

COLETIVO *TRADEMARK*: O DESMANCHE DO CONCEITO DE COMUNIDADE PRATICADO NA DANÇAGiancarlo Martins¹

Resumo: Este artigo analisa o modo como coletivos artísticos se transformaram durante a última década, instaurando novos modos de comunicação e ação política. Trata-se de uma mudança nos modos de comunicar e de agir coletivamente que, a despeito da criação de circuitos e espaços de criação, bem como a promoção de reconfigurações no sistema cultural e artístico, é capturado pelos dispositivos de poder do capitalismo tardio, tornando-se uma espécie de *trademark* a chancelar boa parte produção artística contemporânea da dança. Trata-se de um fenômeno que, pelo menos no Brasil, nos oferece subsídios para entender e refletir sobre os desdobramentos dessas formas de operar e estar junto no contexto atual que transforma modos de comunicar e de agir coletivamente. 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, e Agamben).

Palavras-chave: Comunidade. Coletivos. Compartilhamento. Estratégias comunicativas.

¹ Professor e pesquisador do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). E-mail: gian.martins@gmail.com

**TRADEMARK COLLECTIVE: THE DISRUPTION OF THE CONCEPT OF COMMUNITY
PRACTICED IN DANCE****Giancarlo Martins**

Abstract: This article analyzes the way in which artistic collectives transforms during a last decade, establishing new modes of communication and political action. It is a change in the modes of communication and of acting collectively that, despite the creation of circuits and spaces of creation, as well as a promotion of reconfigurations not cultural and artistic system, is captured by power devices of late capitalism, making A kind of commercial brand to chancelar good part contemporary artistic production of the dance. It is a phenomenon that, at least in Brazil, offers us subsidies to understand and reflect on the unfolding of ways of operating and being together in the current context, that transforms ways of communicating and acting collectively. Such experiences have not yet been properly analyzed regarding art theories, calling for further epistemological discussions proposed, especially in the area of communication and studies of culture (Katz; Greiner, Lipovetski, Canclini and Sennett) and political philosophy (Foucault, Virno, Agamben).

Keywords: Community. Collective. Sharing. Communicative strategies.

INTRODUÇÃO

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 Dá². Para Rosas³ (2002, p. 296), os novos coletivos são tributários da *performance art*, do *happening*, da *body art* 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.

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.

2 Importa salientar que o objetivo desse artigo não é apresentar um panorama exaustivo da história dos coletivos, mas focar, sobretudo neste fenômeno, o contexto da dança brasileira dos anos 2000 e seus desdobramentos.

3 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.

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, Otto Gross, Rudolf Steiner, Isadora Duncan,⁴ Rudolf Laban⁵ e Mary Wigman.⁶

Por sua vez, 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

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 Jaques Dalcroze e, em seguida, integrou o grupo de Laban, colaborando com as suas pesquisas.

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.

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 dessas experiências.

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 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),⁷ Núcleo do Dirceu (PI),⁸ Movasse (MG),⁹ O12 (SP)¹⁰ e o Couve-flor (PR)¹¹. São (ou foram) apenas alguns exemplos, evidências que, de fato, não se trata de um fenômeno localizado, circunscrito a uma determinada região.

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.¹² E até mesmo os coletivos correm o risco de serem afetados por dispositivos de poder.

7 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.

8 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.

9 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.

10 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.

11 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.

12 Teoria desenvolvida pelas pesquisadoras. De acordo com a Teoria Corpomídia, o corpo é entendido não como uma tábua 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 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; KATZ, 2001, p. 90).

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).

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, 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.

COLETIVO TRADEMARK

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 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 conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento.” (LIPOVETSKI; SERROY, 2015, 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), Hibridus (Ipatinga/MG),¹³ Movimento Dança Recife (Recife/ PE)¹⁴ e Coletivo Dança Rio (Rio de Janeiro/RJ).¹⁵No 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), Sua Cia de Dança (Salvador/BA) 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 Alegre/RS), Movasse (Belo Horizonte/MG), Lugar Comum (São Paulo/SP) e Jardim Equatorial (São Paulo/SP).

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.”

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

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

14 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 congrega artistas e grupos de dança.

15 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.

[...] 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. (ROSAS, 2002, p.137) (Destques 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, 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 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, p. 38).

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 (CANCLINI, 2012, 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. Segundo 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” (BRITTO, 2008, 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?*

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 vislumbre não apenas o poder sobre a vida, mas um poder da vida em comunidade.

POST SCRIPTUM

Ainda que muitas das experiências aqui descritas tenham se desfazido ao longo do tempo, longe de ser um problema, mostra-se como inerente à própria dinâmica deste tipo de sistema organizativo. Assim, o modo de existir temporário, acidental constituiu-se como um traço referente à produzir ações que incitam novas ações que não são apenas respostas para estímulos ou processos imitativos, mas potências capazes de ressignificar, que resulta num operador de abertura, portanto, de relação que estabelece uma resistência, ainda que localmente, ao pensamento hegemônico consensual de um modo de existir.

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 estar junto. 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.

REFERÊNCIAS

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.

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

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

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

BRITTO, Fabiana Dultra. **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.

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

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.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

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

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

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

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

GREINER, Christine. **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: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

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.

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.

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 espraiam 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.

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

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

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

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.

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

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

SELDMAYER, Sabrina. **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.

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

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 02/10/2019