

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

GIANCARLO MARTINS

Criar, resistir, comunicar:
a ambivalência política dos Novos Coletivos

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

GIANCARLO MARTINS

Criar, resistir, comunicar:
a ambivalência política dos Novos Coletivos

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Christine Greiner.

SÃO PAULO
2015

BANCA EXAMINADORA

Para enxergar as coisas sem feitio, é preciso não saber nada. É preciso entrar em estado de árvore. É preciso entrar em estado de palavra. Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitio. (Manoel de Barros, 2010)

AGRADECIMENTOS

À Christine Greiner, que desde o início acreditou na importância deste trabalho, por seus ensinamentos, carinho e generosidade. Sem ela, essa tese não existiria.

À Priscila, pelo companheirismo, compreensão e amor, sem os quais, as possibilidades de êxito seriam muito pequenas.

À Helena Katz, que foi uma das primeiras provocadoras das desestabilizações que abalroaram meu entendimento de corpo, de dança, de mundo.

Aos parceiros e amigos do Curso de Dança da FAP, pelo comprometimento e ética no fazer pensar a dança, pela cumplicidade de nossos encontros. Estou voltando!

Ao Programa de Comunicação e Semiótica, que proporcionou a fertilidade de minhas ideias; em especial à Cida, sempre disposta, por mais que não pareça, a colaborar com todos.

Aos companheiros de turma, que tornaram mais prazerosa minha estada em São Paulo, após horas de viagem.

A Freud pela psicanálise e à indústria farmacêutica pela *agomelatina* – auxílio refutado, mas que se mostrou bem-vindo em situações limites.

À CAPES, pela Bolsa-Taxa.

Enfim, a todos que contribuíram e contribuem para o meu desenvolvimento. Seria impossível nomear todos.

RESUMO

Esta tese analisa o modo como coletivos artísticos se transformaram durante a última década, instaurando novos modos de comunicação e ação política. A hipótese principal é que o fato de não se constituírem de acordo com os critérios de comunidade propostos na primeira metade do século XX, não significa que se renderam à sociedade de controle e aos dispositivos de poder do capitalismo tardio. Trata-se de uma mudança nos modos de comunicar e de agir coletivamente, e tais experiências ainda não foram devidamente analisadas no que concerne às teorias da arte, pedindo por novas discussões epistemológicas propostas, sobretudo, na área de comunicação e estudos da cultura (Katz; Greiner, Lipovetski, Canclini e Sennett) e da filosofia política (Foucault, Virno, Negri, Agamben). O *corpus* da pesquisa é composto por experiências coletivas que atuam em Curitiba e São Paulo e propõem um tipo de compartilhamento que reconhece as singularidades e descontinuidades dos sujeitos na esfera coletiva. O resultado esperado é a apresentação de um campo emergente de experiências que explicitam a necessidade de se pensar novos modos de agir e criar coletivamente.

Palavras-chave: Comunidade, Coletivos, Compartilhamento, Estratégias comunicativas, Modos de estar junto.

ABSTRACT

This thesis analyses the manner artistic collectives have been transformed during the last decade, introducing new ways of communication and political action. The main hypothesis is that the fact they do not fit in the criteria of community as proposed in the first half of the twentieth century, it does not mean they have surrendered to the control society or the power devices of the late capitalism. That means a change in the ways of communicating and acting collectively and such experiences have not been sufficiently analysed yet concerning to art theories, asking for new proposed epistemological discussion, especially in the areas of communication and culture studies (Katz and Greiner, Lipovetski, Canclini, Sennett) and political philosophy (Foucault, Virno, Negri, Agamben). The corpus of this research is composed by collective experiences acting in Curitiba and São Paulo, and has proposed a kind of sharing which recognizes the singularities and discontinuity of the subjects in the collective field. The expected result is the presentation of an emerging field of experiences which describe the need of thinking about new manners of acting and creating collectively.

Key words: Community, Collective, Sharing, Communicative strategies. Ways of getting together.

[Sumário]

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I – MODOS DE ESTAR JUNTO	18
Experiências em torno do conceito de comunidade: coletivos de dança.....	18
Crise do comum: a dificuldade para estabelecer vínculos comunitários.....	44
Coletivo <i>trade Mark</i> : o desmanche do conceito de comunidade praticado na dança.....	50
Capítulo II – OUTROS MODOS DE ESTAR JUNTO	65
As comunidades que vêm no contexto brasileiro	74
Exemplo I – Entretantas Conexões em Dança.....	75
Exemplo II: Cozinha Performática – Marcos Moraes.....	81
Exemplo III: COMO_clube.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109

[LISTA DE FIGURAS]

Figura 1 - Happening Guns – Fluxus.....	19
Figura 2 - Ensacamento de Cabeças de Monumentos – 3nós3.....	20
Figura 3 – Experimentações Monte Verità.....	23
Figura 4 – Experimentações Monte Verità.....	23
Figura 5 - The mind is a muscle (dir.); Parts of some sextets (esq.) – Yvone Rainer.....	26
Figura 6 – Performance Judson Dance Theater.....	27
Figura 7 – Noivaction – Couve-flor.....	31
Figura 8 – Amarelo – Couve-flor.....	31
Figura 9 – Matadouro – Núcleo do Dirceu.....	33
Figura 10 – De Cajus - Coletivo Movasse	35
Figura 11 – Batucada – Núcleo do Dirceu.....	43
Figura 12 - De Repente Ficou Preto de Gente.....	73
Figura 13 – Swingnicado – Entretantas Conexões em Dança.....	75
Figura 14 – De maçãs e cigarros – Entretantas Conexões em Dança	77
Figura 15 – Nutrição em movimento – Entretantas Conexões em Dança	80
Figura 16 – Nutrição em movimento – Entretantas Conexões em Dança	80
Figura 17 – Entrenósoutros – Entretantas Conexões em Dança.....	80
Figura 18 – Sujeitos dançantes – Entretantas Conexões em Dança.....	80
Figura 19 – Jantar performático – Cozinha Performática.....	81
Figura 20 – Anatomia do cavalo – Cozinha Performática.....	82
Figura 21 – Anatomia do cavalo – Cozinha Performática.....	82
Figura 22 – Marcos Moraes e Sheila Ribeiro – Cozinha performática..	83

Figura 23 – O porco e o cozinheiro – Cozinha Performática.....	84
Figura 24 - Cozinha Performática	87
Figura 25 – COMO Estudo - COMO_clube	89
Figura 26 – Falso ritual (transcoreografia) – COMO_Clube..	91
Figura 27 - Edifício Esther – Jardim Equatorial/COMO_Clube	93
Figura 28 - Fascículo #3 – Agosto de 2012 – Jardim Equatorial.....	95
Figura 29 - Fascículo #7 – Dezembro de 2012 – Jardim Equatorial....	95
Figura 30 - Fascículo #1 – junho de 2012 – Jardim Equatorial	96
Figura 31 - Fascículo #1 - Junho de 2012 – Jardim Equatorial.....	96
Figura 32 - Fascículo #3 – Agosto de 2012 – Jardim Equatorial.....	97
Figura 33 - Fascículo #6 – Novembro de 2012 – Jardim Equatorial....	97
Figura 34 - Fascículo #6 – Novembro de 2012 – Jardim Equatorial....	98
Figura 35 - Fascículo #7 – Dezembro de 2012 – Jardim Equatorial....	98
Figura 36 - Fascículo #8 – Janeiro de 2013 – Jardim Equatorial.....	99
Figura 37 - Fascículo #8 – Janeiro de 2013 – Jardim Equatorial.....	100
Figura 38 - Fascículo #10 - Março de 2013 – Jardim Equatorial.....	100
Figura 39 - Fascículo #3 – Setembro de 2012 – Jardim Equatorial..	101
Figura 40 – Fervo – COMO_clube	105

INTRODUÇÃO

O navio passou, encrespando as águas, produzindo turbulência, de modo que todos os navegantes ao redor têm que refazer o curso de seus barcos, enquanto os que caíram n'água têm que nadar com força para alcançá-los. Assim que as águas de novo se aquietaram, porém, nós, os navegantes e ex-passageiros podemos examinar melhor o navio que causou tudo isso. Esse navio ainda está perto, imenso e bem visível em toda a sua grandeza, mas agora estamos atrás dele e não mais de pé em seu convés. Assim podemos vê-lo em toda a sua forma impressionante, da proa a popa, examiná-lo apreciá-lo, traçar a rota que faz. Podemos agora decidir se seguimos ou não seu curso. Podemos também julgar melhor a competência de sua navegação e mesmo protestar contra as ordens do capitão [...]. Viver “no rastro” significa turbulência, mas também panoramas mais amplos e a nova compreensão que permitem. No rastro da modernidade, seus passageiros conscientizam-se das sérias falhas no projeto do navio que os levaram ao ponto em que se encontram. Também se reconciliam com o fato de que ele não poderia tê-lo levado a destino mais agradável e se dispõe a rever, com um olhar crítico renovado, os antigos princípios da navegação. (Bauman, 1999, p. 287)

No início dos anos 2000, escrevi uma dissertação de mestrado e diversos artigos (Martins 2006, 2008 e 2010), nos quais reconheci e analisei o florescimento de comunidades que ganhavam espaço e visibilidade por todo o país. Iniciativas extraoficiais que, escapando das relações de poder organizadas no chamado eixo Rio – São Paulo, constituíam uma diversidade de ações comunicativas em dança com vistas a criar, através da implementação de processos colaborativos de criação e gestão, estratégias de sobrevivência de ideias e ações.

Mesmo condenadas à invisibilidade, seja pela falta de políticas culturais claras e efetivas por parte dos poderes públicos, seja pela pouca atenção dispensada pelos veículos de comunicação, essas comunidades apontavam para outras possibilidades de produção e circulação, propondo ideias e práticas diferenciadas, não apenas no sistema artístico ao qual pertence, mas também no ambiente cultural, apontando para um novo *design* estrutural em suas configurações e relações.

Conectados por familiaridades afetivas e estéticas, os integrantes dessas comunidades propunham experiências coletivas, de corpos coletivos a compartilhar procedimentos de criação, modos de organização do pensamento e do corpo, num diálogo mais horizontal, de hierarquias flutuantes. Compondo formas associativas menos rígidas, passaram a questionar e desestabilizar modelos de atuação, procedimentos artísticos e estratégias de comunicação do corpo, construíram novas estratégias pelas quais ganham visibilidade pessoas e ideias que se encontram obscurecidas e, por fim, criaram relações que buscavam a preservação das individualidades e a autonomia criativa dos integrantes.

De lá para cá, esses coletivos se transformaram bastante, e é possível observar um processo de desfazimento de muitas dessas experiências. A despeito da criação de circuitos, espaços de criação e discussão, bem como a promoção de reconfigurações no sistema artístico/político, tornaram-se uma espécie de *trade mark* a

chancelar boa parte da produção artística contemporânea em dança, muitas vezes avaliada, exclusivamente, por sua inserção no mercado, com a obtenção de fomentos e subsídios, programação e circulação em eventos. Ou seja, o que passou a constituir os coletivos, de modo geral, foi uma espécie de pensamento gerencial, uma lógica operacional com o objetivo de dar conta da criação e veiculação de uma imagem ou *trade mark*. A ênfase deixou de ser, em muitos casos, a constituição de uma experiência e a formulação de questões críticas que seriam, supostamente, acionadoras da dança contemporânea para, ao invés disso, focar os produtos e a inserção em um mercado, muitas vezes ficcional. A contradição é evidente e começa por uma lacuna entre ação e discurso. O discurso valoriza os processos e compartilhamentos, enquanto as ações foram se tornando cada vez mais individualistas e gerenciais.

Contudo, há uma simultaneidade de movimentos. Por um lado, o bipoder se faz presente fortalecendo a fama que faz do neoliberalismo um sistema que alimenta a regra do “cada um por si”. Por outro lado, é possível observar a emergência de experiências que alimentam um tipo de compartilhamento que reconhece as singularidades e descontinuidades dos sujeitos na esfera coletiva.

São formas de vida que, como salienta Agamben (2013), escapam à noção de pertencimento, constituindo uma comunidade não comunitária, em que a emergência de outros modos de estar

junto parece criar zonas alternativas de cooperação promovendo uma experiência de dessubjetivação do sujeito consigo mesmo, com as coisas e com os outros. Uma comunidade que se constitui assim, como experiência e não como essência, não pode mais ser identificável e categorizável nos termos usuais das políticas identitárias.

Isso porque, embora muito se tenha discutido sobre a criação de comunidades e coletivos, as análises costumam abrigar-se em posições antagônicas no sentido de reconhecer positivamente a constituição de vínculos ou de optar pelo estudo da postura narcísica e líquida que vem sendo alimentada, sobretudo, pelas redes de consumo e pela lógica de mercado. Parece haver ambivalência entre a criação de comunidades e a tendência narcísica e individualista da sociedade que está definindo novas relações; cada vez mais dispersas e difusas.

Sem se render a leituras ufanistas ou fatalistas, torna-se importante rediscutir o papel dos coletivos, seus entendimentos e definições no contexto artístico e cultural. É disso que esta tese trata: do reconhecimento de que é cada vez mais importante apreender e dilatar o entendimento das dinâmicas que emergem no cenário atual, a partir de suas singularidades locais, e da tentativa de observar estratégias que podem ativar redes de resistência propondo outros modos de participação e vínculo.

Entender essas dinâmicas ajuda a refletir sobre as suas possíveis consequências, tanto no sentido político como cognitivo

que constitui estatutos e conceitos que norteiam nossa percepção. Trata-se de processos quase sempre invisíveis, mas que organizam tacitamente ações e vínculos cotidianos.

A questão mais importante parece ser como identificar essas experiências e reconhecer nelas uma potência de vida que vislumbra não apenas o poder sobre a vida, mas um poder da vida em comunidade.

Para desenvolver esta questão principal e outros tópicos que surgiram durante o processo de estudo, a tese foi dividida em dois capítulos. O primeiro corresponde a uma reflexão crítica sobre a emergência de coletivos de dança nos anos 2000 no Brasil e sobre as relações com os processos históricos e os desdobramentos no contexto artístico e político da dança. Neste capítulo, discute-se o conceito de “comunidade”, analisando a desativação de vínculos e a crise do comum através do “paradigma da imunização”¹ e o impacto do atual estágio do capitalismo nas relações entre arte e mercado.

O segundo dedica-se à discussão sobre a emergência de outros modos de estar junto a partir das reflexões sobre o conceito do “qualquer” proposto por Giorgio Agamben. A partir dessa noção, a tese analisa experiências artísticas em dança que têm testado outros modos de estar junto e de compartilhar suas

¹O termo “imunização” vem da biologia, mas foi amplamente empregado por artistas e filósofos no decorrer do século XX. No sentido que será utilizado na tese, refere-se à obra de Roberto Espósito, como será explicado posteriormente.

estratégias e procedimentos. Interessa, sobretudo, observar como têm ativado a criação de redes de resistência aos dispositivos de poder.²

Por fim, como considerações finais, as reflexões serão conduzidas no sentido de buscar, à luz do que foi apresentado, alguns caminhos para reconhecer o “corpo crítico” que vem sendo proposto pela dança contemporânea e a noção de “estar junto” como traço evolutivo dos seres vivos.

²O termo “dispositivo” foi discutido no sentido político, e não necessariamente tecnológico, por Michel Foucault e, recentemente, ampliado por Giorgio Agamben, para quem dispositivo é “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos e práticas dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40). Sendo toda vida, a todo instante, controlada e modelada por tais dispositivos. Este tema será abordado no decorrer da tese.

Capítulo I

MODOS DE ESTAR JUNTO

Experiências em torno do conceito de comunidade: coletivos de dança

[...] a comunidade não é o lugar da contraposição, mas da superposição entre a coisa e o nada. [...] comunidade não é o entre do ser, mas o ser como entre: não uma relação que modela o ser, mas o próprio ser como relação. (Espósito, 2007 p. 18)

A organização de artistas em coletivos experimentou vertiginosa expansão, sobretudo durante a última década. Sua proliferação tem sido tema de variadas pesquisas no âmbito acadêmico, mas também de matérias produzidas por veículos de comunicação e eventos promovidos por instituições públicas e privadas. Trata-se de um fenômeno em escala mundial e que, pelo menos no caso do Brasil, nos oferece subsídios para entender e refletir sobre os desdobramentos dessas formas de operar e estar junto no atual contexto social.

Coletivos não são algo novo, no campo da arte. Este tipo de comunidade povoa o final do século XIX e todo século XX. Muitos se tornaram paradigmas para os coletivos atuais, como os Futuristas, os Dadaístas, os Surrealistas, *Fluxus*, *Living Theater*,

entre outros. No Brasil, podemos citar o Movimento Antropofágico, os Neoconcretistas, Grupo Rex, Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, Tupi Não Dá.¹



Figura 1 - Happening Guns – Fluxus. Fonte: Foradopalco wordpress.

Para ROSAS² (2002, p. 296), os novos coletivos são tributários da *performance art*, do *happening*, da *body art* e 1970 e das vanguardas históricas europeias. Talvez disso advenha sua hibridação e o esgarçamento das fronteiras entre as linguagens artísticas, do combate às convenções, e o ativismo.

¹ Importa salientar que o objetivo dessa tese não é apresentar um panorama exaustivo da história dos coletivos, mas focar, sobretudo neste fenômeno, o contexto da dança brasileira dos anos 2000.

² Ricardo Rosas (?-2007) foi escritor, criador e editor do *site* <rizoma.net> que abrigou um acervo de artigos de diversos pensadores sobre coletivismos, ativismo, contracultura, intervenção urbana e mídia tática (atualmente o acervo pode ser acessado no *site* <issuu.com>). Também organizou e participou de festivais e colóquios sobre o tema.

De modo geral, os coletivos surgem como propostas alternativas aos modos de produção, circulação e sobrevivência vigentes e estão relacionados à invenção de novas estratégias de produção, circulação e regimes de visibilidade, ou seja, “além de promover ações estéticas e políticas no espaço social, os coletivos também respondem a um problema de mercado” (Labra, 2009, [s/p]). Transgressão aos modelos hegemônicos, espaços de autonomia, troca de experiência, transversalidade e cooperação são aspectos que pautam essas experiências.

[...] o formato coletivo facilita a produção comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégia e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e efetivas de relação com o mundo; [...] interessa o formato coletivo colaborativo na arte como busca de alternativas aos formatos mercadológicos e produção poética, de existência. (Adams, 2002, p.152)



Figura 2 - Ensacamento de Cabeças de Monumentos – Nós3
Fonte: antropologizzando

Rocha (2009) nos oferece uma definição de coletivo, que traduz a complexidade e os atravessamentos de sua constituinte:

“Coletivo” faz referência a um tipo de grupalidade, e também a um conjunto de discussões sobre arte e sociedade, a uma linha de proposições estético-políticas, a dinâmicas de organização grupal e a questionamentos sobre os diferentes níveis nos quais “a política” se localiza no fazer artístico. O conceito alude a um conjunto de discussões sobre a ação política através da arte e sobre formatos de organização grupal e colaboração nos processos de (cri)ação artística. (Rocha, 2009, p. 170)

No que se refere especificamente ao campo da dança, o ressurgimento e a expansão dos coletivos resgata (e redefine) tanto os modelos de organização e intencionalidades dos coletivos artísticos quanto seus projetos comunitários e colaborativos que tiveram lugar ao longo da história. Desses grupos, surgiram discursos que reconhecem a individualidade e, também, o papel da comunidade em processos de investigação e criação. Exemplos memoráveis foram a “comunidade utópica” do Monte Verità e o movimento em torno da Judson Memorial Church.

O Monte Verità, à beira do Lago Maggiore na Suíça, foi habitado inicialmente por uma pequena comunidade de pessoas em busca de um modo de vida alternativo – vegetarianos e naturistas. Os fundadores desejavam começar uma nova forma de vida, que daria origem a uma nova forma de sociedade. As palavras-chave foram *Luz* e *Vida*. Os integrantes propunham a liberdade do Estado

e da Igreja e afirmavam-se contrários à propriedade privada. A comunidade surgiu antes da Primeira Guerra Mundial e tornou-se, ao longo dos anos 1920, um importante espaço aglutinador de movimentos alternativos e artistas da dança e do teatro, anarquistas, socialistas, vegetarianos, artistas visuais e escritores que coabitavam naquele espaço desenvolvendo e compartilhando suas propostas e inquietações. Participaram desse ideário comunitário, dentre outros, Herman Hesse, Paul Klee, Martin Buber,³ Otto Gross, Rudolf Steiner, Isadora Duncan,⁴ Rudolf Laban⁵ e Mary Wigman.⁶

Este ambiente de coletividade favoreceu a inovação e as rupturas com padrões tradicionais. Não se tratava apenas de romper com modelos estéticos e procedimentos artísticos, mas também de questionamentos políticos e sociais. Pode-se dizer que essas comunidades buscavam novas formas de vida.

³ Martin Buber (1878-1965), filósofo e pedagogo, escreveu diversos textos em torno do conceito de comunidade. Muitas dessas reflexões estão no livro *Sobre comunidades*, com textos selecionados por Marcelo Dascal e Oscar Zimmermann (ver bibliografia).

⁴ Isadora Duncan (1877-1927), dançarina estadunidense, foi uma das precursoras da dança moderna. Fomentava uma dança livre, despojada das regras impostas pela dança clássica e pela sociedade do início do século XX.

⁵ Rudolf Laban (1879-1958), artista e teórico da dança, foi um dos pioneiros da dança moderna na Europa. Dedicou sua vida ao estudo e à sistematização do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Suas teorias e práticas sobre o movimento fundamenta não apenas a dança moderna, mas também abordagens contemporâneas da dança.

⁶ Mary Wigman (1886-1973) foi uma das precursoras da dança expressionista alemã. Estudou com Jacques Dalcroze e, em seguida, integrou o grupo de Laban, colaborando com as suas pesquisas.



Figura 3 – Experimentações Monte Verità Fonte: Fileane.com



Figura 4 – Experimentações Monte Verità Fonte: Fileane.com

Na dança, as experiências promoveram uma contribuição significativa para o estudo sobre a análise do movimento (não apenas dos codificados pela dança, mas também os do cotidiano e dos trabalhadores), na potencialidade e expressividade do gesto, das relações entre corpo, espaço, formas, seus ritmos e esforços,

resultando em importantes desdobramentos em “aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas” (Fernandes, 2002, p. 23).

Ao contrário do que tem sido amplamente disseminado, a experiência de Laban, uma das mais significativas para mobilizar coletivos da época, não dizia respeito apenas à pedagogia do movimento, mas trazia reflexão mais ampla sobre a disciplinarização do corpo, tendo na pedagogia um dos seus braços.

O início dos anos 1960 também é marcado por transformações no panorama da arte, pautadas em grande medida pela repulsa à mercantilização da obra e, principalmente, pela oposição aos valores e ideais modernistas. Movimentos como o do grupo Fluxus,⁷ assim como diversos *happenings* propostos por artistas diferentes, tencionavam os limites entre as formas de arte, conclamando uma arte interdisciplinar para abalroar a divisão entre vida e arte. Não à toa, o discurso comunitário passa a fazer parte da vanguarda dos anos 1960 e pode ser considerado um operador fundamental desse movimento.⁸

⁷ Criado em 1961 por Georges Maciunas, o *Fluxus* valorizava a criação coletiva e era composto por artistas de diversos países e linguagens, dentre eles: Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono e Ben Vautier. Defendendo uma revolução cultural, social e política através da arte, suas ações buscavam inserir a arte no cotidiano das pessoas.

⁸ É curioso notar que este movimento não se restringiu ao Ocidente, sendo amplamente disseminado em países como o Japão, onde o movimento antiarte firmou-se como uma rede biopolítica de resistência à institucionalização e mercantilização da arte. (Greiner, 2015)

De acordo com a pesquisadora Sally Banes (1999), as vanguardas artísticas desse período ansiavam por reestabelecer práticas coletivas que promovessem a redefinição das instituições e relações sociais. Não uma comunidade comum nostalgicamente constituída, mas a

[...] reavaliação e reelaboração da tradição e no anseio de criar “novas” tradições – não no sentido, de Harold Rosenberg, de que o modernismo é uma série ou “traição” de constante inovação, mas no sentido, oposto, de que costumes partilhados devem dar forma à arte, mesmo se ela significa inventar os costumes. (op. cit. p. 58-59)

Neste cenário comunitário, pautado pelo engajamento na vida pública, pela experimentação de processos de criação coletiva e pelo questionamento dos dogmas e limites da arte, surge a Judson Dance Theater, localizada bem no centro de ebulição da cena artística de Nova York: o Greenwich Village.⁹

⁹ A Judson Dance Theater permaneceu em atividade durante os anos 1962-1964 e produziu cooperativamente cerca de 200 trabalhos. Participaram do coletivo, entre outros, os artistas: Trisha Brown, Jessica Cargill, Lucinda Childs, Philip Corner, Judith Dunn, Malcolm Goldstein, David Gordon, Sally Gross, Deborah Hay, Fred Herko, Tony Holder, Meredith Monk, Aileen Passloff, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Arlene Rothlein, Carolee Schneemann, Jen Scoble, Valda Setterfield, Elaine Summers e James Waring.

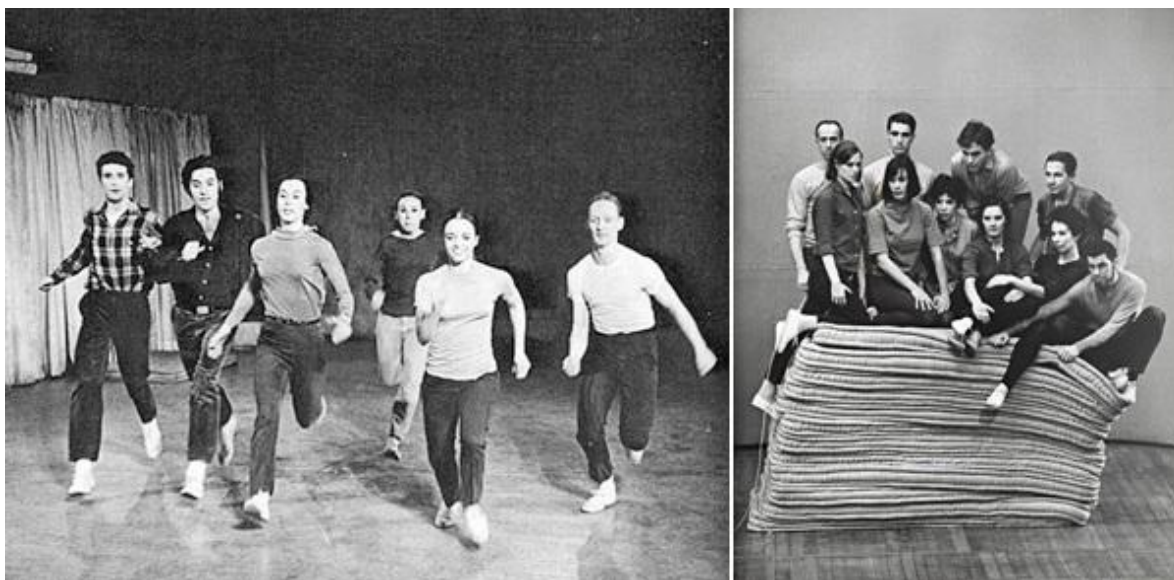


Figura 5 - The mind is a muscle (dir.); Parts of some sextets (esq.) – Yvonne Rainer
Fonte: artforum.com

A Judson Dance Theater foi um coletivo de dançarinos, compositores e artistas visuais que se reuniam e se apresentavam no Memorial Judson Church. Os artistas envolvidos faziam parte da vanguarda experimental, que questionava os limites da prática de dança moderna. Propunham a ênfase no processo criativo colaborativo, utilizando, pela primeira vez, a improvisação como obra, e não apenas como procedimento de criação. Evidentemente, tratava-se de um entendimento processual da obra, e não de um produto finalizado e fechado em si mesmo. Os movimentos simples e cotidianos, a indeterminação e o acaso alimentavam as experiências. Mais do que pertencer ou criar uma estética particular, a proposta era constituir uma prática comunitária que congregasse pontos de vista diversos nos processos, mobilizados pela premissa que todo movimento pode se transformar em dança.

Para Muniz (2011, p. 64),

[...] a intenção de negar e derrubar os paradigmas da modernidade surge, entre outros fatores, com a experiência de rompimento entre o artificial e o real, entre espaço do palco e da plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena. A ideologia era de desmistificar a obra e o criador, de expor o processo artístico, de provocar a participação do espectador de integrar arte e vida.

As pesquisas desenvolvidas na Judson Dance Theater causaram impacto não apenas no ambiente da dança, mas também no da arte como um todo. O *No Manifest* de 1965, produzido por Yvonne Rainer, demonstrava com clareza o que pretendia Judson Dance Theater:

NÃO ao espetáculo não ao virtuosismo não à transformação e magia e ao faz de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não ao lixo metáfora não ao envolvimento do intérprete ou do espectador não ao estilo não ao campo não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete não à excentricidade não ao mover ou ser movido.



Figura 6 – Performance Judson Dance Theater Fonte: onlycolorandlight

Exemplos, como o da Judson Church e do Monte Verità, evidenciam a busca pelo estabelecimento de práticas comunitárias na dança e o desejo de desenvolver novos modos de colaboração e vínculos – transgredindo e criando novas referências e modos de fazer dança. Demonstram um compromisso político, que procura levar em conta as singularidades, mas que não deixam, em certa medida, de projetar uma visão “idealizada” de outros modos de estar no mundo e criar. Como pontuou Foucault em seus escritos sobre heterotopia, há uma distinção entre buscar um lugar idealizado utópico e abrir novas espacialidades, caso da heterotopia e das experiências dos dançarinos da Judson.

Os acionamentos promovidos por essas experiências, nas quais o compartilhamento é o acionamento dos processos, constituem um modo de combater a individuação presente na sociedade.

Segundo Rousier (*apud* Nogueira, 2008, p. 151),

Trata-se então de devolver a dança à coletividade, à sociedade, ao Estado nacional, ao poder, e mais, à política. Ou, como em outras formas artísticas, a arte coreográfica há muito tempo está definida em termos de prática – competência, técnica e obras artísticas –, longe da política e do poder. Importa então analisar as relações, as alienações mútuas de duas entidades autônomas a “dança” e a “política”. Do Monte Verità à Hellereu, de Dartington Hall às danças de massas dos anos 1930 nos Estados Unidos, dos corpos democráticos da Judson Dance Theater aos corpos anteriores a qualquer comunidade do butô, o que dizer desses dois grandes paradigmas? Como eles têm estado em “crise permanente”? De quais releituras históricas e

críticas eles têm feito objeto? Em suas revisitações, encontra-se uma das ferramentas para se pensar, hoje, os vínculos entre as diferentes atividades coreográficas e suas novas formas de exercício político. Quando as artes coreográficas propõem outro modo de organização de suas práticas, de visibilidade de suas “produções”, de partilha de seus espaços e de suas ferramentas, não se inscreve de uma esfera política, inclusive como um espaço de debate, visando o compartilhamento do sensível e a elaboração de práticas que regem o “estar junto”?

No contexto atual, os coletivos de dança interessados em testar outros modos de relação e interação acabaram por criar também uma aproximação entre os modos e entendimentos de fazer-pensar o corpo e a dança. Pode-se especular que algumas experiências são tributárias das experiências descritas anteriormente, sobretudo no sentido de ampliar os debates para além da discussão de vocabulários de dança. Alguns coletivos que serão descritos adiante, assim como as comunidades dos anos 1920 e 1960, colapsaram de certa forma estruturas tradicionais e hierarquizadas que no contexto da dança eram marcadas, por exemplo, pela relação entre coreógrafos e grupos e, por analogia, passaram a questionar outras hierarquias constituídas em contextos políticos e sociais.

Aos poucos, observa-se um interesse muito maior no processo em detrimento ao produto final. Os artistas envolvidos passam a ter papel mais ativo nos processos, tornando-se tanto colaboradores e cocriadores das obras como da busca por soluções, com aptidão para construir nexos de sentido acerca

daquilo que se escolheu como questão para investigação. Assim, surgiram coletivos como: Dimenti (BA),¹⁰ Núcleo do Dirceu (PI),¹¹ Movasse (MG),¹² O12 (SP)¹³ e o Couve-flor (PR)¹⁴. São apenas alguns exemplos, evidências que, de fato, não se trata de um fenômeno localizado, circunscrito a uma determinada região.

¹⁰ Fundado em 1998, em Salvador (BA), o Dimenti é um coletivo de dança contemporânea que, além da criação artística, atua na produção cultural, curadoria, comunicação e gestão.

¹¹ O Núcleo do Dirceu, localizado no bairro Dirceu Arcoverde – maior periferia da cidade de Teresina (PI) –, foi criado em 2006, sob a orientação do artista de dança Marcelo Evelin. O projeto, inicialmente vinculado ao poder público, em 2009 se desvincula da administração pública e passa a ser gerido apenas por iniciativas extraoficiais.

¹² O Movasse está sediado em Belo Horizonte (MG). Segundo o *website* <movasse.com>, o coletivo desenvolve trabalhos de pesquisa em dança, sem se prender a uma linguagem específica.

¹³ O coletivo O12 foi criado em 2008 por artistas dissidentes de outra experiência coletiva: o Quadra Pessoas e Ideias. O coletivo propõe o desenvolvimento de processos coletivos de criação que abarcam as particularidades e valorizam a autonomia. Recentemente (2015) inaugurou o espaço num antigo zoológico: o Parque da Autonomia, local em que são desenvolvidas atividades culturais, sociais e ecológicas.

¹⁴ Coletivo criado em 2005, pelos artistas da cidade de Curitiba (PR). De acordo com os integrantes, “O nome simboliza a ideia de fractal presente na couve-flor: cada pedaço fala do todo e o todo fala de cada pedaço. O Couve-flor é uma minicomunidade, porque é uma comunidade pequena. É artística porque trabalha com arte. É mundial, de novo, porque se importa com o todo e com os pedaços.” (*Couve-flor Portfólio*, 2009). Em dezembro de 2011, o coletivo foi desfeito. Numa ação orquestrada, a data do fim foi previamente agendada e ações organizadas; dentre elas, cartas foram trocadas (e disponibilizadas) entre os integrantes, oficializando e refletindo sobre o fim e a experiência do/no coletivo.



Figura 7 – Noivaction – Couve-flor: minicomunidade artística mundial.
Fonte: Alessandra Haro



Figura 8 – Amarelo – Couve-flor: minicomunidade artística mundial.
Fonte: Alessandra Haro

Apesar de muito heterogêneos entre si, com diferenças estéticas, políticas e mesmo organizacionais, esses coletivos propuseram, cada qual a seu modo, uma lógica de pertencimento para valorizar saberes diversos, buscando o que poderia ser considerado um diálogo horizontal de hierarquias flutuantes.

Uma organização assim, que parte de diferenças e singularidades, adotando a colaboração, a cooperação e o compartilhamento como pontos de partida, aponta para novos entendimentos de trabalho, de criação e de modos de estar junto. Ainda que as ações partissem de uma demanda individual, elas só se concretizavam por meio da ação coletiva da comunidade.

É possível observar algumas dessas estratégias nos modos de conduzir experimentos cênicos, na organização de suas atividades e até mesmo na proposta de novos termos, como descrito pelo coletivo Couve-flor: “minicomunidade artística mundial”.

As criações se materializam em meio ao desafio de desistir da hierarquia e da uniformidade, apostando na corresponsabilidade e liberdade individual dos artistas que integram o coletivo. Não se trata de um grupo de pessoas lideradas por um coreógrafo e nem de uma companhia que trabalha sempre em projetos coletivos. Todos têm espaço para produzir seus trabalhos individualmente, mas esses projetos individuais são coletivizados conceitual e politicamente [...]. (Couve-flor: portfólio, 2009).

No Movimento Dança Recife, notam-se ações relacionadas à difusão cultural e às políticas públicas:

O Movimento sempre constrói coletivamente suas ações, validando todas as decisões através de assembleias mensais com os membros, pessoas que trabalham ou têm interesse pela dança, seja ela popular, contemporânea, clássica ou de qualquer outro estilo. (Galdino, 2008)

O coletivo Núcleo do Dirceu também tem no trabalho colaborativo, no diálogo entre linguagens, disciplinas, artistas e instituições, um modo de atuação. De acordo com o *site*,¹⁵ o trabalho do Núcleo tem se voltado para a “criação de mercado e plateia para a arte contemporânea, formação de novos criadores”, e para a “construção da cidadania, conscientização política junto à classe artística, formação de novos criadores e pesquisa de linguagem”, intentando, assim, criar pontes de interlocução entre artista/obra e público.



Figura 9 – Matadouro – Núcleo do Dirceu Fonte: Jell Carone

¹⁵ Informações disponíveis em <<http://www.nucleododirceu.com.br>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

Segundo o artista Marcelo Evelin¹⁶ – idealizador do Núcleo do Dirceu –, “coletivos são estratégias para permanecer, sobreviver e poder estar junto em um ambiente não hierárquico de troca de informações”. (Evelin *apud* Galdino, 2008)

A constituição dessas experiências se dá por meio de uma intrincada rede, em que múltiplos fatores agem, e por conta disso, proliferam inúmeras questões internas, que não raramente espelham as mudanças externas. Ainda que tais experiências sejam consideradas acionadoras de heterotopias, não há uma separação entre *dentro* e *fora* e, por isso mesmo, não há como manter aquilo que nunca existiu: uma essência imutável na comunidade. É possível perceber que a união de artistas em coletivos tem relação com um engajamento político-filosófico e que também diz respeito a uma questão de sobrevivência. Dessa forma, mesmo nos exemplos citados anteriormente, algumas mudanças fundamentais ocorreram nos últimos anos. Como explicam Katz e Greiner (2001), todo corpo é corpomídia.¹⁷ E até mesmo os coletivos correm o risco de serem afetados por dispositivos de poder.

¹⁶ Marcelo Evelin (1962) é bailarino, coreógrafo, diretor, e professor de improvisação e composição. Em 2006, assumiu a direção do Teatro João Paulo II em Teresina (PI), onde implantou o Centro de Criação do Dirceu (posteriormente nomeado Núcleo do Dirceu).

¹⁷ Teoria desenvolvida pelas pesquisadoras. De acordo com a Teoria Corpomídia, o corpo é entendido não como uma tábula rasa, mas como resultado de um longo processo evolutivo, um sistema de elevada complexidade que se encontra em permanente interação com seu ambiente relacional: natureza e cultura. Uma relação que se estabelece como processo comunicacional, não um processo que funciona no esquema *input/output*, mas como trocas de caráter coevolutivo em que, à



Figura 10 – De Cajus - Coletivo Movasse Fonte: movasse.com

Ao propor alternativas aos modos de produção, circulação e regimes de visibilidade, os coletivos desestabilizaram alguns modelos consolidados, principalmente os relacionados à criação e organização de grupos e suas hierarquias, apontando para a “mudança das relações sóciopolíticas para outras descentralizadas e multideterminadas.” (Canclini, 2003, p. 345).

Para Krinski (2011, [s/p]), “Nos coletivos atuais as críticas sociais e políticas são concebidas como experimentação poéticas em suas obras. Esses coletivos ainda querem propor uma arte contra padrões vigentes.”

Entretanto, o engajamento parece ter sofrido distorção no atual contexto político e social que, potencializado pela tendência narcísica e individualista imposta pelo atual estágio do capitalismo,

proporção que o corpo modifica o ambiente, o corpo vai, também, por ele sendo modificado, um processo onde “meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Greiner e Katz, 2001: p. 90).

vem transformando a cultura cotidiana e seus processos de comunicação, tendo como sintoma a imunidade dos indivíduos em relação às práticas em torno do conceito de comunidade.

Não à toa, como observa Peter Pál Pelbart, estamos vivendo uma *crise do comum*.

As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais. (Pelbart, 2011, p. 28)

A crise do comum evidencia não apenas a dificuldade de estabelecer vínculos comunitários, mas também a própria definição do que venha a ser o *comum* e a *comunidade*.

Nesse sentido, cabe o retorno à discussão, principalmente para estabelecer aspectos que nos auxiliem na identificação das noções de *comunidade* que mediam nossos vínculos cotidianos.

O conceito tradicional de comunidade está baseado na ideia de uma essência ou substância comum que une e identifica seus membros como iguais, tais como a noção de território, identidade, posse, costumes etc. Essa concepção, propagada não apenas pelo senso comum, mas também em ambientes acadêmicos, carrega a nostalgia de um tipo de comunidade que sustentou – e ainda sustenta – grande número de ações político-ideológicas, de

controle e intervenção contra as diferenças e a multiplicidade, excluindo, das redes de relação, a singularidade.

Para Palacios (1990), o século XIX e a consolidação do capitalismo industrial assinalam a redescoberta do conceito de *comunidade*. O uso desse termo tem por finalidade legitimar os diversos tipos de relações sociais: o Estado, a Igreja, os sindicatos, as cooperativas ou, até mesmo, os movimentos revolucionários. Segundo o autor, tais “laços comunitários – reais e imaginários, tradicionais ou construídos – passam a formar a imagem da boa sociedade.” (*op. cit.*, p. 103).

Essas ideias estavam enraizadas num modelo de sociedade que remonta ao período feudal, cujos conceitos referentes à comunidade são utilizados como mecanismo para deter “o avanço da sociedade em direção a novas formas de organização” (*Ibid.*, p. 104) e no qual se impõe uma sociabilidade que exclui, de maneira totalizante, a singularidade. Alguns resultados são muito conhecidos na história recente da humanidade: fascismo, comunismo, nazismo, colonialismos e, mais recentemente, fenômenos como os dos condomínios de luxo nas grandes cidades. São vínculos respaldados por ideologias e dispositivos, como mercado, consumo, narcisismo e empregabilidade, que reduzem a complexidade dos fenômenos a clichês, de modo a homogeneizar e excluir os indivíduos.

Desde os anos 1980, autores como Blanchot (2013), Nancy (2000), Agamben (2013) e Esposito (2003; 2005 e 2010) propõem

uma concepção de comunidade que aponta para *lugar*, diferindo daquela noção à qual nos habituamos ao nos referirmos à comunidade, quase sempre, relacionando-a à comunhão, à fusão ou ainda à reunião de elementos com vista à criação de uma unidade que construa uma supraindividualidade a ser gerida por um agente agregador (chefe, razão, poder). Vislumbram-se, na discussão desses autores, possibilidades de revitalização da potência do comum. Em uma *comunidade*, o que se tem em comum não é outra coisa que o si mesmo, o próprio que se compartilha.

Nesse sentido, não há nenhuma *comunhão* ou *ser comum*. Para Nancy (2000), existe um ser *em-comum*, um *ser-com*, um “*em-comum* que atravessa todo o sentido.” (*op. cit.*, p. 99). O que pode ser compartilhado pelos membros de uma comunidade é justamente a ausência de uma identidade comum, ontologicamente estável. Paradoxalmente, o oposto do conceito tradicional (substancialista) de comunidade que, como dito, é fundado com base num substrato que une e identifica seus membros.

Uma vinculação que se dá não pelo que há em comum, mas pelo *nada em comum*. Inaugura-se a possibilidade de emergência de um tipo de comunidade que foi nomeada por George Bataille como *comunidade negativa*: uma comunidade composta por aqueles que não se veem contemplados pelas formas de representação vigente. Constitui-se uma comunidade como

existência e não como essência, promovendo formas de comunidade em que as identidades não são mais estáveis e permanentes, mas, sim, temporárias e instáveis.

De acordo com o filósofo Roberto Esposito,

comunidade está vinculada não a um mais e sim a um menos de subjetividade, quer dizer que seus membros não são mais idênticos a si mesmos, porém constitutivamente expostos a uma tendência que os leva a forçar os próprios limites individuais para encararem o seu “fora” [...] que rompe toda a continuidade entre o “comum” e o “próprio”, legando-lhe o impróprio – que retorna ao primeiro plano a figura do outro. Se o sujeito da comunidade não é mais o “mesmo”, será necessariamente um “outro”. Não um outro sujeito, mas uma cadeia de alterações que não se fixa nunca em uma nova identidade. (Esposito, 2003 p. 18) (Grifos do autor)

Essa cadeia de alterações, a qual se refere Esposito, constitui outro modo de vinculação, que se dá a partir de uma dessubjetivação – experiência de abertura para o outro e exposição de nossa condição singular e plural, de uma abertura e exposição ao outro e a si mesmo. Esse tipo de relação abre espaço para a constituição da experiência que incorre na desestabilização das formações tradicionais de relação e compartilhamento e suas representações, estabelecendo como potência o acontecimento.

Parece haver uma aproximação relacional de múltiplas singularidades em torno de uma escolha. Ou seja, comunidade “da maneira mais paradoxal [...] é negação da fusão, da

homogeneidade, da identidade consigo mesma.” (Pelbart, 2011, p. 33).

Comunidade, neste caso, não se assemelha em nada ao esvaziamento e delimitação sugerida pelo modelo “individualístico-universalista”, mas “pura heterogeneidade não totalizável” que pouco ou nada tem a ver com as figurações políticas e midiáticas que “pretendem hipostasiá-la, representá-la ou expropriá-la.” (*ibid.*, p. 30)

Para Blanchot (2013), a experiência comunitária só se concretiza na medida em que permanece comunicável e corresponde à abertura (e compartilhamento) com outrem, “Ela é aquilo que se expõe ao se expor” (*op. cit.* p.24), ou seja, a comunidade relaciona-se de maneira muito próxima com a noção de partilha; contudo, não é a simples colocação em comum, o compartilhamento de alguma coisa mas,

A comunidade é o que ocorre sempre através do outro e para o outro. É o espaço dos “si-mesmo” – sujeitos e substâncias, [...]. Não é uma comunhão que une os “si-mesmo” em um Si-mesmo ou em um “Outro” superior. [...] A comunidade ocupa este lugar singular: assume a impossibilidade de sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário enquanto sujeito. (Nancy, 2000, p. 26)

Nesta perspectiva, a comunidade não constitui a posse de um comum partilhado entre indivíduos, mas, como aponta Yamamoto (2012, p. 6), é exatamente o oposto: “a comum

desapropriação destes indivíduos, a extração de todo o seu conteúdo, sua subjetividade e interioridade em favor de um Outro”.

O compartilhamento constrói um valor potencial que transborda para além do contexto, podendo gerar mudanças na sociedade. Põe no mundo um tipo de relação na qual o que se tem em comum não é outra coisa que o si mesmo, o próprio e a sua singularidade descontínua.

Há uma aproximação relacional de múltiplas singularidades, ou seja, as experiências comunitárias não constituem a busca por uma associação ao outro para formar uma “substância de integralidade”. A necessidade do outro advém do colocar-se em questão a si mesmo, afinal, “o que penso não penso sozinho.” (Blanchot, 2013, p.17)

Citando Esposito,

A comunidade não é nunca um lugar de chegada, mas sempre de partida. É assim a própria partida em direção àquilo que não nos pertence e não poderá nunca nos pertencer. Por esta razão, a communitas está bastante distante de produzir uma comunidade, de acomunamento, de comunhão. Não aquece nem protege. Ao contrário, expõe o sujeito ao risco mais extremo: o de perder, com a própria individualidade, os limites que garantem a sua intangibilidade por parte do outro. (Esposito, 2007, p. 20)

Paolo Virno (2013) é outro autor que tem se dedicado ao tema das comunidades, sobretudo a partir das discussões do trabalho e das mudanças de entendimento do *comum*. Segundo

ele, devido às mudanças decorrentes das práticas sociais e da velocidade das inovações, não é possível falar em comunidade substancial. Ainda que as formas de vidas tradicionais persistam, as transformações interveem sobre os indivíduos já habituados a alterações repentinas, por vezes imprevisíveis:

A transformação permanente da forma de vida e o treinamento para afrontar a aleatoriedade ilimitada, comportam uma relação contínua e direta com o mundo enquanto tal, com o contexto indeterminado de nossa existência. (Op. cit. p. 17)

Todas essas análises e discussões apontam para a necessidade de repensar as várias definições de comunidade propostas a partir do início do século XX e organizadas pela bibliografia dos anos 1980.

De acordo com elas, há uma instância de análise que não se restringe apenas à constituição e ao desfazimento de comunidades, pois coloca em questão outros temas, dentre os quais, destacam-se a crise do comum e todos os aspectos que partem desta crise, como a fragilidade ou inexistência de vínculos, as mudanças no tempo e a emergência de novos dispositivos de poder que caracterizam as chamadas sociedades de controle, como estudaram Antonio Negri e Michael Hardt para elaborar as definições de Império, a partir dos estudos de Gilles Deleuze; Felix Guattari e Gilbert Simondon.¹⁸

¹⁸ Esta tese não adentrará as discussões desses autores. No entanto, seria imprudente não mencioná-los, uma vez que a diferença entre poder soberano e



Figura 11 – Batucada – Núcleo do Dirceu. Fonte: AsCOM

poder institucional é detectada nesta conexão, sobretudo a de Deleuze, Negri e Hardt, que apontam para a importância do conceito de *multidão*, como coletivo de singularidades, ao invés da noção de *povo* como massa, a partir das propostas de Thomas Hobbes.

Crise do comum: a dificuldade para estabelecer vínculos comunitários

Zygmunt Bauman (2001a) aponta que a sociedade contemporânea passa por um processo de importantes transformações. A solidez das instituições passa por um fenômeno de liquefação, no qual a concretude dos sólidos derrete-se, transformando-se em uma forma líquida, mais volátil e disforme. Esses processos de liquefação estão ocorrendo em todas as esferas: na vida pública e privada, nos relacionamentos humanos, no Estado e nas instituições sociais. De certa forma, o autor explicita a constituição de sujeitos *modernos-líquidos* com relacionamentos voláteis, provisórios, fluidos e descompromissados, desprendidos das redes de pertencimento social e pautados, em grande medida, por relações de consumo.

Numa cultura em que reincidentem expressões como “me agrade”, “me atenda”, “realize meus desejos” e equivalentes, as relações entre os sujeitos e os objetos do mundo são pautadas pelas lógicas de mercado que apostam na produção de obsolescências. Nessas redes, criam-se padrões estéticos e ideológicos que passam, não raramente, a regular nossas formas de existir. O que está em jogo nesses regimes de visibilidade e interação é um discurso de homogeneização e controle que tem imposto modos bastante particulares de interação entre os indivíduos.

Lipovetski (2011) pontua que tais transformações têm criado um processo de personificação, definindo uma nova forma de organização social, na qual a postura individualista e narcísica constitui um sistema de valor que delinea novas atitudes consigo mesmo, com os outros, com o mundo e com o seu tempo.

Um dos efeitos dessas mudanças parece ser a tendência à imunização em relação à comunidade, apontada anteriormente por Roberto Espósito, e que funciona como um dispositivo com aptidão para desativar a criação de vínculos.

Em sua trilogia *Immunitas* (2003), *Communitas* (2005) e *Bios* (2010), Espósito recuperou a palavra de origem “*communitas*” a fim de propor uma ontologia para “comunidade”, partindo da etimologia do termo latino *communus*, formado pelos radicais “*cum*” e “*munus*”. “*Cum*” significa “aquilo que nos liga e vincula a um Outro”. É o que sugere a experiência de “ser-com”, que explicita a existência e a necessidade do outro além de mim. “*Munus*”, por sua vez, carrega três significados: “*onus*”, “*officium*” e “*donus*” (dever, obrigação, dádiva). Portanto, “*munus*” tem a ver com “aquilo que dá sem nada receber em troca”. É uma doação – um ato transitivo de dar.

Atribui-se a *communitas* o sentido de “associação humana” baseada na ideia de uma mútua pertença, através da partilha, pelos homens que a compõe, de uma dádiva recíproca através da qual se cimenta a sua concórdia e relação.

De acordo com Esposito, a sociedade organizada, do Estado Moderno em diante, em um esforço de autoconservação diante de toda e qualquer sorte de ameaças, passou a impor relações não comunitárias, estruturadas apenas a partir de laços contratuais, nunca desinteressados, tendo como finalidade garantir, entre outras coisas, a liberdade individual e conservação da vida, criando dispositivos de regulação das trocas e relações sociais. Nesse contexto, sacrificou-se a comunidade em prol de uma pretensa segurança. Essa negação da comunidade cedeu lugar à defesa de um projeto imunitário.

Reconduzida à sua própria raiz etimológica, a immunitas se revela a forma negativa, ou privativa, da communitas: se a communitas é aquela relação que, vinculando seus membros a um empenho de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual, a immunitas é a condição de dispensa de tal obrigação e então de defesa nos confrontos com seus efeitos expropriativos. (Esposito, 2010, p. 80).

A *immunitas* consiste numa desobrigação do *munus*. Significa a privação ou negação da relação do *cum* (comunitário), constituindo “dispensa da obrigatoriedade tributária que a comunidade impõe a todos os seus membros.” (Esposito, 2007, p. 30)

O paradigma de imunidade possui vínculo intrínseco com o conceito de comunidade: um é conteúdo e objeto do outro. Em outras palavras, imunidade não é uma categoria que se pode separar da comunidade e, por isso, afirma-se que não existe

comunidade desprovida de algum aparato imunitário. Toda comunidade recorre a algum tipo de imunização, o que indica a existência de uma relação de simetria entre comunidade e imunidade.

Essa condição tem caráter paradoxal. Ao tornar-se imune – não a partir do simples contato com a influência exercida pelo agente patológico, mas precisamente a partir da inclusão no corpo deste mesmo agente enquanto elemento excluído e anulado – delinea-se uma inclusão pela exclusão.

No paradigma imunitário, bios e nomos, vida e política resultam os dois constituintes de um único, incindível, conjunto que ganha sentido sobretudo a partir de sua relação. A imunidade não é só a relação que conecta a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida. Contrário ao pressuposto no conceito de biopolítica – como o resultado do encontro que em certo momento se determina entre os dois componentes –, deste ponto de vista não existe um poder externo à vida, assim como a vida não se dá mais fora das relações de poder (Esposito, 2010, p. 74).

Ainda segundo a análise de Esposito, a identificação da comunidade e a tentativa de estabelecer identidade própria determinam um modo de *imunizá-la* “da sua constitutiva ausência de identidade” (Tarizzo, 2007, p. 50).

O principal impacto do processo de imunização para a comunidade é, portanto, a desativação da possibilidade de criação

de vínculos, impondo novos modos de produção de subjetividade, com efeitos na economia, na cultura e no consumo.

No caso da dança, a crise do comum, parece instalar nos coletivos e em suas práticas colaborativas, uma espécie de padronização das relações, fomentando a homogeneização das singularidades em prol coletivo, fazendo-os criar uma distância das possibilidades que, a princípio, haviam despontado como alternativas ideológicas e criativas.

A percepção de “comunidade” pela dança se liquefaz. Os modos de interação e discursos que apontavam para práticas comunitárias e que se distinguiam do entendimento de comunidade substancialista deixam de ser caracterizados por suas formas de vida e ações singulares, retornando muitas vezes a políticas identitárias. Isso ocorre porque um pensamento gerencial passa a constituir-los a fim de, por um lado, dar conta da criação e veiculação de uma imagem e, por outro lado, propagar existências ficcionais e midiáticas, tendo como fim último a sobrevivência, a qualquer custo, de seus integrantes.

Há, portanto, uma mudança radical, pois aquilo que se constituiu como alternativa aos modos de produção artística, tendo em vista romper com estruturas de poder e dominação, passou a seguir uma lógica em que tanto os vínculos como a mútua pertença deixam de conduzir as relações. Os vínculos passam a ser respaldados por dispositivos presentes tanto no mercado de trabalho, como empregabilidade e consumo, quanto nas relações

interpessoais, como narcisismo e glória. O achatamento promovido por estes dispositivos e clichês desvitaliza a complexidade dos fenômenos, homogeneizando os indivíduos.

Assim, a experiência comunitária dos coletivos de dança torna-se exposta a um sistema modelizador, que esvazia o potencial de resistência.

Como aponta o artista e pesquisador Newton Goto (2002), parece que

[...] o maior risco para os circuitos heterogêneos ocorre quando essa possibilidade torna-se mero estilo: esteticização da política ao invés da politização da arte. Coletivos por coletivos, assim como arte pela arte... Neonazis e grupos empresariais de Sociedade LTDA também formam coletivos. Se algo que haveria de ser uma resistência crítica articulada teórica e materialmente na sociedade torna-se uma mera diferença fabricada, uma resistência fake, de fácil assimilação no “vale tudo” contemporâneo, como anotou Hal Foster, então as armadilhas sociais estão mais sutis e sofisticadas. Se só o estilo prevalece, desprovido de valores, os circuitos heterogêneos transformam-se em circuitos em bionecrose, meros trampolins para visibilidade nas mesmas redes de poder do sistema tradicional. [...] Além disso, a moda da multiplicação de coletivos pode instaurar até uma passiva supressão do indivíduo em nome da coletividade, como numa “ditadura do processo coletivo”. Ou ainda, pode vir a fomentar guetos culturais, sem trocas simbólicas com a sociedade. (Goto, 2002, p. 412)

Coletivo *trade Mark*: o desmanche do conceito de comunidade praticado na dança

Inicialmente, os coletivos foram condenados à invisibilidade. Por um lado, a falta de políticas culturais claras e efetivas, por parte dos poderes públicos, incitou a sua formação (redes de resistência) mas, ao mesmo tempo, excluiu a todos na medida em que não foi ofereceu nenhum tipo de apoio. Por outro lado, durante muito tempo houve pouca visibilidade para estas iniciativas fora do *mainstream* nos veículos de comunicação, como diagnosticado por autores que estudam política cultural e jornalismo cultural.

No entanto, a partir de 2000, essa situação inverteu-se. Os coletivos ganharam espaço e visibilidade no cenário das artes, atraindo o interesse por parte não apenas de artistas comprometidos com esse tipo de agrupamento, mas também de instituições, programadores e curadores, que passaram a valorar essas práticas em comunidade. Vistos como “modelo de sucesso” houve um vertiginoso aumento no número de coletivos de dança. Ao criar modelos de referência, e não mais redes de possibilidades, incorreu-se no esvaziamento e na inocuidade das experiências.

Há uma ambivalência nesse processo, pois, ao mesmo tempo em que a chance de sobrevivência aumenta – através da propagação e do aumento do raio de atuação das informações,

durante a replicação –, as informações aderem a outras lógicas que podem vir a anular o potencial crítico e transformador.

Em 1978, quando publicou sua hipótese de “gene egoísta”, o etólogo Richard Dawkins explicou como os *memes* (unidades mínimas da cultura) se propagavam sem juízo de valor. Neste viés, um *meme* como o do nazismo, embora nefasto, teria alta taxa de adaptabilidade. É provável que os *memes* alimentados pela rede capitalista sejam mais adaptáveis que aqueles cuja motivação estaria mais ligada a estratégias de questionamento e subversão.

Não raramente os espaços alternativos acabam sendo absorvidos no sistema vigente. É assim que se configuram como produtos, mais especificamente, como produtos e grifes passíveis de comercialização.

A despeito da criação de circuitos, espaços de criação e discussão, bem como da promoção de reconfigurações no sistema cultural e artístico, esse tipo de configuração tornou-se uma espécie de *trademark* a chancelar boa parte da produção artística contemporânea de dança, sua inserção no mercado e a obtenção de fomentos e subsídios. Como sugere Mesquita (2008, p. 212):

isso mostra que nenhuma manifestação é tão resistente ao ponto de não ser assimilada e padronizada pelo mercado. O gesto mais radical ontem é a moda comercializada em massa hoje.

Algumas questões que envolvem esta problemática, impactando a arte em suas diversas instâncias, vêm sendo abordada por diversos autores. Estes têm identificado alguns sintomas do momento contemporâneo e das relações entre arte e mercado que impactam profundamente tanto seus modos de organização e produção quanto seu papel no tecido social.

Para Lipovetsky e Serroy (2015), vive-se a era do capitalismo artista, caracterizado pela crescente articulação, por parte do mercado, da produção em grande escala de bens e serviços, com finalidades comerciais, porém munidos de componentes estético-emocionais, utilizando a criatividade artística para estimular o consumo mercantil e a diversão de massas.

O capitalismo artista não é designado como tal em razão da qualidade estética de suas realizações, mas dos processos e das estratégias que emprega de maneira estrutural visando à conquista dos mercados. Não se trata do apogeu da beleza do mundo da vida, mas a reorganização deste sob o reinado da artealização mercantil e da fabricação industrial das emoções sensíveis. (Lipovetski; Serroy, 2015, p. 42)

Trata-se de transformações do capitalismo e do consumo, em curso desde metade do século XIX, que, contemporaneamente, fortaleceram a relação economia-estética. Esta aliança tornou-se estruturante dos setores do consumo, criando um valor econômico potencial através da exploração da experiência estética. O capitalismo artista “se afirma como um sistema conceutor, produtor

e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento.” (*ibid*, p. 43).

Embora o conceito de estética e arte defendido pelos autores apresente alguns problemas importantes – por exemplo, a tendência a pensar estética a partir da noção de belo –, o diagnóstico de que arte e mercado nunca se misturaram tanto como na última década parece fazer sentido.

No estágio atual do capitalismo, a hibridação das esferas econômicas e estéticas impõe aos artistas uma dependência econômica – regida pelas regras de mercado que, muitas vezes, não distinguem arte de mercadoria. Para Gavin Adams (2002), são dois os riscos resultantes desse contexto: por um lado, a diluição da atividade política ou ativista e, por outro lado, a cooptação das ações mais subversivas pela mídia e pelo mercado que, ao se apropriarem desse tipo de experiência, promovem o esvaziamento e a pasteurização de ações, que se transformam em estilos.

[...] festejar-se a si mesmo como ativista, coletivo ou praticante de transversalidade não basta para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. No pior, estes termos serviriam apenas para definir um vago estilo rebelde ou “da hora”, um hype passageiro e indevido. (Adams, 2002, p.159)

Rosas (2002) chama atenção para a ambiguidade presente no contexto atual da arte, sobretudo no que se refere à quantificação. Por um lado, parece haver aumento de produções alimentadas principalmente por editais de fomento e ampliação de espaços

para a apresentação e circulação dessas criações. No entanto, esse fenômeno, que supostamente aumentaria a visibilidade e fruição das experiências artísticas, tem provocado o desaparecimento de ações artísticas que desafiem as lógicas tradicionais de criação e organização.

Apresenta-se, então, uma dificuldade evidente em ir além da sucessão de “tendências” e “movimentos” que se impõe como normativa. Os coletivos e seus projetos colaborativos parecem ter sido cooptados por essa cadeia produtiva que simula regras de um mercado que, na prática, é inexistente.

Não sem motivos, a escolha dos artistas (assim como no mercado de ações) tem sido realizada dentro de uma faixa de risco controlado. A principal consequência dessa estratégia parece ser uma criação mediana, ancorada na padronização e imitação de aspectos formais, organizacionais e técnico-estéticos.

[...] os gestos radicais da arte parecem ter sido absolutamente cooptados. Se entendermos a lógica mais visceral do capitalismo contemporâneo, mesmo os grandes rebeldes – por rebeldes entendam-se aqueles que violaram/transgrediram os códigos correntes dentro de suas áreas – já foram devidamente absorvidos por um mecanismo que até se dá ao luxo de criar seus próprios oponentes. Os situacionistas tinham uma expressão para isto: eles a chamavam recuperação. O mercado recupera mesmo aqueles que o desafiam dentro de suas diretrizes, e, aqui, morre-se por excesso, repetição, tautologia, redundância, daí a impossibilidade de uma arte contestatória dentro dos cânones conhecidos, daí a morte por prazo de validade de um “realismo socialista”, bem como da arte “conteudística” e formalista em geral, pois também

ela já tem o seu nicho na parede ou nos displays das grandes galerias. (Rosas, 2012, p. 9) (Grifos do original)

Embora os discursos e as práticas dos coletivos promulguem uma tentativa de autonomia, o que se denota é a sua subserviência aos dispositivos de poder: economia e mercado. Existe, cada vez mais, uma interdependência relacionada aos editais de fomento, programadores e curadores impondo relações mediadas por dispositivos econômicos, de mercado e de afeto. Coloca-se, portanto, a seguinte questão: em que medida os mecanismos institucionais e de mercado afetam os processos de criação e os seus modos de organização?

Com o *boom* dos coletivos de dança, a interdependência e o papel desempenhado pelo mercado e instituições ficam bastante evidentes. A partir dos anos 2000, foram promovidos inúmeros eventos dedicados aos coletivos, nos quais figuram aqueles que passaram a serem vistos como “modelo” desse tipo de organização, acentuando a tendência à imitação.

Em 2008, o Instituto Itaú Cultural realizou o evento Coletivo Corpo Autônomo, que contou com palestras, debates e apresentações e teve como convidados: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), O12 (Votorantim/SP), Híbridos (Ipatinga/MG),¹⁹

¹⁹ Híbridos surgiu em 2002 como companhia de dança e, posteriormente, passa a se autônomo coletivo. Desde o início de suas atividades realiza o Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga – ENARTCI.

Movimento Dança Recife (Recife/ PE)²⁰ e Coletivo Dança Rio (Rio de Janeiro/RJ).²¹

No ano seguinte, em Recife, teve lugar o encontro Conexões Criativas. Com formato similar ao evento realizado pelo Instituto Itaú Cultural, reuniu integrantes dos coletivos: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), República Cênica (CAMPINAS/SP),²² Sua Cia de Dança (Salvador/BA)²³ e Dimenti (Salvador/BA).

Em outro evento, nomeado “Modos de Existir: coletivos artísticos”, promovido em 2012 pelo SESC Santo Amaro (SP), estavam presentes: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), Coletivo O12 (CAMPINAS/SP), Dimenti (Salvador/BA), Sala 209 (Porto

²⁰ Diferenciando-se dos demais coletivos, que têm na pesquisa e criação sua principal atividade, o Movimento Dança Recife, fundado em 2004, tem na articulação entre classe (artistas) e poder público sua principal ação. O objetivo principal é fortalecer o espaço da dança e congregar artistas e grupos de dança.

²¹ O Coletivo Dança Rio assemelha-se ao Movimento Dança Recife, por também desenvolver ações com o objetivo de acolher e apresentar reivindicações da classe, junto a esferas governamentais. Não foi possível confirmar se o coletivo permanece em atividade.

²² Criado em 1997, o Grupo República Cênicas, de acordo com informações disponíveis no *site* <repUBLICACENICA.com.br>, “foi formado com a intenção coletiva de investir em um trabalho de pesquisa e criação artística, aliando a prática e a composição de espetáculos com a reflexão e o estudo sobre a formação do intérprete e a dimensão sócio-histórica da cultura.”

²³ A Sua Cia de Dança foi criado em 2002 e, posteriormente, veio a fazer parte da Associação Conexões Criativas. Suas atividades foram interrompidas em 2013.

Alegre/RS),²⁴ Movasse (Belo Horizonte/MG), Lugar Comum (São Paulo/SP)²⁵ e Jardim Equatorial (São Paulo/SP).²⁶

Os exemplos descritos demonstram não só a existência de vínculos de interdependência entre instituições e sistema artístico, mas também explicitam a ânsia do sistema por novidades e a necessidade de construção de uma imagem ou modelo que venha a ser consolidada como tendência hegemônica nos circuitos. Novidade não é subversão, nem questionamento, sobretudo quando se trata de novidade representacional, ou seja, aquela que pode falar pelas demais, na qual existe, evidentemente, uma força de controle que expõe uma vontade de verdade. Segundo (Canclini, 2012, p. 49),

As relações estabelecidas entre artistas, instituições, curadores, críticos e até mesmo empresas e dispositivos publicitários constroem o reconhecimento de certos objetos artísticos.

²⁴ O Coletivo da Sala 209 existe desde 2005. Suas atividades iniciaram com o Projeto Usina das Artes (Usina do Gasômetro – Porto Alegre/RS). A Sala é gerida por grupos e coletivos locais (que se revezam por meio de editais de ocupação) em parceria com artistas que integram o coletivo, organizando e promovendo ações como: ensaios, aulas, debates e apresentações.

²⁵ O Coletivo Lugar Comum atua desde 2007. É composto por artistas de diferentes linguagens que colaboram nas criações, na produção de projetos, na discussão de textos e ideias, na realização de eventos e oficinas. Segundo os integrantes, é um espaço para troca de saberes diversos na busca de propostas que tenham o potencial de (nos)transformar estética, política, cultural e artisticamente.

²⁶ Residência artística coordenada por Thelma Bonavita em colaboração com artistas integrantes da plataforma COMO_clube. Espaço para prática e pesquisa em dança contemporânea, ações e trabalhos performativos.

É fácil observar a repetição de nomes, visto que certos coletivos estiveram presentes em todos ou quase todos os eventos descritos. Vale lembrar que

[...] vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como os sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (Foucault, 2004, p. 17)

A seleção, programação e promoção de determinadas experiências, em detrimento de outras, constitui um exercício de poder. Com raras exceções, a dança não costuma movimentar o mercado financeiro, como acontece com as artes visuais e o cinema. Entretanto, parece ter absorvido este tipo de patologia característica, que trivializa a criação. Como aponta Pascal Gielen (2013), a criatividade tomou o lugar da criação e em todas as instâncias da produção artística o tempo da criação foi substituído pelo tempo da exibição.

Para Rosas (2002),

Toda a “onda” de coletivos é muito alegre e colorida, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Não se engane: “ativismo” aqui é uma etiqueta plastificada para leitores ávidos por

“novas tendências” com um que de rebeldia inofensiva. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas “indústrias criativas” e seu trabalho flexível que à contestação da autoria e da militância política. (op. cit, p.137) (Destaques do autor)

A questão do trabalho volta à pauta. Como explica Paolo Virno (2013), desde que Karl Marx propôs a diferenciação entre trabalho material e trabalho imaterial, discute-se a natureza imaterial da arte no sentido de que a sua produção seria processual e não restrita a produtos nem muito menos à sua comercialização.

quando os conceitos têm por fim vender produtos – uma secadora, a exposição de um museu, a imagem de um artista ou de um intelectual redesenhados –, a crítica é substituída pela promoção comercial. (Canclini, 2012, p. 123)

Outro aspecto importante a ser tratado diz respeito ao fato de que a maioria dos coletivos encontrou nas Leis de Incentivo à Cultura, e em suas derivações, a sua principal fonte de recursos para produções e manutenção.

Esse modelo, que tem início em âmbito federal com a criação da Lei Sarney,²⁷ constrói um cenário em que o Estado transfere para a iniciativa privada a gestão e a destinação dos recursos que, em última instância, são públicos; ou seja, coloca

²⁷ Primeira lei federal destinada à cultura (Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986). Caracteriza-se pela renúncia fiscal de parte do Imposto de Renda devido de empresas, valor a ser investido em iniciativas de cunho cultural e artístico.

nas mãos de organizações particulares o poder de tomada de decisão sobre quem deve ou não ter sua produção viabilizada. Dessa maneira, os departamentos de *marketing* de tais empresas ganham poder de decisão, pois restringem o patrocínio de projetos que não contêm características que sejam lucrativas do ponto de vista da empresa e de seus produtos e criam um dirigismo estético que deve ser seguido, caso se queira obter os tais patrocínios. Leis de Fomento, prêmios e editais públicos, embora destinem verbas que advenham diretamente dos cofres públicos, ainda assim padecem da mesma problemática.

Evidencia-se nessas estruturas um processo de exclusão pela inclusão, que remete a uma figura do direito romano arcaico, o *homo sacer*, aquele cuja vida não é sacrificável, mas matável, ou seja, exposto ao poder soberano: “A vida humana é incluída no ordenamento unicamente sobre a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade).” (Agamben, 2002, p. 16)

Sujeita ao poder político de decisão das instâncias fomentadoras, a dança é capturada pela dominação do poder soberano, incluída no ordenamento (mecanismos de incentivo, programadores, curadores etc.) sob a forma de sua “matabilidade”, pois, na medida em que são promovidos “adequações” e “ajustes” aos projetos artísticos, a fim de enquadrá-los aos critérios de elegibilidade que norteiam a concessão de patrocínios ou prêmios, a dança fica impedida de exercer seu papel crítico. No capitalismo,

a flexibilidade existe, desde que se atenda ao mercado, como argumenta Canclini:

As obras e as práticas dos artistas estão condicionadas não pelo todo social, mas por um conjunto de relações que interagem agentes e instituições especializadas em produzir arte, exibi-la, vendê-la, avaliá-la e apropriar-se dela. (Canclini, 2012, p38)

O resultado desse posicionamento tem sido o esvaziamento dos discursos e práticas frente a necessidades econômicas e gerenciais na composição dos coletivos.

A questão, evidentemente, apresenta não só diversas facetas, como os conflitos de interesses com instituições, critérios de curadoria, dispositivos de mercado, mas também uma série de paradoxos internos, dentro da própria dinâmica coletiva que potencializa e desdobra essa problemática.

Felizmente, embora tudo o que foi apresentado até agora faça parte das linhas de força que acometem a sociedade de controle, ainda existem possibilidades de reconhecer outros modos de estar junto. Como explica Canclini (2012):

[...] está em jogo o lugar de transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido de iminência que faz do estético algo que não termina de se reproduzir, não procura se transformar em ofício codificado nem em mercadoria rentável. (op. cit., p. 31)

É preciso lembrar que sistemas dinâmicos, como a arte e a ciência, estão em permanente processo de evolução. Abertos ao ambiente, esses sistemas são contaminados pelas informações nele contidas. Experiências colaborativas, como os coletivos de dança, se inserem nesse contexto de relação e, como tal, são também constantemente redesenhados, em face às possibilidades conectivas que estabelecem, seja com seus elementos internos, seja com o contexto externo. Como explicado anteriormente, não há uma separação entre *dentro* e *fora*. Como todo sistema aberto, constituem-se estruturas transitórias, elaboradas e modificadas constantemente, ou seja, a “comunidade não é uma entidade coerente, fixa e autônoma, mas um processo contínuo e instável” (Mesquita, 2011, p. 16).

Essa seria a natureza dos sistemas complexos, como pontuou a pesquisadora de dança Fabiana Britto:

A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade de seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória se seu meme, para além da duração do organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte. (Britto, 2008, p.83)

É importante tomar cuidado para não sucumbir aos juízos de valor. Como observa Canclini (2012), é cada vez mais distante a possibilidade de averiguar *o que é*, devido justamente à não existência de “uma estrutura de relações ou estado de coisas estabilizado e com certa homogeneidade” (*op. cit.*, p. 47).

Por isso, os processos de análise aos poucos deixam de se fixar na definição de modelos ou grupos e parece ser mais importante

compreender como os atores se agrupam, em que processo forma redes, depois desfazem, recompondo-as de outro modo, como articulam as conexões diversas para conseguir seus fins. (ibid. p. 48).

Cabe, então, indagar se, a despeito dos dispositivos de cooptação e dependência entre artistas e mercado, ainda subsistem artistas, comunidades, organismos e instituições que buscam atuar, ou pelo menos criar brechas, nos circuitos e lógicas mercantis. E ainda: que outras práticas ou modos de estar junto ainda podem se constituir como micropolíticas de resistência?

A pergunta proposta por Paolo Virno (2013, p. 50) traduz e recoloca essas mesmas questões:

É possível cindir aquilo que está unido, isto é, o Intelecto (o general intellect) e o Trabalho (assalariado), e unir aquilo que hoje está cindido, o Intelecto e a Ação Política?

O objetivo desta tese não é apresentar uma resposta taxativa, mesmo porque ela não existe. No entanto, é possível, e faz parte desta reflexão, apontar como as dinâmicas capitalistas, que transformam tudo em mercadoria, precificam e valoram a

produção, têm sido subvertidas por alguns coletivos que serão apresentados a seguir.

Estes se afirmam como agenciadores de outros modos de estar junto. Não apontam grandes soluções, mas agem no âmbito do micro ou do que se poderia chamar de micropolítica, a exemplo de Foucault (2005) e Deleuze (1996). É nesta esfera do singular que pode emergir o compartilhamento do comum, abrindo espaço para um *estar-com*.

Capítulo II

OUTROS MODOS DE ESTAR JUNTO

Os artistas apresentam-se como pesquisadores e pensadores que desafiam, em seus trabalhos, os consensos antropológicos e filosóficos sobre as ordens sociais, sobre as redes de comunicação ou os vínculos entre indivíduos e seus modos de agrupar. (Canclini, 2012, p. 50)

Como apontado, não raramente, discute-se a emergência de experiências que testam outras formas de relação e interação, sejam elas afetivas, sociais ou cognitivas. Elas sugerem a possibilidade de superposição entre individual e coletivo, indicando novas formas de vida e relacionamentos que, aqui, passo a chamar de *outros modos de estar junto*. Os exemplos apresentados neste capítulo sinalizam a emergência de “outros modos de compartilhar, de viver experiências coletivas e criar estratégias de disponibilização para o outro” (Greiner, 2014, p. 27), criando um reconhecimento do outro e entendendo que a singularidade só se define, justamente, na relação com o outro, tal qual um conjunto de singularidades cooperantes que “exprime potência não só como conjunto, mas também como singularidade”. (Negri: 2011, p. 413).

Se, por um lado, esses outros modos de estar junto parecem surgir apontando novos processos de integração colaborativa, por outro, a tradição individualista e narcísica, que

para no atual estágio do capitalismo tardio, segue criando dispositivos que inviabilizam os vínculos comunitários. Porém, como salienta Kester (2002, p.122), “o poder real da arte reside precisamente em sua habilidade de desestabilizar e criticar formas convencionais de representação e identidade”.

Para ampliar esse debate, vale retomar as reflexões de Judith Revel (2008). Segundo esta pesquisadora, faz-se necessário romper com os mecanismos que transformam uma experiência que propõe novas perspectivas e acionamentos em outro poder, ou em apenas um parêntese, uma frágil libertação que é rapidamente reabsorvida pelas estruturas de poder. Afinal, não há garantia alguma de que a resistência organizada não se tornará um novo poder – quase sempre modelar e cooptado. A questão, enfim, parece ser como resistir e escapar da dialética poder–contrapoder, e suas derivações dentro do contexto político-social contemporâneo, e criar operadores capazes de agir nas brechas, experimentando modos de pertencer que escapem ao estabelecido. Em outras palavras: como se constituir tendo em vista a projeção (da possibilidade) de outros modos de vida.

Para Giorgio Agamben, a estratégia seria agir de modo a profanar aos dispositivos de poder que, como dito anteriormente, referem-se a meios pelos quais somos capturados, condicionados e controlados em nosso modo de agir, nos processos de subjetivação.

Todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” sujeito no próprio processo do seu assujeitamento. (Agamben, 2009, p. 47)

Profanar diz respeito a restituir ao uso comum algo que dele foi retirado, rompendo assim com a estrutura dos dispositivos. Como explicou o autor, a profanação opõe-se à sacralização, já que “consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (Agamben, 2007, p. 65). Ou seja, profanar é restituir ao uso comum aquilo que foi retirado pela sacralização; nesses termos, significa “subverter”, ou melhor, desativar os dispositivos de poder, propondo outros usos e relações, distintos do sagrado, “significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular” (*ibid.*, p. 66). A profanação significa a criação de novos usos possíveis que, de certa maneira, mais do que criar uma nova normatização, desativam sua potência tornando-a inoperante, possibilitando a emergência de novas categorias. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (*ibid.*, p. 75).

Neste sentido, a proposta é identificar o que vem sendo testado na dança por alguns artistas. Trata-se de outros modos de estar junto, distantes da lógica substancialista de comunidade e que sequer almejam a constituição de um grupo que os nomeiem ou identifiquem. Tais experiências estabelecem modos de se agrupar que escapam (ou buscam escapar) da categorização e dos modelos constituídos. Estes não podem ser identificados nos termos usuais e criam no mundo um tipo de compartilhamento no qual se tem em comum tão somente o si mesmo, o próprio ser que compartilha com outro “qualquer”.

Evidencia-se uma espécie de comunidade não comunitária que não se define mais a partir dos pressupostos concebidos no decorrer do século XX e que, até então, pareciam marcar alguns entendimentos tradicionais de comunidade.

Em seu livro *A comunidade que vem* (2013), Agamben indica outro caminho ao propor a noção de uma comunidade que se dá no seu acontecer, um devir comunidade composto pelo ser que vem: o ser “qualquer”.

O “qualquer”, para Agamben, é uma singularidade que não se vincula à dicotomia existente entre individual e universal, não supõe, “a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum, mas apenas no seu ser tal qual é [...] a singularidade enquanto singularidade qualquer” (*op. cit.*, p. 10). Nesse contexto, o indivíduo prescinde de uma propriedade que o vincula a determinado conjunto ou classe; torna-se potência, e não

essência, de uma comunidade que não se propõe comunitária. Ou seja, “[...] o qualquer não seria um modelo de “o que fazer” e o “quando”, mas [...] seria uma potência capaz de efetuar um pequeno deslocamento do sentido e dos limites, rumo a um discreto “como fazer”.(Sedlmayer, 2008, p.143)

Pode-se afirmar que a singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada por um conceito, mas tampouco é indeterminada. Ela é determinada através da relação com uma ideia, isto é, com uma totalidade (provisória) de possibilidades.

Com a singularidade qualquer, Agamben busca pensar a comunidade como um acontecimento que tem lugar na esfera da linguagem e do poder. Para Sedlmayer (2008, p. 144), “a comunidade que vem não estaria presa ao tempo futuro, estaria sempre chegando, resistindo tanto ao coletivo quanto ao indivíduo”.

Assim como a comunidade inconfessável de Blanchot e a comunidade inoperante proposta por Nancy, apresentadas brevemente no capítulo anterior, a comunidade que vem desestabiliza e põe em questão tanto a lógica estatal de representação quanto os modos de pertencer e compartilhar, pois é composta por indivíduos sem identidade ou essência. No entanto, ao ser constituída a partir do comum e do qualquer, trabalha com outros pressupostos que, diferentemente do que é mostrado por Nancy e Blanchot, não precisam ser absolutamente pautados pelo desinteresse e identificação, mas por interesses transitórios, não necessariamente dados a priori por critérios de identidade e

identificação. O caráter acontecimental das comunidades discutidas por Agamben aponta para o traço da provisoriedade das comunidades discutidas que parece marcar o entendimento de comunidade hoje.

Segundo Saidel (2013, p. 449), o comum não é uma essência transcendente, mas uma convivência de singularidades quaisquer que dão lugar a uma comunidade sem essência e sem fundamento algum de pertença.

O comum passa a ser pensado como resistência das diferenças singulares, uma vez que “a lógica da singularidade, [...] implica na coincidência entre o ser e seus modos, transformando assim a vida nua em forma de vida. (Saidel, 2013, p. 449, tradução do autor)¹

Pensar a comunidade a partir desta outra ontologia incorre em entender que a comunidade pode ser configurada de outros modos, e não apenas como resultante do compartilhamento de uma identificação entre seus membros, o que resulta sempre na exclusão da diferença do que é considerado estranho ao ordenamento. Trata-se de experimentar um modo de compartilhar as diferenças, como construção de um espaço político, subjetivo, de vida.

¹ No original: “La lógica de la singularidad, por el contrario, implica la coincidencia del ser con sus modos, transformando así la nuda vida en forma-de-vida.”

Assim, modos imanentes, transitivos e evolutivos de estar junto privilegiam o processo e não o produto, pois nem sempre geram produto determinado. As mudanças não se dão apenas nos vocabulários, nas palavras, mas nas ações do que se fala, no estabelecimento de práticas e de relações (talvez desordenadas e ocasionais), mas, ainda assim, singulares.

Tal hipótese, que não vê a extinção do comum, mas a sua tradução em contextos e práticas diversas, aparece também nas pesquisas sobre arte e comunidade propostas por Pascal Gielen (2011). O autor a examina quase como um antídoto à negação do comum; há iniciativas que incitam a criação de afeto e o cultivo de práticas em comunidade que, de certa maneira, “estão diametralmente opostas ao igualmente forte desejo de individualização presente na arte nos tempos moderno” (*op. cit.*, p. 6).²

Talvez essas novas formas de coletividade desafiem os interesses econômicos e políticos pois,

Num mundo neoliberal em que a individualidade, o ganho pessoal, a competição, a concorrência e especulações arriscadas se tornaram a principal motivação do dia e rege o tecido social, é provável que a comunidade dê origem a associações que podem parecer ingênuas, mas que são não menos revolucionária dentro da atual hegemonia. Quando a comunidade não se encerra em si mesma, mas consequentemente utiliza seus princípios para a

² Do original: “diametrically opposed to the equally strong desire for the individualization of artistry in modern times.”

defesa de um desconhecido, outro e outro, ela pode oferecer uma inesperada contraforça ideológica. Em suma, hoje em dia a comunidade ainda representa uma forma alternativa de vida. (Gielen, 2011, p. 32-33, tradução do autor)³

Nesses outros modos de estar junto há um interesse comum, além do compartilhamento dos interesses pessoais. Tais colaborações parecem criar pontes nos coletivos, mais efetivas do que a busca individual, pois, ao compartilhar conhecimentos, há uma evolução para além das experiências individuais, expandindo o conhecimento e produzindo a complexidade.

Afinal, o ser isolado é, historicamente, apenas uma abstração. Os textos de Blanchot explicitam que a experiência só pode se concretizar na medida em que permanece comunicável e corresponde à abertura para outrem. Um movimento “que provoca uma relação de dissimetria entre mim e o outro”. (Blanchot, 2013, p.36)

É importante notar que o compartilhamento não anula a singularização. Experiências têm evidenciado que ambientes de compartilhamento estimulam o desenvolvimento e provocam alterações pontuais no ambiente: “quando queremos que aconteça

³ Do original: “Within a neoliberal world in which individuality, personal gain, competition, and risky speculations have become the leading morale of the day and govern the social fabric, the community probably gives rise to associations which may sound naive but which are no less revolutionary within the current hegemony. When the community does not retreat onto itself, but consequently uses its principles to the defense of an unknown other and the other, she might well offer an unexpected ideological counterforce. In short, nowadays the community still stands for an alternative way of life”.

algo cuja complexidade está além das capacidades de uma única pessoa, precisamos de um grupo.” (Shirky, 2001, p.108)

Ao propor outros modos de vida em comum, constrói-se um valor potencial que transborda para além do grupo, o que pode gerar mudanças na sociedade. Instaure-se no mundo um tipo de relação com aptidão para criar operadores capazes de desestabilizar a ordem estabelecida, desempenhando um papel político de resistência aos dispositivos de poder que alimentam a imunidade dos indivíduos em relação ao coletivo.



Figura 12 - De Repente Ficou Preto de Gente Fonte: sesc.org.br

As comunidades que vêm no contexto brasileiro

O que continua dando vida à arte não é o fato de ter se tornado pós-institucional, pós-nacional e pós-política. Um dos modos pelos quais a arte continua estando na sociedade é trabalhando com a iminência. A iminência não é um umbral que estamos por superar, como se em algum momento fôssemos nos transformar em pessoas plenamente globais, intermediais e capazes de conviver na interculturalidade com o mínimo de política. A arte existe porque vivemos na tensão entre o que desejamos e o que nos falta, entre o que gostaríamos de nomear e o que é contraditório ou deferido pela sociedade. (Canclini, 2012, p. 180)

A seguir, são apresentadas algumas experiências que vêm testando outros modos de estar junto. Não se trata de criar generalizações ou estabelecer modelos, até porque os exemplos partem, justamente, não só da existência e exposição mútua, mas também da tentativa de criar redes de compartilhamentos, o que se dá no seu acontecer, num fluxo contaminatório coevolutivo e não determinista, o que impede sujeitos e coletivos de construírem uma identidade monolítica.

Entendendo que as informações necessitam circular para sobreviver, e que a interação é condição para a emergência de novas ações, o objetivo, aqui, é apresentar possibilidades que estão sendo testadas e, assim, disseminar ideias e práticas que possam prescindir da imitação e manutenção de um eixo hegemônico de ação.

Exemplo I – Entretantas Conexões em Dança



Figura 13 – Swingnizado Fonte: Entretantas Conexões em Dança

Somos uma conexão de artistas, que entre tantas afinidades e afetos, aproxima-se para produzir e discutir arte em seus diferenciados contextos e mídias, sendo o corpo e a dança importantes geradores de conexão dessa teia. (Entretantas, 2015)

Criada em 2006 na cidade de Curitiba, a Entretantas Conexões em Dança⁴ tem na ação coletiva tanto um modo como uma resultante estética. O compartilhamento e a colaboração se desdobram em ações e projetos, sejam eles coletivos ou individuais. Isso significa que, mesmo quando emerge de uma questão particular, a pesquisa escorre e se desdobra na ação coletiva.

Sua configuração e ações se aproximam da proposta defendida Boaventura de Souza Santos (2010a). Para o autor, a ação coletiva consiste no estabelecimento de uma dinâmica que proporcione saberes críticos propositivos dos quais participem diferentes saberes e sujeitos; de um sistema que construa uma

⁴ O Coletivo é composto atualmente pelos artistas Gladis Tridapalli, Mabile Borsatto, Ronie Rodrigues e Raquel Bombieri. O grupo conta, também, com diversas parcerias e colaborações, algumas perenes e outras eventuais.

poética da relação, aquela que contempla a emergência de diferentes lógicas que desestabilizam o senso comum e as verdades estabelecidas, buscando construir experiências que acolham e se organizem a partir de singularidades, de uma *ecologia dos saberes*.

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterógenos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto de conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autorreconhecimento. (Santos, 2010a: 157)

Não à toa, vem sendo desenvolvido um conceito denominado “especificidades móveis”. Trata-se de práticas que buscam aprofundar as parcerias, refinar e aprofundar competências e habilidades, ao mesmo tempo em que promovem a mobilidade de funções, a desierarquização e o compartilhamento dos saberes. Diz respeito a uma estratégia para promover a autonomia, o pertencimento, a colaboração e uma inserção crítica e atuante:

Em constante estado de dúvida, experimentamos a criação coletiva / compartilhada; quando juntos, testamos dança, no mesmo espaço, seja ele virtual ou real, como emergência de informações / ideias / questões que são movimentos, estados corporais / perceptivos/criativos – os apelidados “compartilhamentos”. Compartilhamentos esses que,

intencionalmente, se metamorfoseiam e tecem os trabalhos artísticos coletivos e também contaminam e habitam os trabalhos particulares e outras tantas ações produzidas pela Entretantas Conexão em Dança. (Entretantas, 2015)



Figura 14– De maçãs e cigarros Fonte: Entretantas Conexões em Dança

As atividades/ações do coletivo se desdobram em propostas que abarcam os interesses e as práticas de seus integrantes e, ao mesmo tempo em que promove a articulação entre os diversos modos de produzir dança, possibilita aproximações colaborativas entre outros artistas, academia, sociedade civil e organismos oficiais.

Essas ações não pretendem se transformar em produto, mas se constituir como produtoras de sentidos em si, no próprio

processo ao ser experienciado. São propostas que desenvolvem uma relação de mútua contaminação com a produção artística, dilatando os entendimentos de criação e parcerias.

Algumas propostas-ações

- **Entrenósoutros⁵** – com enfoque pedagógico, o projeto promoveu a apresentação de trabalhos artísticos, articulando seus desdobramentos em atividades pedagógicas com as comunidades participantes, além da realização de grupos de estudos com os participantes: artistas convidados e alunos e/ou egressos do graduação em dança da Faculdade de Artes do Paraná;
- **Sujeitos Dançantes⁶** – partindo da questão “O que, hoje, te move a mover?” o projeto realizou entrevistas com artistas pesquisadores em dança da cidade de Curitiba, com ambição de ser mais do que apenas um registro histórico documental. A proposta se assentou no interesse pelos atravessamentos entre aspectos pessoais e pesquisa em dança sem, no entanto, criar uma relação causal entre uma coisa e outra.

⁵ Desenvolvido como atividade de extensão da Faculdade de Artes do Paraná (Unespar-FAP) em parceria com o Colégio Nossa Senhora Medianeira, o Projeto PIÁ Vila Torres e o Centro de Referência e Assistência Social.

⁶ Projeto realizado em parceria com a Faculdade de Artes do Paraná (Unespar-FAP). Tem como inspiração o projeto Sujeitos Leitores, desenvolvido pelo escritor Cezar Tridapalli. Os vídeos/depoimentos estão disponíveis para visualização no *YouTube*.

Sujeitos Dançantes compartilha com o público um pouco da vida destes artistas e seus possíveis engendramentos com seus processos de investigação em dança: como estes artistas levantam questões, formulam suas proposições, testam hipóteses, criam metodologias, articulam contextos. (Entretantas, 2015)

- **Na Sala** – consiste num espaço de compartilhamento, de projetos, ideias, processos criativos entre os integrantes e parceiros do coletivo, com outros artistas e pesquisadores da cidade de Curitiba (PR).

[...] espaço aberto para experimentação, reflexão e problematização em dança, formando de maneira informal, no entanto, muito compromissada, sujeitos artistas a partir da experiência do artista como artista / criador / coreógrafo, mas também o artista experimentando outras funções: o artista como crítico, orientador e colaborador artístico. (Entretantas, 2015)

- **Apaixonados por *Cloche***: uma ode à saudade – tem como mote a realização de aulas de dança com passos e técnicas codificadas e propõe-se a discutir e atualizar essas informações no corpo em uma prática contemporânea.
- **Nutrição em Movimento** – busca criar, a partir de vivências, nas quais são realizados o trabalho coletivo de preparo, as improvisações e conversas e uma interlocução entre alimento / movimento e modos de viver.

O mais significativo na experiência do Entretantas é a capacidade de interferir num âmbito público com implicações estéticas e políticas, o que nos desafia a reconhecer novos modos de experiência estética e possibilidade de troca numa interação colaborativa. Também traz à luz outros modos de construção e comunicação de saberes que, por não se encaixarem nos modelos legitimados, se assentam na invisibilidade.

[...] capacita-nos para uma visão mais abrangente daquilo que conhecemos, bem como do que desconhecemos, e também previne para que aquilo que não sabemos é ignorância nossa, não ignorância em geral. (Santos, 2010, p. 66).

A atuação coletiva não resulta necessariamente na criação de obras e nem se limita a elas. Há um intenso compartilhamento de técnicas, estéticas e estratégias de produção, não apenas entre os integrantes e parceiros, mas também com outros artistas e comunidade em geral. Essa perspectiva ultrapassa a busca individual, amparando-se no compartilhamento em que se dá a evolução das experiências, expandindo o conhecimento e a complexidade para a ação coletiva.



Figura 15 – Nutrição em movimento



Figura 16 – Nutrição em movimento



Figura 17 – Entrenósoutros



Figura 18 – Sujeitos dançantes

Fonte: entreconexao.blogspot.com

Exemplo II: Cozinha Performática – Marcos Moraes



Figura 19 – Jantar performático – Cozinha Performática Fonte: Marcella Hadad

Entendida como “plataforma colaborativa de pesquisa e criação”, a Cozinha Performática¹ é um projeto idealizado pelo artista de dança Marcos Moraes.² Iniciado em 2013, propõe construir, através de encontros entre artistas de diversas áreas, vínculos que possam ativar e estabelecer experimentos artísticos. Os *comensais*³ são convidados para, juntos, empreenderem,

¹ A Cozinha Performática teve como inspiração movimentos comunitários que tiveram lugar nos anos 1960-1970 nos EUA, principalmente na experiência do artista Gordon Matta-Clark (1943-1978) e sua obra *Food*. Carregada de ambivalências, era um misto de negócio e intervenção artística.

² Coreógrafo, intérprete-criador, bailarino e ator, foi membro do Grupo Espacio de Dança Teatro dirigido por Graciela Figueroa. Entre 2004 e 2007, foi Coordenador de Dança da Funarte, atuando no desenvolvimento do *Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna*.

³ Participaram do projeto os artistas: Ana Teixeira, Arícia Mess, Arthur Kohl, Beto Frimino, Cândida Botelho, Dalva Garcia, Danielle Farnezi, Debora Tabacof, Edith Derdyk, Elielson Pacheco, Jaqueline Vasconcellos, José Carlos Catão, Leonardo Alemeida, Lucio Agra, Luís Ferron, Marcella Haddad, Marcelo Burgos, Marcos Moraes, Marcus Moreno, Mauro Sanches, Natalia Barros, Osmar Zampieri, Osvaldo Gabrieli, Rosa Hercoles, Sheila Ribeiro, Talma Salem, Yuri Pinheiro, Zé Labille Favero Júnior.

experimentarem e compartilhem suas ideias, vivências e pontos de vista.



Figura 20 – Anatomia do cavalo – Cozinha Performática. Fonte: Marcella Haddad

Figura 21 – Anatomia do cavalo – Cozinha Performática. Fonte: Marcella Haddad

O desejo é o ingrediente principal. Assim, a Cozinha divide-se em eixos que se entrelaçam: os *Jantares Performáticos* que, segundo Moraes “consiste numa abertura para novas alquimias, cruzando referências entre arte e vida”; os *Experimentos Performáticos*, por sua vez, é o espaço de pesquisa e testagem de procedimentos dramatúrgicos; e a *Criação Cênica*, as experiências compartilhadas com o público.

Dos jantares, resultaram encontros, afetos, questionamentos e reflexões, mas também parcerias e colaborações que impulsionaram os experimentos e criação cênica.

Dos experimentos surgiram a criação do solo *Anatomia do Cavalo* – dirigido por Luís Ferron e organização corporal de Ana Teixeira –, a performance *Outros Usuários: a festa dos aplicativos*, em colaboração com Sheila Ribeiro e, ainda, dois ensaios fotográficos e outro videográfico.



Figura 22 – Marcos Moraes e Sheila Ribeiro – Cozinha performática

Digestivo

Digestivo é a continuidade do projeto. Nesse momento, foram desenvolvidas ações voltadas ao compartilhamento e formação que consistiram de aulas, imersões e conversas, cujo como intuito era realizar a troca de experiências a partir dos conceitos e modos de fazer propostos e desenvolvidos no/pelo projeto.

Também foi criado o trabalho: *O porco e o cozinheiro – uma performance comestível*, o vídeo *Saboroso*⁴ e o livro *A cozinha performática*⁵ – composto por imagens, apontamentos, reflexões e textos que discutem a dramaturgia, a criação e, principalmente, o estar junto.



Figura 23 – O porco e o cozinheiro Fonte: Marcella Hadad

A Cozinha Performática é um projeto realizado com verba pública⁶ e, como tal, incorpora as demandas e exigências contidas na lógica dos editais⁷ – etapas pré-concebidas com vista à finalização e a configuração de um produto final previamente constituído.

⁴ *Saboroso* foi dirigido por Osmar Zampieri. Para a produção do vídeo, foi utilizada a super câmera Phantom, que permite a captura em câmera lenta em altíssima qualidade.

⁵ Coordenado por Ana Teixeira, concepção editorial de Edith Derdyk e projeto gráfico de Ruth Alvarez.

⁶ O projeto foi contemplado pela 14ª edição do Programa Municipal de Fomento à dança de São Paulo.

⁷ O assunto foi tratado no capítulo anterior ao relacionar as estruturas de subvenção a um processo de exclusão pela inclusão, que remete a uma figura do direito romano arcaico, o *homo sacer*.

Apesar dessa lógica de controle – pautada em regras, critérios de elegibilidade, metas – e de avaliação quantitativa que regulam e impõem ritmo às produções, a Cozinha, em certa medida, evita a captura ao propor a construção de uma experiência que se dá não a partir de um *a priori*, antes numa experimentação ativa que, nos jantares performáticos, nos encontros, nas colaborações, cria sentido, instala uma vontade criadora construindo uma “autoria difusa, que articula o incabível da potência criadora com a densidade da matéria e seus meios de produção; é o mistério dos devires, em constante suceder.” (Moraes, 2014) ⁸

Uma experiência coletiva de corpos coletivos que na ação performativa “repõe em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que realocam em causa a partilha já dada do sensível.” (Rancière, 2005, p. 62)

Segundo Shirky (2011), o compartilhamento de uma ideia ou projeto tem como condição inaugurar um circuito de resultados no qual não apenas o conjunto se beneficia, mas também a autonomia e a competência. O compartilhamento, motivado por alguma coisa que não apenas a realização pessoal, põe em questão o modelo individualista presente nos modos de vida

⁸ Entrevista concedida ao *site* < idanca.net> em 12 de maio de 2014. Acesso em: 23 out. 2014.

contemporânea, ancorados num permanente estado de competição e busca da superação.

Em entrevista, Marcos Moraes aponta algumas de suas motivações desse projeto.

Eu estava me perguntando, por um lado, o que me move para seguir em frente, vivendo num mundo cada vez mais desumano, em que tudo vai sendo coisificado e processado pela lógica do consumo. Por outro lado sentia um cansaço no formato “espetáculo”. Falamos constantemente em processo, no campo artístico, mas no compartilhamento a realidade mercadológica continua se impondo. Trabalhamos meses para desenvolver processos transformadores, mas muitas vezes nos deparamos com a realidade de que na hora de compartilhar as pessoas vão ver um “produto”, um espetáculo, desligam seus celulares por uma hora, gostam ou não gostam e seguem em seu ritmo ensurdecedor. Também convivemos com a realidade da disputa por espaços, curadorias, editais, convites a festivais, um tipo de jogo que ainda pertence à ética da competição, e que eu detesto. Eu queria aumentar essa tensão, problematizar esse lugar do compartilhar e para isso imaginei um ambiente em que mais pessoas participassem do processo, do “estar fazendo junto”. Que isso se amplificasse e fosse o próprio projeto, sem abrir mão dos desafios artísticos da forma. Em relação ao movimento, sinto apenas que os saberes do corpo e aquilo que ainda podemos chamar de dança são processos em atualização constante que produzem um tipo de consciência aumentada. Algo de que não podemos abrir mão nessa transição que ainda estamos vivendo entre o analógico e o digital. Algo necessário nestes tempos sem memória e sem ética. Tudo está em movimento e se nos movemos com tudo, a vida recobra sua dimensão poética e ética. (ldanca.net, 2014)

Nesta perspectiva, o estabelecimento de vínculos cooperativos abre espaço para, mesmo com rigidez de regras e regulamentações fixas, relações mais dialógicas⁹ e que podem transcender os acontecimentos específicos. Para Sennett (2012), a cooperação não é um objeto hermético com um fim em si, pois resulta numa produção com implicações sociais e políticas. São “práticas dialógicas, especializadas, informais e empáticas” (*op. cit.*, p. 331)

Neste sentido, a Cozinha representa uma experiência que pode abrir caminhos neste sentido cooperativo apontado por Sennett.



Figura 24 - Cozinha Performática Fonte: Marcella Hadad

⁹ “Dialógica” é uma palavra cunhada pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin para se referir à discussão que não resulta na identificação de um terreno comum. Embora não se chegue a um acordo, nesse processo de troca, as pessoas podem se conscientizar mais de seus próprios pontos de vista e ampliar a compreensão recíproca. (Sennett, 2012, p. 32)

Exemplo III: COMO_clube

Como é a palavra que se usa para se encontrar maneiras de realizar algo. Com, potencializa as ideias escapando da lógica da originalidade e da funcionalidade.

Como também é a conjugação do verbo “comer” na primeira pessoa do singular. E comer foi a metáfora usada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago”, para descrever uma estratégia cultural que “metaboliza” as diferenças tornando-as próprias.
(COMO_clube, 2015)

O COMO_clube intitulava-se como uma “plataforma¹⁰ mutante que se caracterizava por gerar perspectivas artísticas expandidas, um ambiente de convivência indisciplinado, que favorecia o livre trânsito entre gêneros, gerações, políticas, socioeconômicas entre outros.” (COMO_clube, 2015). Em atividade desde 2011, localizava-se no Edifício Esther, na Praça da República – centro velho de São Paulo – local que abrigou a plataforma Desaba.¹¹

A Desaba fomentou reflexões e compartilhamentos de ideias, experiências e produções em dança contemporânea, sendo de importância ímpar para a constituição e consolidação das atividades, parcerias e colaborações do COMO_clube. Em alguns momentos, suas propostas se desenvolveram em estreito diálogo.

¹⁰ Lugar plano e horizontal; tablado; programa político; estrado ou calçada para facilitar o embarque e desembarque de passageiros.

¹¹ Desaba foi uma articulação colaborativa entre os artistas Cristian Duarte e Thelma Bonavita. Consistiu no desenvolvimento de ações culturais que produziram, por exemplo, espetáculos, performances, encontros, debates, *workshops*. Entre 2007 e 2011, foram produzidos os projetos Oxigênio, Construindo Falas e Arqueologia para o Futuro.

Algumas premissas apontam para a filosofia norteadora do agrupamento: a criação vem antes de projeto; a necessidade de tornar o ambiente possível ao outro; o amor. Dessa forma, cada um faz sua história e compartilha-se o interesse de cada um que se relaciona ao interesse comum, criando espirais colaborativas.

E, como nos lembra Shirky (2011, p. 121), um círculo colaborativo pode fazer com que as ideias e realizações dos participantes se desenvolvam mais depressa do que se eles estivessem os mesmos objetivos sem compartilhamento.



Figura 25 – COMO Estudo - COMO_clube Fonte: comoclube.org

A rede congregava diversos artistas com o intuito de criar ambientes para a elaboração e o compartilhamento de ações artísticas.¹² Foi uma organização independente da produção, que

¹² O COMO_clube se constituía e se denominava dessa maneira: Trans_coreógrafa: Thelma Bonavita; Trans_gestores e *clubbers*: Allyson Amaral, Ana Dupas, Caio César, Eidglas Xavier, Gabi Vanzetta e Mavi Veloso, além de colaboradores “habitués” e dos COMO_clubbers colaboradores.

produziu uma lógica de estar junto sem mestre, um lugar de mercado, mas também de autonomia, com a característica de relacionar diferentes áreas do conhecimento, linguagens artísticas e mídias.

O COMO_clube distanciou-se de modelos rígidos ou da constituição de uma linguagem comum, tendo na mobilidade das relações a construção de um espaço de convivência e de encontro de singularidades e mundos. Por isso, foi campo de experimentação e disseminação de conceitos e conhecimentos. Identifica-se, na plataforma, uma aproximação com lógicas presentes nas redes: impermanência, formas associativas menos rígidas, além de uma relação que se estabelece por afinidades e não apenas por ideologias. Por decorrência, ocorreu uma espécie de redefinição de noções bastante utilizadas para se referir a agrupamentos coletivos, como engajamento e pertencimento.

A esse respeito Gonçalves afirma:

Nesses grupos, as identidades de grupo são conjuradas e à formação de “comunidades” prefere-se a atuação em rede e a multiplicação de laços de solidariedade, frouxos, porém eficazes. Baseados no que poderíamos considerar uma lógica de ação reticular e conexcionista, os coletivos tentam hoje recolocar duas questões que se imbricam: a renovação de formas de engajamento e de ação política e a renovação das formas de inserção da arte no contexto de dissolução das fronteiras arte X vida. (Gonçalves, 2012, p.182)



Figura 26 – Falso ritual (transcoreografia) Fonte: comoclube.org

Essas características estão presentes tanto nos modos de se relacionar e criar os trabalhos, no estabelecimento das parcerias e colaboração, como na produção dos materiais e compartilhamento das experiências que se conectam, se correlacionam e se desdobram em outras e outras...

Alguns “comos” dentro do COMO no Edifício Esther:

Os vários modos de criar encontros introduziam ações-movimentos, fluidos e permeáveis. Acontecimentos transversais que correspondiam a um estar junto que não estabelecia nenhuma homogeneidade e não se pautavam pela dependência de um resultado imediato ou meta comum.

- Jardim Equatorial – residência artística constituída de ações e trabalhos performativos que buscam a interação

e integração do ambiente relacional – interno e externo –, objetivando a geração de um espaço para a prática e pesquisa em dança;

- Como no COMO – projeto de convivência artística e gastronomia para o compartilhamento de pesquisas ainda em processo;
- Como Clube do desenho – estudo e prática da performatividade e documentalidade através do desenho;
- Arqueologia do Futuro – projeto de investigação artística realizado em parceria com a Desaba;
- Oxigênio – proposto junto com a Desaba, teve como objetivos fomentar reflexões e compartilhar ideias e experiências sobre a sustentabilidade da produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo.
- COMO Emancipado – partindo do entendimento de que “ser emancipado é assumir que precisamos dos outros”, propõe espaço para desenvolvimento de ações entre os *clubbers* e agregados, com o intuito de proporcionar compartilhamentos e promover a possível geração de desdobramentos não intencionados que possam ativar novas redes, que possam gerar investigações e criações. Desenvolvimento de “estratégias múltiplas para emancipação: força tarefa, grupos de estudo interdisciplinares, mostras, palestras formando um

programa de ações que alimenta uma rede de pesquisa e criação” (COMO_Clube, 2014)



Figura 27 - Fachada Edifício Esther – Jardim Equatorial / COMO_Clube
Fonte: Thiago Costa / Mavi Veloso

Jardim equatorial em fascículos

Desenvolvidas entre os anos de 2011 e 2013, as atividades em torno da residência artística Jardim Equatorial fomentaram pesquisas, experimentações e produções que resultaram num excelente panorama das questões e conceitos trabalhados como metodologia de criação e modos de construção em arte proposta e experienciada pelo Clube.

Durante o período de trabalho, havia uma rotina de práticas corporais compartilhadas, leituras, grupos de discussões, e alguns produtos foram realizados. Dentre estes, destaca-se, por exemplo, um caderno de artista coletivo, produzido em dez fascículos, objetivando não apenas a documentação, mas também o compartilhamento e expansão de processos de trabalho.

O interesse comum entre os artistas residentes está em elaborar meios de compartilhamento sobre o nosso processo de trabalho, para que você venha a conhecer, especular, interferir, criticar, desdobrar, copiar, colar, cutucar, apalpar e assim por diante.

Para Salles (2006), arquivos, registro de processos, apresentam potencial para interpretações das singularidades dos processos de experimentação artística. Criam redes que expandem onde não há hierarquia na informação. Elas se relacionam e agem gerando ideias e conexões.

Nesse sentido, a proposta era apresentar trechos das publicações com o intuito de criar uma cartografia (de singularidades) referente à produção do coletivo, demonstrando a sua hibridez e heterogeneidade identificando os modos de construção das obras oferecendo, assim, outra abordagem da obra, bem como uma perspectiva mais alargada dos processos, interesses e escolhas dos artistas.

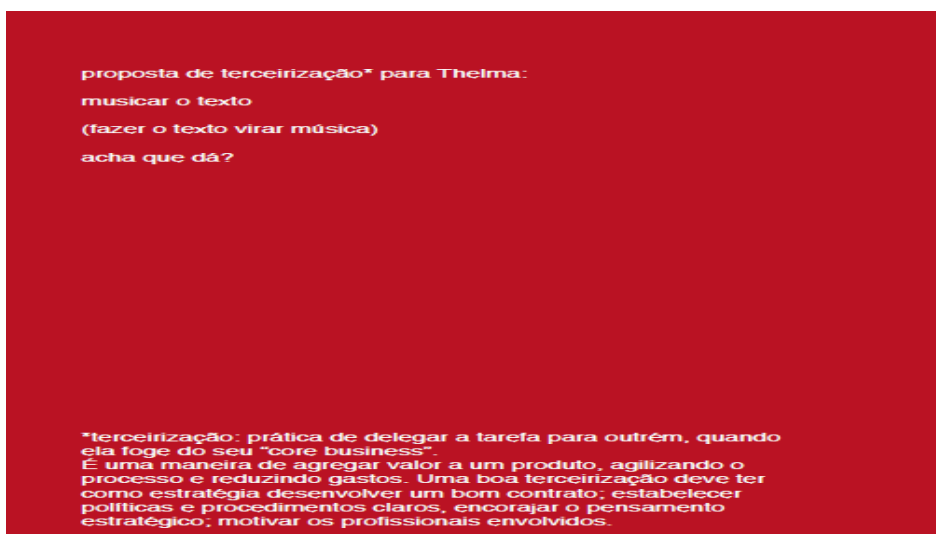
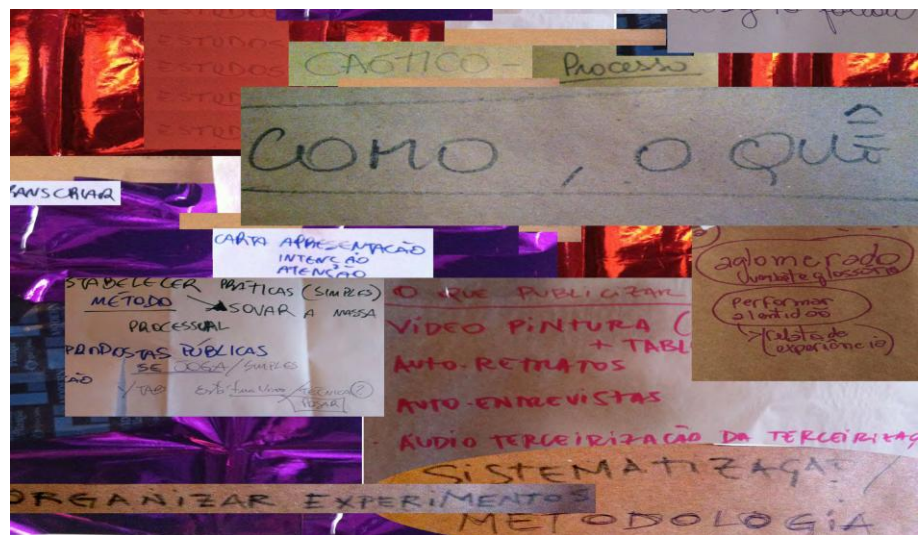


Figura 28: Fascículo #3 – Agosto de 2012 Fonte: Jardim Equatorial / COMO_clube

Figura 29: Fascículo #7 – Dezembro de 2012 Fonte: Jardim Equatorial/ COMO_clube

TABLEAU VIVANT - RECORTE E PENDURE AS PERUCAS

mínimo de 6 jogadores-performers
2 montadores de look
2 montadores de luz
1 dj

Como jogar:

Os jogadores-performers tomam um pequeno tempo para observar as perucas e visualizar uma situação fictícia.

O jogadores iniciam o jogo encaixando suas cabeças nas perucas penduradas e pausam em um tableau.

A equipe observa a cena gerada se preparando para entrar, como "roadies", montando nesta ordem: tecidos para look, luz e música, a fim de compor esta cena épica.



Figura 32: Fascículo #3 – Agosto de 2012
Fonte: Jardim Equatorial/ COMO_clube

Roteiro para Entrevista de Thiago Costa com o coletivo Pós-Espetáculo

1 - O nome que vocês adotaram para o coletivo me leva a pensar, imediatamente, na existência de um vínculo com o pensamento crítico de Guy Debord e da Internacional Situacionista, mais especificamente, com o livro *Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1967. Como vocês empregam a crítica de Debord no trabalho artístico?

2 - Alguns dos pensadores que desdobraram o legado da crítica situacionista, como Anselm Jappe, por exemplo, hoje encontram-se engajados em uma espécie de apologia do decrescimento econômico. Ao mesmo tempo, eu consigo enxergar que vocês se ocupam em performances que propõem uma estagnação da produtividade artística, deconstruindo uma história linear da dança, quero dizer, vocês me parecem interessados em apontar o fim da dança mais do que propor novas experiências coreográficas. Como vocês percebem minha percepção?

3 - Antes de virem ao Brasil, vocês já haviam tomado contato com a dança produzida em nosso país, ou vocês já tinham contato com a arte brasileira, de modo mais amplo?

4 - Vocês conhecem o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que foi desenvolvido pelo artista brasileiro Cildo Meireles na década de 1970?

5 - Quais as impressões a perambulação que realizamos pelo centro de São Paulo lhes trouxe?

7 - Nesta edição da exposição Bienal de São Paulo, a qual vistamos, foram expostos trabalhos da coreógrafa Simone Forti, objetos que foram ativados em alguns momentos da exposição mas que cotidianamente permaneciam com um aviso "não toque na obra". Como vocês perceberam este trabalho dentro da exposição? Essa questão também foi motivo de incômodo para vocês?

Figura 33: Fascículo #6 – Novembro de 2012
Fonte: Jardim Equatorial/ COMO_clube

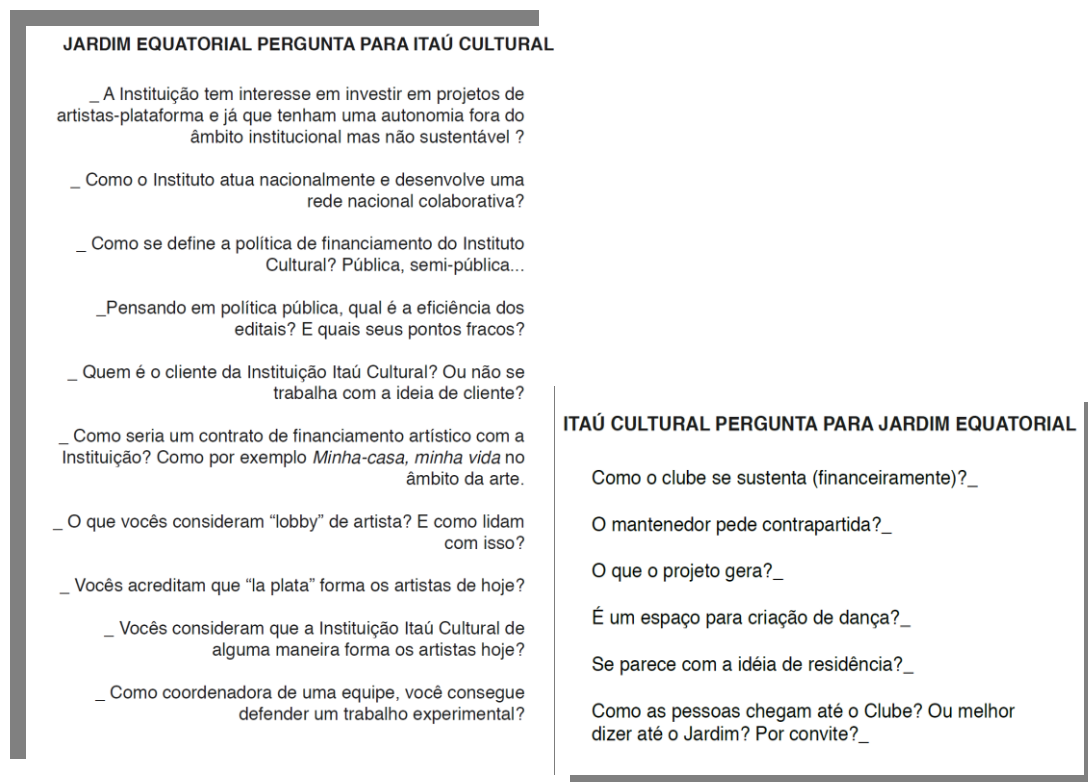


Figura 34: Fascículo #6 – Novembro de 2012
Fonte: Jardim Equatorial/ COMO_clube



Figura 35: Fascículo #7 – Dezembro de 2012 Fonte: Jardim Equatorial/COMO_clube

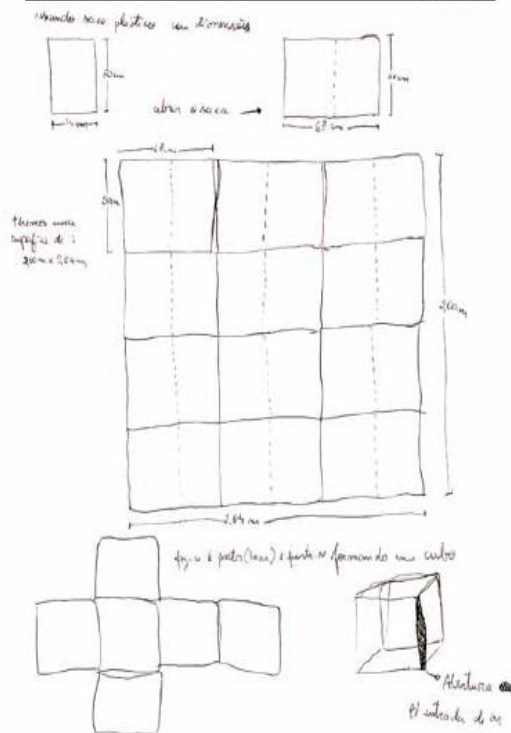


Figura 36: Fascículo #8 – Janeiro de 2013 Jardim Equatorial/ COMO_clube¹³

¹³ Esquema elaborado pela artista portuguesa Vera Mantero com interferências dos artistas do Jardim Equatorial / COMO_clube

BOLHA, esboço para construir

mavi veloso



Material: sacos plásticos, fita adesiva larga. Precisa-se de um local com piso(chão) liso e que não haja vento.

- Abrimos os sacos, deixando-os com uma única superfície;
- juntamos lado a lado os sacos;
- fixamos com a fita adesiva até obtermos uma grande superfície no formato mais quadrado possível (não é necessário tanto rigor quanto a medidas);
- fazemos 6 superfícies, 6 partes que serão os 6 faces do cubo;
- fixamos as arestas com fita, fechando em cubo;
- deixamos uma das arestas aberta, uma "rachas" pra entrada de ar.

Sistema de tradução por terceirizações

Ferramenta performativa para estudo de textos em outras línguas, e reflexão coletiva.

Ana Dupas

Terceirização(1): terceirize alguém para fazer uma tradução simultânea inglês-português *

Terceirização(2): terceirize alguém para fazer síntese de texto ao vivo.

Escolha um texto que você se interesse em estudar mas tem dificuldades com a linguagem, ou simplesmente não tem paciência de ler sozinha(o). De qualquer maneira o texto deve estar escrito em uma língua que não seja a que você tem mais familiaridade.

Importante: Ambos os seus terceirizados devem possuir uma habilidade específica para suas respectivas funções, além de ter interesse pelo objeto de estudo.

* se for necessário, terceirize uma terceira pessoa para auxiliar na tradução inglês-português: este deverá portar um dicionário, ou qualquer ferramenta de tradução e interferir sempre que houver dificuldade na tradução simultânea.

No caso de você querer treinar a performatividade da leitura estrangeira, coloque-se como leitor do texto, caso contrário, terceirize mais alguém para desempenhar esta função.

Iniciando o sistema:

Junte todos em uma sala: você, seus terceirizados e, se houver mais interessados, terceirize-os como espectadores.

Comece a ler pausadamente, dando sempre espaço para a tradução simultânea e interrompendo em alguns momentos para que seja feita a síntese.

O contrato com seus espectadores poderá ser feito no início ou durante o processo de tradução/ síntese, de acordo com os seus interesses/ dos seus terceirizados. Pode-se usar como modelo/ alterar, interferir, no contrato artista-espectador disponível online: <http://goo.gl/CW1qn>

obs. 1: durante este sistema ritualístico, lembre-se sempre (a você mesmo e a seus terceirizados) de que trata-se de uma ferramenta performativa e de reflexão coletiva.

obs. 2: o inglês-português foi usado aqui como exemplo. Teste o sistema em outras línguas se houver interesse.

Figura 37: Fascículo #8 – Janeiro de 2013

Fonte: Jardim Equatorial / COMO_clube

"Ser um "bando": os bandos vivem os piores perigos, reformar os juízes, tribunais, escolas, famílias e conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está "entre" todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam." Deleuze in Diálogos.

Figura 38: Fascículo #10 - Março de 2013

Fonte: Jardim Equatorial / COMO_clube

texto Ana:
sobre ser crítico, o que permanece, o que ficou após uma experiência pública...

(Ana em estado coletivo: com Dani, Thiago, Gabi, Mavi, Eidglas... Glamour ?)

sobre coletivos	as vezes os coletivos acabam	eu: hahah
mobilidade: vantagens e	porque são uma ciranda do	não é a única, mas é uma coisa
desvantagens	vazio	importante!
o que permanece?		Caio: que massa essa viagem!
trabalhar para promover		eu: super!
encontros:	o quanto as conversas são	Caio: e como esta o fascículo
e o que fazer com esses	simplesmente para reforçar a	eu: está finalizando...
encontros?	legitimidade do artista/ a	Caio: vc tbm querida!
multiplicidade de	autoria/ para se promover	eu: quero q vc veja
		vou mandar um e-mail coletivo
se dar a abertura para trocar	fechar o olho e imaginar/ ficção	agora
	como subversão	Caio: eu quero ver!
o encontro		super
	terceirização // heterônimos //	e a paula foi no como hj?
estar na cidade para isso/	subversão da autoria	eu: não
quem está na cidade não		deu o cano
consegue ir		Caio: pura
	saber que	bobona
a troca não se deu na conversa		e eu que fiquei 12h no aeroporto
se deu no ambiente do contexto	os editais estão aí para serem	ontem
e nos trabalhos	usados, abusados, subvertidos.	foi uó
	ainda bem que não ganhei	ana e eu vi uma praia doce
o modo de produção estava	qualquer um, não dá pra fazer	é lindo
sendo falado no que se	trabalho para edital, o trabalho	lindo, lindo
apresentava.	tem que ser do artista!	eu: uaaaaaaau
não na conversa		Caio: é um mar de rio
		tem maré e tudo
falar sobre o que mostrou,		eu: que delícia!!!!
sobre o que está fazendo	fazer a minha propaganda	e é doce mesmo?
	gratuita com grifes da dança e	Caio: no horizonte só rio
o que está por trás do nome	das artes e...	eu: dulce dulce dulce?
(coletivo, grupo, aglomerado,		Caio: e as ilhas dos ribeirinhas
monte de gente...)		hahahahahaha
	ter que ser produtiva	por toda mi piel
como se vai compartilhar essas		eu: hahahah
informações: zonas autônomas		caio
temporárias (hakim bey)		vamos pra amazonia em
se os outros compartilharam o		dezembro?
modo de produção coletiva?	(Ana em estado coletivo-	Caio: sim
mais discussão semantica do	dupla:)	eu: aeeee
que prática		Caio: fazer o que?
	eu: caio!	eu: como fazer o quê?
por que só falaram do fracasso?	tudo bem?	Caio: falando nisso ontem eu
os coletivos já nascem com data	Caio: sim!	terminei o povo brasileiro
pra morrer?	e vc?	eu: como se tivesse algo pra
	eu: sim!	fazer lá
perguntas que ficaram no ar	desculpa não ter falado com vc	hahahahahaha
para continuar o trabalho:	qdo o thiago falou	ah, ver macacos,
como convidar	mas estava concentrada em	conversar com o rio...
	terminar o fascículo	Caio: ah eu sei que vc ia tomar
	Caio: hahahaha	vacina e que sua mae não gosta
	que isso	da ideia
papo melancólico	não sou a unica coisa da sua vida	eu: hahahahahaha
	eu: quer ver?	Caio: super
	Caio: ei	macaquinhos e rio
		combinado

Figura 39: Fascículo #3 – Setembro de 2012
Fonte: Jardim Equatorial/ COMO_clube

Foi possível observar que, quando se constitui uma rede, abre-se uma brecha, uma contrapotência que se fortalece, possibilitando fazer coisas que se quer fazer e, de certa maneira, evitando ser tragado pelo contexto político social. “Representa em certa medida novas maneiras de fazer coisas, novas maneiras de estar juntos.” (Sennett, 2012, p. 334).

O COMO_clube encerrou suas atividades, em 2014. De acordo com informações publicadas, no *site* (que permanece ativo disponibilizando o material produzido) e página em rede social, o COMO_clube atualmente se configura como uma plataforma virtual aberta para

qualquer artista que queira expandir possibilidades e interesses de seu próprio trabalho e que busca determinar suas próprias condições e metodologias, para a experimentação de diferentes modos de conhecimento, produção e organização, sem necessariamente ter o objetivo de finalizar um produto ou projeto. (COMO_clube, 2014)

Assim como a Entretantas Conexões em Dança e a Cozinha Performática, o COMO_clube foi composto por singularidades quaisquer abertas as flutuações do ambiente, redesenhando constantemente as possibilidades conectivas, tanto com os elementos internos, como com o contexto externo, numa mescla de disposições e investimentos que tornou possível a constituição de uma rede capaz de abarcar, mesmo que provisoriamente, a

multiplicidade de desejos, experiências e intencionalidades. Pois, como enfatiza Mesquita (2002, p. 98):

Atuar coletivamente significa agir no campo da transversalidade, o que significa produzir formas de subjetividade, trabalhar com a cooperação e o predomínio de interconexões múltiplas, fluidas, mutáveis, num intenso processo de desterritorialização e reterritorialização das relações sociais.

Se for compreendido, seguindo Foucault, que a experiência¹⁴ é o espaço da problematização das verdades produzidas pelos saberes e poderes, ou seja, uma situação da qual se sai transformado, pode-se dizer que a criação de campos de experimentação, ainda que transitivos – ou mesmo por serem transitivos –, resulta num operador de abertura, portanto, de relação que estabelece uma resistência, ainda que localmente, ao pensamento hegemônico consensual de um modo de existir.

Considerando esse aspecto, é importante entender que, quando se instaura um campo de acontecimento, instaura-se um novo arranjo, um novo modo de criar e apresentar alguma coisa, inaugura-se um caminho que ainda não havia sido proposto. Abre-

¹⁴ Segundo Judith Ravel (2005, p. 49), a partir dos anos 1970, é, pois, sobre o terreno de uma prática coletiva – isto é, no campo político – que Foucault procura situar o problema da experiência como momento de transformação. O termo passa, então, a ser associado, ao mesmo tempo, à resistência aos dispositivos de poder (experiência revolucionária, experiência de lutas, experiência de sublevação) e aos processos de subjetivação.

se espaço para uma lógica que possa desestabilizar a própria lógica, pois, resistir,

[...] é antes de tudo ter a força de dêś-criar o que existe, dêś-criar o real, ser mais forte do que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, é um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo por sua capacidade de dêś-criar o real. (Agamben apud Pelbart, 2008, p. 22)

Mesmo que haja interrupções no fluxo, ainda assim, a imanência permanece, na medida em que a experiência produz ações que incitam novas ações que não são apenas respostas para estímulos ou processos imitativos, mas potências capazes de ressignificar.

Como ocorre em todo processo, há fases diferentes. Os coletivos têm surgido sempre que são necessários, como pode ser observado no decorrer da história das artes. Assim, o desfazimento de muitos coletivos, longe de ser um problema, mostra-se inerente à própria dinâmica deste tipo de sistema organizativo – um traço referente:

Os coletivos surgem, se desfazem, se matam, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea [...] eles estão por aí, atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia. (Rosas, 2002, p.137)

Como salientado anteriormente, os coletivos são transitivos e evolutivos, de formatos e propostas heterogêneas que

impossibilitam uma definição precisa e, por isso, nos incita a repensar nossos modos de existência. São tentativas plurais, e não apenas um projeto, instalação de um modelo ou uma utopia. As ações não estão atreladas a um fim unívoco, mas constituem-se como experimentação de novas estratégias, novas redes, outras maneiras de conectar e mobilizar. Há uma indeterminação, que tanto coloca em xeque os modos de classificar, categorizar quanto reconfigura o que é o pensar o coletivo e a comunidade:



Figura 40 – Fervo
Fonte: Jardim Equatorial / COMO_clube

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Apontamentos para o futuro)

Talvez o tema escolhido para esta tese tenha se tornado, pouco a pouco, uma armadilha. Desde que terminei a pesquisa de mestrado até iniciar a de doutorado, vários coletivos que eu havia estudado foram extintos. E durante a escrita da tese, alguns exemplos deixaram de existir, o que aconteceu com o COMO_clube; entretanto, decidi incluí-lo tendo em vista a importância durante os seus anos de atividade.

Essa instabilidade dos modos de viver junto trouxe uma série de questões. Algumas foram mais aprofundadas na tese, e outras menos, o que significa que vão seguir comigo ainda por um bom tempo.

Há um dilema que esteve sempre presente. Ainda existem comunidades? Ou melhor: elas ainda são possíveis nesta fase de capitalismo tardio?

Segundo Sennett, a vida em grupo faz parte do processo evolutivo da humanidade e é uma contingência da humanidade (não podemos viver isolados), e, sendo assim, é provável que a vida em grupo seja aquilo que nos conecta a outras espécies vivas. Estar vivo é sempre, em alguma medida, estar em grupo.

Por uma série de motivos, que não cabe explicitá-los aqui, a tese não foi exatamente o que eu pensei inicialmente. Talvez nem pudesse ser. É da natureza do seu objeto de estudo a perenidade e o modo de existir acontecimental.

É preciso lembrar ainda que desta tese também faz parte uma precariedade extrema, que coloca em xeque aspectos muito primários da vida, daquilo que constitui uma pessoa (como pessoa) e seus relacionamentos. Para discutir comunidade e modos de estar junto não basta descrever grupos que compartilham a copresença. O “estar junto”, aqui, implica uma disponibilidade radical, uma abertura para o outro. Este “como se abrir para o outro” também já foi muito explorado por inúmeros autores. A resposta nunca é única, e as propostas estão sempre em movimento.

Por isso, agora que esta parte da pesquisa chega ao fim, arrisco citar um último livro que caiu em minhas mãos quando o texto já estava quase finalizado. Trata-se de *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, de Vladimir Safatle. Em uma das inúmeras menções que o autor faz a Sigmund Freud, surge o tema do “corpo desamparado”. Safatle afirma que, de acordo com Freud, é quando estamos mais desamparados que podemos agir politicamente. O corpo desamparado está aberto ao outro. Não tem a priori. Não tem esperança. E porque não tem esperança, também não tem medo.

No estado em que nos encontramos hoje, tantas vezes desamparados, talvez seja a instância do comum, da abertura ao outro que possa, de fato, criar novos laços. Provisórios e frágeis. Mesmo assim, politicamente aptos a vislumbrar novos modos de estar junto. Talvez seja essa uma das funções mais importantes da Arte hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Krause. *Art as politics: the future of art and community*. San Bernardino: New Compass Press, 2011.

ADAMS, Gavin. *Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo*. In: *Rizoma.net*, 2002. p. 148-157. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato_pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

_____. *Como passar um elefante por baixo da porta?* In: *Rizoma.net*, 2002. p. 158-163. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato_pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

ANTELO, Raul. *La comunità Che viene*. Ontologia e potência. In: SELDMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César (org.). *O comum e a*

experiência da linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 29-49.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 a.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 b.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad; Editora do Brasil, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora UNB, 2013.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Fabiana Dutra. *Temporalidades em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BUBER, Martin. *Sobre comunidade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da imanência*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *Internet e sociedade em rede*. In: MORAES, Denis (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CASTRO, Ana. *Corpo, consumo e mídia*. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/21/11>> Acesso em: 02 nov. 2011.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COMO_clube. Disponível em: <<http://comoclube.org/home>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

COURTINE, Jean-Jacques (direção). *História do corpo 3. As mudanças do olhar. O século XXI*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Couve-Flor troncos e membros. Disponível em:

<<http://couveflor.wordpress.com/sobre-o-couve-flor/>>. Acesso em: 18 jul 2010.

Couve-flor: portfólio. Disponível em:

<www.couveflor.org/pdf/PortifolioCouveFlor2009.pdf>. Acesso em: 16 jul 2010.

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____.; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUFOUR, Dany-Robert. *A arte de reduzir cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

Entretantas Conexões em Dança. Disponível em:

<<http://entreconexao.blogspot.com.br>> Acesso em: 12 jul. 2015.

ESPOSITO. Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. *Nilismo e comunidade*. In: PAIVA, Raquel (org). *O retorno da comunidade: novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 15-30.

_____. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

_____. *Communitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDO, Mauro. *Subvenção pública para a dança: avanços pequenos diante das demandas históricas no Brasil*. Disponível em: <<http://www.conectedance.com.br/reportagem/subvencao-publica-para-a-danca-avancos-pequenos-diante-das-demandas-historicas-no-brasil/>> Acesso em: 12 set. 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 2010.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal Editora, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALDINO, Christianne. *Os coletivos de dança contra-atacam*. *Revista Continente*. Ano VIII, n. 92, p. 86-89, ago. 2008.

GIELEN, Pascal. *Creativity and other fundamentalisms*. Amsterdam: Mondriaan, 2013.

_____.; BRUYNES, Paul (eds.). *Community art: the politics of trespassing*. Amsterdam: Antennae Valiz, 2011.

GONÇALVES, Fernando. *Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: *Revista Contemporânea* Ed.20, v.10, n. 2, p. 178-193, 2012.

_____. *Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros*. Brasília: E-Compós, v.13, n.1, jan./abr. p. 1 - 14; 16 - 17. 2010.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOTO, Newton. *Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica heterogeneidade e autogestão em tramas produtivas da cultura*. In: Rizoma.net, 2002. p. 405 - 416. Disponível em: <[http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato pdf](http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato_pdf)> Acesso em 21 fev. 2015.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

_____. *A performance e o risco da inoperância do comum*. In: TEIXEIRA, Ana (coord.). *Cozinha performática*. São Paulo: Terra Editora, 2014. p. 27 – 35.

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

_____. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____.; ESPIRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____.; KATZ, Helena. *A natureza cultural do corpo*. In: PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

JACKSON, Shannon. *Social Works: performing art, supporting publics*. New York; London: Routledge, 2011.

KATZ, Helena; GREINER, Christine . *Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir dança*. In: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisa em Dança (ANDA)*. Salvador; São Paulo: UFBA; UNESP, 2012. v. 01. p. 01-13.

_____. *Dança, coreografia, imunização*. In: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (org.). *Pontes móveis: modos de pensar a arte e suas*

relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, p.40-74, 2013.

_____. *Na dança artistas discutiram o próprio ofício e novas formas de sobrevivência.* Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,na-danca-artistas-discutiram-o-proprio-oficio-e-novas-formas-de-sobrevivencia,1112548>>. Acesso em: 12 set. 2015.

_____. *Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo.* Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11411061436.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2015.

_____. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo.* Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. *Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira.* In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil.* São Paulo: Itaú Cultural, 2004. p.121-132

_____. *A dança, pensamento do corpo.* In: ADAUTO, Novaes (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 261-274

KESTER, Grant H. *Colaboração, arte e subculturas.* In: Rizoma.net, 2002. p. 122-136. Disponível em: <[http://www.intervencao urbana.org/rizoma/rizoma_artefato pdf](http://www.intervencao urbana.org/rizoma/rizoma_artefato_pdf)>. Acesso em 30 out. 2012.

LABRA, Daniela. *Coletivos artísticos como capital social*. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/escritos/coletivos-artisticos-como-capital-social>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

LIPOVETSKI, Gilles. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

_____.; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo Cia da Letras, 2015.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelas: Contredanse, 2007.

MARINHO, Nirvana. Coletivos em dança: corpos políticos. In: NORA, Sigrid (org). São Paulo: Edições SESC SP, 2012. p. 267-280.

MARTINS, Giancarlo. *Contexto(s) evolutivo(s) da dança contemporânea no Paraná*. In: GREINER, Christine; ESPIRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 80-88.

_____. *Ações que se espalham no tempo*. IN: Núcleo de Artes Cênicas (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008. p. 154-159.

_____. *Uma nova geografia de ideias: diversidades de ações comunicativas para a dança*. 2006. 93p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em

Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MAZETTI, Henrique. *Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Lugar Comum, 2008. n. 25-26 p. 105-120.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

_____. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. 429p. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOORE, Alan. *General introduction to collectivity in Modern Art*.

2006. Disponível em:
<<http://www.journalfaestheticsandprotest.or/3/moore.htm>> Acesso em:
14, maio, 2015.

MORAES, Denis (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MUNIZ, Zilá. *Ruptura e procedimentos da Dança Pós-moderna*. Revista *O Teatro Transcende* do Departamento de Artes - CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011

NANCY, Jean-Luc. *Do ser-em-comum*. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (coord.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011.p. 419-423

_____. *La comunidad inoperante*. Santiago do Chile, 2000.

NEGRI, Antonio. *Para uma definição ontológica de multidão*. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (coord.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011. p. 407-418.

_____; HARDT, Michel. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____; HARDT, Michel. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. *Poéticas de multidão: autonomias co- (labor) ativas em rede*. 2008. 189p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NÚCLEO de Artes Cênicas (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade: novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

PALACIOS, Marcos. *Sete teses equivocadas sobre comunidade e comunicação comunitária*. *Comunicação e Política*, Salvador, v. 9, n. 11, p. 103-110, 1990.

PELBART, Peter. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

_____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *A potência de não: linguagem e política em Agamben*. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (org). *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

POL-DROIT, Roger. *Michel Foucault: entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006.

PRADO, Aidar. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: EDUC / FAPESP, 2013.

RANCIÈRE. Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz Editora, 2005

_____. *Resistances, subjectivities, common*. Disponível em: <<http://www.generation-online.org/p/fprevel4.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

ROCHA, Lúcia Naser. *Coletivos artísticos brasileiros: um estudo de caso sobre o discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes*. 2009. 248p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ROSAS, Eduardo. *Notas sobre o atual estado do coletivismo no Brasil*. In: *Rizoma.net*, 2002. p. 137-141. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato_pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

_____. *Nome: coletivos, senha: colaboração*. In: *Rizoma.net*, 2002. p. 129-132. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf> Acesso: em 30 out. 2012.

_____. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?* In: *Rizoma.net*, 2002. p. 296-302. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf>. Acesso: em 30 out. 2012.

SALLES, Cecília A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação & Pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2010 a.

_____. (org). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010 b.

SAIDEL, Matias. *Ontologías de lo común en el pensamiento de Giorgio Agamben y Roberto Esposito: entre ética y política*. ISEGORIA. *Revista de Filosofía Moral y Política*. n. 49, jul.-dic., p. 439-457, 2013.

SELDMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *A comunidade que vem*. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, p. 139-147, 2008.

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SILVA, Juremir Machado. *O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Rio de Janeiro, Vozes, 2002.

_____. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

TARIZZO, Davide. *Filósofos em comunidade. Nancy, Esposito, Agamben*. In: PAIVA, Raquel (org.). *O retorno da comunidade: novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 31-62.

TEIXEIRA, Antonio. *Bartleby, ou a criação*. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue; FAPERJ, 2008. p. 149-164.

TEIXEIRA, Ana (coord.). *Cozinha performática*. São Paulo: Terra Editora, 2014.

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

VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. *Multidão e princípio da individuação*. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (coord.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011. p. 393 - 405.

YAMAMOTO, Eduardo. *A experiência comunitária e a morte do sujeito*. In: *Revista Contracampo*, v.24, n. 1, Ed. Julho, ano 2012. Niterói: Contracampo; p. 86 – 104, 2012.

Sites:

Coletivo Lugar Comum: <<http://www.coletivolugarcomum.com>> Acesso em: 10 out. 2014.

Conexões Criativas <<http://www.conexoescriativas.com.br>> Acesso em: 05 fev. 2014.

COMO_clube <<http://comoclube.org/home/>> Acesso em: 05 fev. 2014.

Cooperativa da Dança <http://www.coopdanca.com.br/grupos_e_cias/id-187526/nucleo_marcos_moraes___a_cozinha_performatica> Acesso em: 14 mar. 2015.

Funarte <<http://www.funarte.gov.br/funarte/a-cozinha-performatica-traz-dois-lancamentos-a-funarte-sp/#ixzz3ojwBlliV>> Acesso em: 21 ago. 2015.

Idança: <<http://idanca.net/cozinha-na-danca-entrevista-com-marcos-moraes>> Acesso em: 13 jul. 2015.

Jardim Equatorial: <<http://jardimequatorial.info/>> Acesso em: 20 mar. 2015.

Jardim Equatorial: <<http://jardimequatorial.info/residencia/fasciculo/>> Acesso em: 20 mar. 2015.

Judson Church: <<http://www.judson.org/Dance>> Acesso em: 21 mar. 2015.

Núcleo do Dirceu: <<http://www.nucleododirceu.com.br>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

Sua Cia: <<http://suacia.blogspot.com.br>> Acesso em: 07 mar. 2015.

Usina das Artes: <<http://usinadasartessala209.blogspot.com.br>> Acesso em: 07 mar. 2015.

Coletivo Movasse: <<http://www.movasse.com>> Acesso em: 07 mar. 2015.

República Cênica: <<http://www.repúblicacenica.com.br>> Acesso em: 07 mar. 2015.