberes que envolve políticas culturais para a dança, o produtor cultural periférico e o público receptor pouco interagiam entre si, pois todo o estímulo cultural dependia unicamente do interesse do Estado. No entanto, ao longo dos primeiros anos de existência dessa política cultural, observa-se o início de uma interação entre esses polos, ou seja, as políticas culturais não apenas ampliaram seu escopo para abranger um vasto campo de expressões artísticas, mas também estabeleceram um diálogo com os produtores culturais das periferias e, conseqüentemente, com o público receptor.

Contudo, observa-se que o VAI, ainda que possa ser entendido como veículo, ponte ou instrumento, atua quase sempre como incentivo temporário. Muitos artistas conseguem se manter ativos apenas durante a vigência do apoio, enfrentando dificuldades para sustentar suas trajetórias a longo prazo.



É nesse cenário que a trajetória da Rumos Cia Experimental de Dança merece destaque. Coletivo da periferia das zonas Leste e Noroeste de São Paulo, enxergou no edital a possibilidade de realizar suas ações culturais e, sobretudo, de fazer *insurgir* através da dança questões de cunho político e social. Contemplada em 2015, 2017 e 2023, a companhia em seus dois primeiros projetos aprovados, desenvolveu concepções que emergiam da relação de questões que permeavam suas comunidades, com temáticas e questões que pareciam ser importantes discutir naquele momento, demonstrando com isso um movimento mais complexo, no qual o edital, ao mesmo tempo em que oferecia suporte, delineava temáticas, priorizava determinados grupos e influenciava nas subjetividades criativas dos grupos.

Essas tensões, entre incentivo, limite e liberdade criativa, ajudam a compreender tanto os caminhos trilhados pelo grupo, como o sentido de sua mais recente conquista, em 2023, quando, após 6 anos, voltou a ser contemplado pelo VAI II com o projeto *Qual é o nosso palco?*, um projeto que rompe com o sistema de indução de temáticas e caminhos, transformando a própria experiência do grupo na contemporaneidade em dispositivo criativo de insurgência.

A TRAJETÓRIA E OS DESAFIOS DA RUMOS CIA EXPERIMENTAL DE DANÇA

Para compreendermos como a insurgência se manifesta na prática de um coletivo que atua na periferia de São Paulo, este estudo recorreu à análise de projetos culturais, editais, espetáculos de dança e entrevistas com integrantes da Rumos Cia Experimental de Dança. Essa abordagem nos permitiu perceber a trajetória formal da companhia e os modos como suas decisões criativas dialogam com as possibilidades e limitações impostas pelas políticas públicas, transformando espaços periféricos em territórios de experimentação e



resistência. É nesse horizonte que a trajetória da Rumos se revela como exemplo concreto de insurgência em ação, mostrando como o coletivo articula sua criação frente a desafios estruturais, negocia subjetividades e mobiliza o público, enquanto experimenta formas próprias de existir e se afirmar na cena contemporânea.

A Rumos Cia Experimental de Dança, criada em 2011 pelo artista Edson Burgos, busca, desde seus primórdios, ampliar o conhecimento em dança contemporânea, processo este que agregou artistas independentes residentes na companhia, assim como mobilizou, enquanto público, muitos moradores das regiões periféricas do município de São Paulo. A difusão desse conhecimento foi levada às periferias, inicialmente da Zona Leste de São Paulo, por meio de apresentações, oficinas e rodas de conversa.

Em 2015, a companhia recebeu seu primeiro fomento público por meio do Programa VAI I, com o projeto *Ô Saudade...*, escrito pelo diretor Edson Burgos, em parceria com um dos autores deste artigo, Carlos Veloso. Motivados pela leitura do edital e pela compreensão dos temas de interesse público, Edson e Carlos escolheram abordar a migração nordestina em um espetáculo de dança contemporânea, conectando suas próprias histórias e as dos integrantes do grupo com uma narrativa que, naquele momento, parecia ser pertinente ao edital. O espetáculo circulou por diversos CEUs e centros culturais da Zona Leste, transformando cada apresentação em uma prática insurgente, capaz de fazer com que o público reconhecesse questões abordadas nessa obra e se identificasse com a presente temática.

Essa primeira experiência, viabilizada a partir de um edital de fomento público, foi também o momento em que a companhia recebeu seu primeiro salário mensal (uma ajuda de custo de R\$ 600,00). O artista Edson Burgos, em entrevista concedida ao Programa Cena, do Coletivo Corpo Molde, ao lembrar desse momento diz: “Ali surge uma esperança, vamos conseguir custear uma ajuda de custo para os bailarinos. Aquele primeiro fomento me fez entender que era possível” (Burgos, 2024). O que parecia ser um valor irrisório possibilitou uma experiência criativa, transformadora para aquele núcleo artístico.

Nos dois anos seguintes, Edson Burgos e Carlos Veloso, como diretores artísticos, lideraram a escrita de mais dois projetos: *Infanto* (2016) e *Kantuta: uma Bolívia em São Paulo* (2017). O projeto *Infanto*, aprovado pelo extinto edital Redes e Ruas, incluiu a criação de uma websérie de dança,



um espetáculo, sua circulação e um evento mensal, o Cine Dança nas Praças, que unia as linguagens da dança e do cinema. Já *Kantuta*, sob a orientação do diretor Edson Burgos, abordou a imigração boliviana para São Paulo em um espetáculo que percorreu espaços públicos da Zona Leste e do Centro Expandido.

No entanto, com essas experiências também emergiram inquietações. A primeira era a verba do projeto, que envolvia um baixo valor de ajuda de custo, sendo ainda os 600 reais, inviabilizando a dedicação exclusiva ao projeto. O segundo era a incerteza de um novo apoio financeiro, com períodos de três a quatro meses sem qualquer remuneração, apesar do trabalho constante de ensaios e aulas. Por fim, o terceiro desafio residia nas temáticas dos editais, que pareciam priorizar questões emergentes de interesse político, limitando as possibilidades de expressão mais subjetivas. Como pensar sobre a relação entre público e privado a partir das políticas públicas?

Com o passar do tempo, a companhia tentou inscrever novos projetos no Programa VAI, dessa vez com propostas que permeavam questões mais pessoais, sem deixar de buscar conectar suas pesquisas artísticas a interesses coletivos. Entretanto, não obteve sucesso na concessão do apoio, pois suas criações destoavam do perfil do edital. Beirando a ingerência na condução dos projetos, essa política pública correu o risco de coibir o desenvolvimento de investigações artísticas que pudessem dar espaço para paradoxos, contradições e tensões em relação aos pressupostos que pareciam estar presentes na confecção do edital. Como se os processos criativos não implicassem em um processo constante de revisão de nossos próprios modos de subjetivação.

Entre 2019 e 2020, a companhia atuou de forma pontual e voluntária em eventos específicos, sem apoio de editais, e criou a obra *NOUS*, que discutia as dores do coletivo em diálogo com aquilo que chamavam de “males do século”: ansiedade, depressão, rotina acelerada e falta de tempo. Esse período de instabilidade levou à saída de vários integrantes do grupo, evidenciando a precariedade das políticas culturais.

Somente em 2021, com a aprovação do projeto *NOUS.2* pelo Proac Expresso Lab – edital criado durante a pandemia para ampliar oportunidades para artistas independentes –, a companhia obteve alguns meses de incentivo público. Contudo, o breve incentivo evidenciou novamente a



fragilidade do apoio público e consolidou a percepção de que a insurgência não se limita a criar com o apoio do edital, mas deve lidar com os efeitos estruturais, a precariedade e as condições de trabalho que condicionam a continuidade artística.

Em 2023, diante desse cenário de desamparo, surgiu um projeto insurgente ao próprio sistema pelo qual o grupo estava condicionado a se estruturar, o do próprio edital, através do projeto *Qual é o nosso Palco?*, também sob a direção de Edson Burgos. A proposta levou a Cia a atuar em espaços escolares, realizando apresentações de seu repertório, rodas de conversa, residências artísticas e processos criativos compartilhados.

Nesse contexto, o palco passou a simbolizar mais do que um espaço físico: tornou-se metáfora do encontro, da criação e da troca. O palco poderia ser uma sala de ensaio, um pátio escolar, um espaço público ou o tradicional tablado – conforme o dicionário: “estrado ou tablado destinado às representações, geralmente de madeira, fixo ou móvel, com diversos formatos, de acordo com a localização da plateia”. Assim, a Cia Rumos reafirma que o verdadeiro palco é o território vivo do fazer artístico e do diálogo com o público, não aquele induzido pelas próprias políticas culturais.

A trajetória da companhia, que vai do primeiro edital contemplado em 2015 até o projeto *Qual é o nosso palco?*, revela um caminho comum entre artistas que atuam em regiões periféricas da cidade de São Paulo: primeiro, o conhecimento do que é uma política pública cultural; segundo, a oportunidade de ser contemplado e ter uma verba para fazer arte; terceiro, a falta de preparo para atuar no mercado de trabalho após aprovação em um edital; quarto, a falta de oportunidade e de estruturas para gerar uma economia criativa em artes cênicas/dança. Sendo assim, é possível dizer que essa realidade reflete um problema estrutural: a ausência de políticas que acompanhem o desenvolvimento das companhias para além da execução pontual de projetos.

Além do fomento inicial, é urgente que as políticas culturais incentivem o fortalecimento da economia criativa, criando redes de circulação, intercâmbio e parcerias para garantir que as produções artísticas tenham continuidade. Uma política pública cultural sustentável não deve se limitar ao incentivo financeiro pontual, mas atuar na mediação cultural e na formação desses artistas para posterior atuação no mercado de trabalho. Esses talvez sejam os aspectos essenciais que devem ser refletidos e repensados nos editais já existentes.



A trajetória da Rumos é também um testemunho de resistência ou, como estamos discutindo aqui, de insurgência, nas diversas instâncias pelas quais vem se deparando durante sua trajetória com as políticas públicas. Mesmo em períodos de desamparo, o coletivo encontrou novos meios de criar e dialogar com o público, como se viu com o projeto *Qual é o nosso Palco?* cujo conceito de palco se expandiu para além do espaço físico, tornando-se território de trocas, afetos e construção coletiva.

Por fim, a história da Rumos propõe uma provocação: de quem é a responsabilidade de garantir que a arte se expanda? É preciso que o poder público, a sociedade civil e o setor privado se comprometam com uma visão ampla de cultura, segundo a qual o artista que atua nas periferias não apenas acesse as políticas públicas culturais, mas permaneça e se desenvolva em seu ofício. O apoio verdadeiro deve ser visto como aquele que garante o direito à formação e à continuidade artística. Enquanto isso não acontece, ao menos a ação do criar precisa ser libertadora. Permanecemos insurgentes.

O EDITAL COMO DISPOSITIVO CRIATIVO - ENTRE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO

Como construir, de forma teórica e prática, reflexões criativas que possam engajar atravessamentos significativos no campo das artes, tensionando questões que permeiam os editais e vislumbrando novas perspectivas para uma política cultural mais alinhada às necessidades de seus artistas? Como perceber o processo que tem início na criação de um edital voltado para a cultura, e especificamente para a área de artes cênicas e, conseqüentemente, da dança, e desembocar na viabilização de experiências sensíveis, transformadoras de realidades?



Ao refletir sobre o papel formativo do *Programa VAI*, e seus impactos no cenário artístico-educativo de jovens moradoras e moradores das regiões periféricas da cidade de São Paulo, percebemos que é possível dialogar com diferentes concepções de formação construídas ao longo da história, reconhecendo com isso a herança formativa adquirida por esse programa e as singularidades que permeiam o campo das discussões contemporâneas acerca das noções de formação. Criar não implica na revisão dos pressupostos que permeiam a noção de formação?

A Paideia, por exemplo, representa um dos parâmetros possíveis neste caso. Apesar das críticas que podem ser feitas a ela, tal como a exclusão das mulheres e escravos de seu horizonte, Werner Jaeger (2013) na obra *Paideia: formação do homem grego*, remete à Grécia Antiga, descrevendo em detalhes um processo de formação que não se restringia à educação técnica, mas era um processo contínuo de desenvolvimento integral. Essa perspectiva via a excelência individual como inseparável do reconhecimento comunitário, uma ideia que ressoa de maneira semelhante também na tradição alemã do *Bildung*, exceto pela valorização da autonomia vista como tão importante quanto a sua relação com a comunidade. Como destaca Fabiano de Lemos Britto (2013), em seu artigo *Sobre o Conceito de Educação (Bildung) na Filosofia Moderna Alemã*, essa noção de formação integral promovia tanto a liberdade individual quanto a contribuição para a sociedade. Apesar da relevância de tais noções, ambas recebem críticas por seu viés eurocêntrico e pela marginalização de saberes ditos não ocidentais.

Buscando tecer aqui uma breve operação associativa, relacionando tais concepções de formação com os pressupostos tácitos e não tácitos que permeiam o *Programa VAI*, algumas considerações poderiam ser feitas, por exemplo, sobre o reconhecimento do valor da autonomia do indivíduo, mas também a inscrição da conexão entre indivíduo e sua comunidade. Qual o nível de pertinência de tal associação? Tal programa promove a criação e a valorização de iniciativas culturais nos territórios periféricos, permitindo que os jovens construam suas trajetórias com base em suas vivências e necessidades locais? Nesse contexto, o *VAI* não apenas ofereceria, ao nosso ver, uma formação técnica, mas também fomentaria o desenvolvimento de diversas habilidades de seus participantes, alinhando-se com a ideia de uma formação que vai além do ensino formal. Quais seriam os ecos possíveis entre as noções de formação referidas, e outras, com as camadas implícitas e explícitas presentes no *Programa VAI*? Cientes de que tais questões excedem o horizonte deste artigo, elas funcionam aqui como vetores possíveis de desdobramento de tais reflexões.



Problematizando as duas perspectivas referidas acima – Paideia e *Bildung* – e trazendo um olhar formativo que dialoga com o *VAI* em relação ao pensar sobre a formação como um direito essencial a todos os indivíduos, independentemente de classes sociais, o pesquisador Achille Mbembe (2017), na obra *Crítica da Razão Negra*, propõe uma perspectiva formativa plural e inclusiva, valorizando epistemologias africanas. Em sintonia com estas perspectivas temos no cenário brasileiro o autor Paulo Freire (1996) que defende uma pedagogia libertadora e dialógica, e Milton Santos (2000), que, na obra *Por uma Outra Globalização*, propõe uma formação baseada nos saberes locais como resistência à homogeneização imposta pelo modelo global.

Pode o *Programa VAI*, assim como essas referências, serem vistos como uma forma de resistência aos modelos educacionais que tendem a invisibilizar as culturas periféricas e marginalizadas? Ao que parece, ao incentivar os jovens a desenvolverem projetos culturais que tragam seus próprios saberes, o *VAI* pode contribuir para a afirmação de grupos historicamente marginalizados e a integração dessas pessoas em contextos em que muitas vezes são excluídas. Essa perspectiva formativa não só resgataria saberes locais, como também buscaria ampliar o acesso a uma formação que é crítica, alinhando-se com as ideias de Freire e Santos sobre a necessidade de uma educação que considera as realidades de cada indivíduo. A partir destas breves considerações, pode-se perguntar uma vez mais em que medida o Programa *VAI* dialoga com aspectos formativos relacionados com as noções referidas anteriormente.

Partindo da crítica às normatividades tradicionais e abraçando a pluralidade e a subjetividade dos agentes envolvidos, este artigo propõe um olhar sobre o *Programa VAI* como uma política onde a arte contribui para produzir novas formas de estar no mundo, seja como artista ou como indivíduo que, após ser apoiado, passa a reconhecer e desenvolver suas potências criativas. Mais do que uma incubadora de artistas, o edital parece pressupor o encaminhamento de trajetórias diversas, formando indivíduos que podem seguir carreiras artísticas ou optar por outras áreas, mas cujas experiências criativas poderão ter sido fundamentais para a sua formação. Assim, acreditamos que a relação entre criação e formação representa uma camada importante implícita no *VAI* e nos mais variados processos de criação.

Esta reflexão nos leva a questionar como o *Programa VAI* poderia ampliar seu impacto formativo ao proporcionar aos artistas e coletivos não apenas recursos para a execução de projetos, mas



também suporte para a reflexão e a pesquisa profunda nas dimensões criativas e dramatúrgicas de suas produções, gerando com isso a possibilidade de uma expansão enquanto artistas, percebidos aqui como seres profundamente sociais e políticos.

Como num delicado fio de água de uma nascente que tem início com a elaboração de uma política pública, há já latente um rio, um mar ou um oceano. Porém, ao que parece, os seus modos de proposição podem igualmente fazer com que o impulso inicial seja interrompido, como num tanque, onde as suas bordas sufocam qualquer possibilidade de emancipação.

Como pensar sobre o *continuum* que habita esses extremos? A palavra que abre e aquela que fecha... a chance de fazer o outro nascer.

REFERÊNCIAS

- » ABREU, James de Lemos. **Cultura e política**: o caso do Programa “VAI” em São Paulo (2004-2008). 2010, 259 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- » AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- » BARBOSA, Jonnefer Francisco. **Formas e Políticas da vida**. Kínesis, Marília, v.1, n.2, 2009.
- » BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: Edufscar, 2002.
- » BOITO, Sofia Rodrigues. **Escritas Performativas: textualidades criadas por corpos e espaços**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- » BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. Editora Perspectiva SA, 2016.



- » BONFITTO, Matteo. **Breaking Bounds**: corpo-realities in Brazilian Physical Theatre and Dance, in Brazilian Performing Arts. Org. by Luiz Fernando Ramos and Aleksandar Dundjerovic (p. 193-216).
- » BRITTO, Fabiano de Lemos. Sobre o Conceito de Educação (Bildung) na Filosofia Moderna Alemã. **Revista Portuguesa de Filosofia**, vol. 69, no. 1, 2013, p. 7-32.
- » BURGOS, Edson. Entrevista concedida ao *Programa Cena*, do Coletivo Corpo Molde. São Paulo, 2024.
- » CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- » CARNEIRO, Ana Marília Menezes. **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- » CASSETE, Mariah Lança de Queiroz. O conceito de esfera pública nas obras de Hannah Arendt e Jürgen Habermas. **Revista Três Pontos**, Belo Horizonte, v. 5, n.1, 2008.
- » CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- » SILVA, Camila Damasceno. **Imagens dizíveis, palavras visíveis: dramaturgia como ação na instauração de esferas públicas**. 2022. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- » DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Ubu Editora, 2017
- » FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Sala Preta, v. 8, 2008.
- » FERRACINI, Renato. Presença e Vida. Corpos em arte. **Anais VII Reunião Científica da ABRACE**, Belo Horizonte, 2013.
- » FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- » FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- » FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



- » FREITAS, Sonia Maria de. **História Oral**: procedimentos e possibilidades. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- » FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. 21).
- » GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2010.
- » HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio Apicuri, 2016.
- » JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- » KARTZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: Ed: DBA, 1994.
- » LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- » MANTOVANINNI, Durval; TOSIN, Giuliano. A trajetória do programa vocacional: uma iniciativa singular de arte-educação na cidade de São Paulo. **MOMENTUM**, v. 1, n. 15, 2018.
- » MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- » MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado Ribeiro. **Guia Prático de história Oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Ed: Contexto, 2011.
- » NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações?”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 70”. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.
- » NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **Cultura e políticas para as artes**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas culturais*. Salvador: Edufba, 2012. p. 89–113.
- » ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- » RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. **Revista Poiésis**, v. 13, n. 20, p. 33–44, 2012.
- » RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960–1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. cap. 4, p. 133–177.



- » RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Galáxia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 13, p. 101-113, 2007.
- » SANTOS, Milton. **Por uma outra Globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- » São Paulo (SP) Secretaria Municipal de Cultura. **VAI - 5 anos**. São Paulo: SMC, 2008.
- » São Paulo (SP) Secretaria Municipal de Cultura. **VIA VAI**: percepções e caminhos percorridos. São Paulo, 2012.
- » SOVIK, Liv. **Os projetos culturais e seu significado social**. Galáxia (São Paulo), v. 14, p. 172-182, 2014.
- » VELOSO JUNIOR, Carlos de Moura. **A dança contemporânea do Ballet Stagium e do Teatro de Dança de São Paulo: experiências artístico-políticas no Brasil (1971-1978)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020