

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ISABELLE CORDEIRO NOGUEIRA

**POÉTICAS DE MULTIDÃO -
AUTONOMIAS CO-(LABOR)ATIVAS EM REDE**

SÃO PAULO

2008

ISABELLE CORDEIRO NOGUEIRA

POÉTICAS DE MULTIDÃO –
AUTONOMIAS CO-(LABOR)ATIVAS EM REDE

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica na área Linha de Pesquisa Cultura em Ambientes Midiáticos e Área de Concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Professora Doutora Helena Katz

São Paulo – São Paulo –2008

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial dessa dissertação/tese por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____ **Local** _____ **e**

Data: _____

BANCA EXAMINADORA

À Rebecca,

e àqueles que foram o foco deste trabalho: artistas que a passos simples, mas poderosos, trilham caminhos para novos tipos de autonomias de dança, fazendo emergir um novo sentido de comunidade sob formas inventivas e contestatórias de trabalho artístico colaborativo, por onde vigoram inteligência co-adaptativa e comunicação em rede.

Quero estar entre eles!

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos se dirigem à Profa. Dra. Dulce Aquino, Diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, que abduziu o meu desejo, convidando-me a fazer parte do Programa de Qualificação Institucional – PQI/ CAPES, realizado entre a UFBA e a PUC – SP, o qual idealizou. A opção pelo intercâmbio com o Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP me possibilitou uma abertura imprescindível para novas maneiras de pensar o corpo e a dança como forma de conhecimento.

Agradeço muitíssimo aos professores deste Programa com os quais tive contato. E especialmente à Profa. Dra. Helena Katz, também minha orientadora, pela sua gentileza e generosidade de sempre. Obrigada à Helena, por compartilhar a sua especial tradução epistemológica acerca das possibilidades e limites do corpo enquanto mídia primária, por me indicar fontes de informação importantíssimas às minhas metas de pesquisa, e também pelo auxílio cuidadoso na revisão da tese. Agradeço ainda à Profa. Dra. Christine Greiner por seus detalhados esclarecimentos acerca da neurociência, anunciando as instigantes descobertas científicas e a sua relevância para o campo da comunicação. E ao Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira, pela simplicidade e consistência com que me

apresentou a complexa Teoria Geral dos Sistemas. Essas interações foram, com certeza, não somente valiosas para o entendimento de questões cruciais para o exercício de análise, compreensão e crítica dos estados de coisas contemporâneos, como também foram imprescindíveis para a concepção do trabalho que ora apresento.

Obrigada a todos os colegas de profissão e estudo, especialmente à Jussara Setenta, Adriana Bittencourt, Nirvana Marinho e Ângela Ambrósio. Reunidas em SINERGIA - grupo de pesquisa que realizamos na PUC/SP em 2004 – iniciamos uma pequena comunidade temporária onde experimentamos o desafio poético de agir conjuntamente. Agradeço ainda a Maíra Spanghero, Lenira Rengel, Gilsamara Moura, Sigrid Nora, Adriana Grecchi, Eloísa Dominici, Leda Muhana Iannitelli, Cida Bueno, Alexandre Molina, Wagner Shwartz, Marila Veloso, Gustavo Bittencourt e Cristiane Bouger.

Agradeço muitíssimo à minha família pela torcida. À Célia, minha mãe, e aos queridos irmãos Rita, Diu, Péri e Fá, Ninha e Léo, e sogros Maria e Edmir. E à Marcelo, eleito, querido, pela companhia, e pela paciência de esperar o processo gerar idéias: os frutos da tese!

Agradecimentos especiais à Capes que me concedeu a Bolsa PQI, sem a qual seria inviável os meus estudos doutorais no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP na cidade de São Paulo.

Nogueira, Isabelle Cordeiro.

Poéticas de Multidão – autonomias co(labor)ativas em rede/
Isabelle Cordeiro Nogueira. – São Paulo: I. C. Nogueira, 2008.

156f.

Tese (doutorado) – Estudos Pós-Graduados em Comunicação e
Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

Orientadora: Helena Katz.

1. Comunicação – Mídias digitais. 2. Artes: Poéticas de dança. 3.
Ciências Sociais: Poéticas de Multidão. I. Título. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo – Comunicação e Semiótica.

SUMÁRIO

RESUMO/ABSTRACT	10-11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
O PRINCÍPIO DA ORGANIZAÇÃO DE MULTIDÃO	
Sobre o Nascimento das Políticas de Rede	36
Práxis e Poiesis do Corpo	66
Do Público e do Privado	87
CAPÍTULO II	
POÉTICAS DE MULTIDÃO	
O Conhecimento Emergente de Multidão	114
Inteligência de Multidão (comunicação e sobrevivência)	126
Autonomias em Rede – A Dança de Multidão	149
REFERÊNCIAS	174
APÊNDICE	

Resumo

Diferentes formas de comunicação se dão em novas formas de organização social. O processo histórico e evolutivo dos modos de produção cultural desencadeou um contexto em que as mídias digitais ocupam um importante papel transformador e onde novos relacionamentos na estrutura espaço-tempo fazem emergir mudanças no ambiente. É na conjuntura desses fenômenos de mudança que emergem o que aqui denominamos Poéticas de Multidão. Nestas poéticas, as mídias desempenham papel central autônomas colaborativas em rede que as caracterizam. Para entendê-las, faz-se necessário identificar uma nova forma de convívio, recorrendo aos estudos de Bauman (2000,2003), Santos (2005) e Souza Santos (2005, 2006) para, com eles, refletir sobre a globalização. Na perspectiva apresentada nessa tese, o corpo é tratado como mídia primária, em acordo com a teoria corpomídia, desenvolvida por Katz (2005) e Greinner (2005). Entendidas como uma resposta ao capitalismo, as poéticas de multidão são tratadas como um sintoma da sociedade contemporânea. A leitura teórica de Negri e Hardt (2004), e Virno (2002) sustentam a pesquisa. Em Multidão - esse novo modo de existir, contrastando com a idéia de povo ou massa - essas poéticas se relacionam na forma de redes colaborativas. E isso é também apresentado na criação e distribuição de novos tipos de pensamento de dança. A interação entre "vizinhos", sem as práticas tradicionais de liderança e hierarquia, promovem uma espécie de autonomia – teoricamente apoiada em conceitos evolutivos de co-adaptação e co-dependência Dawkins (1976, 1978, 1998, 1999) e Dennett (1995). Tais sistemas sociais se auto-organizam por controle indireto – resembling o que acontece em outros sistemas vivos, como nos atestam Gordon (2002) e Johnson (2003). O corpo em suas ações no mundo, produz emergências poéticas. Propomos que as novas formas de organização social que estão sendo postas no mundo produzem novos modos de construir conhecimento e uma nova posição do sujeito.

Palavras-chave: Poéticas de multidão. Mídias digitais. Redes colaborativas. Corpomídia. Autonomia. Dança.

Abstract

Different ways of communication relate to different ways of social organization. The historical and evolutionary process of the cultural production developed a context where digital media promote important transformations and where relationships in new space-time structures bring changes to the environment. In this conjuncture of change emerge the artistic production that is named here as Poetics of Multitude. In this poetics, the media assume a central role in the net collaborative autonomies that characterize them. For understanding them, it is necessary to identify new forms of living together with the writings of Bauman (2000, 2003), Santos (2005) e Souza Santos (2005, 2006), and with them, to reflect about globalization. In the perspective presented in this thesis, the body is treated as a primary media in accordance to the Bodymedia Theory, developed by Katz (2005) and Greinner (2005). Understood as a response to capitalism, the poetics of multitude is understood as a symptom of the contemporary society. The theory of Negri and Hardt (2004), and Virno (2002) sustains the research. In multitude - this new form of existence that contrasts to the ideas of folk or mass – the poetics is related to autonomies in forms of net collaboration. And is present also in the creation and distribution of new ways of thinking dance. An interaction of “neighbors”, without the traditional practices of leadership and hierarchy promotes a kind of authonomy – theoretically supported by concepts of evolution, co-adaptation and co-dependence (Dawkins (1976, 1978, 1998, 1999) and Dennett (1995). Such social systems auto-organize themselves through indirect control – resembling what happens in other live systems (Gordon (2002) and Johnson (2003). Actions of the body in the world produce poetic emergences. We propose that the new forms of social organization that are being put in the world produce new ways of addressing knowledge and a new position to the subject.

Key words: Poetics of multitude. Digital media. Colaborative nets. Bodymedia. Authonomy. Dance.

INTRODUÇÃO

Esta tese é requisito final para a conclusão do Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, situando-se na Linha de Pesquisa Cultura e Ambientes Midiáticos, e na Área de Concentração Signo e Significação das Mídias. O objeto de estudo dessa pesquisa constitui-se na investigação do tipo de comunicação existente em comunidades de dança formadas por uma multiplicidade de pessoas agrupadas em torno de objetivos e propriedades comuns, trocando informações de todo tipo, advindas de ambientes dos mais variados. Estes agrupamentos, subvertendo uma ordem tradicional de território, ação e trabalho, formam nichos de criação, produção e divulgação artística autônoma¹, na área da dança.

Do grego *autos* (por si só) e *nomós* (lei, território), autonomia, em ciência política, é a qualidade de uma organização ou território de estabelecer as suas próprias leis. Segundo a Teoria Geral dos Sistemas², a autonomia apresenta-se como um

1 Ver Bunge (1977), Vieira (1988), Johnson(2003), Bauman (2000,2003), Bey(2004), Najmanovich (2001), Gordon (2002). Segundo Bey, "apenas o autônomo pode planejar a autonomia, organizar-se para ela, criá-la" (2004,19).

² O biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy publicou entre 1950 e 1968 escritos que resultaram no surgimento da Teoria Geral dos Sistemas. Segundo Vieira(2006, 22), o sistema aberto(sistemas vivos) deve possuir três características para permanecer no tempo: sensibilidade, que o possibilita reagir

parâmetro básico ou fundamental, diretamente ligada à capacidade do sistema de interagir com o seu meio, com outros sistemas e com o ambiente à sua volta. O aumento de autonomia promove aumento de complexidade, o que amplia a possibilidade de ocorrerem interações de todo tipo. A autonomia é diretamente proporcional à capacidade de adaptação do sistema, que se vincula à sua capacidade de memória. Como nos explica Vieira (1988,p.153-154), elucidando aspectos sistêmicos, a função memória, que garante autonomia, é co-dependente de séries de signos no espaço-tempo,

A metodologia clássica do estudo e da modelagem de séries temporais sempre parte do pressuposto de que os eventos que constituem o processo, do qual são retiradas as medidas, apresentam algum grau de dependência entre si. Nesse sentido, o estudo de séries temporais difere do que é feito normalmente em estatística, onde os eventos são tratados como independentes. Uma série temporal apresenta um significado mais profundo do que normalmente lhe é atribuído: ela exprime quantitativamente a dependência entre os estados, ao longo do tempo, logo, representa um aspecto do que podemos chamar a função memória do sistema estudado (Bunge,1977, p.247). Na visão sistêmica que estamos seguindo, a realidade é preenchida por sistemas, abertos em algum nível, que, na maioria das

adequadamente e à tempo aos fluxos de informações advindas do ambiente; retenção, capacidade de reter parte desse fluxo pela função de transferência ou função memória adquirida ao longo do tempo por inter-relações entre sistema e ambiente; e, elaboração, provendo informações do ambiente na medida necessária à sobrevivência do sistema, condição de eficiência por elaboração de flexibilidade e temporalidade.

vezes afastam-se do equilíbrio, produzindo eventos. Cadeias no tempo de eventos são chamados processos, que propagam-se na estrutura espaço-tempo e agem sobre outros sistemas. No caso de um sistema humano, os processos são percebidos e codificados em alguma estrutura cognitiva: o processo, visto por essa interface, constitui o fenômeno.

Tratar a dança como um processo sistêmico de construção de signos no espaço-tempo é fundamental para percebermos a sua condição co-adaptativa e co-evolutiva gerando autonomia. Diferentemente de uma liberdade soberana, a autonomia, de acordo com a visão sistêmica, cria padrões relativos de liberdade e neles a co-dependência resulta de uma cooperação entre as partes do sistema, a saber, os elementos do conjunto se relacionando entre si e com o seu entorno numa relação de espaço-tempo.

Quando se considera uma produção artística em dança como um sistema capaz de gerar autonomia, descobre-se que suas relações de trabalho se tornam mais participativas e horizontais, pautadas em estados transitórios de organização efetuados por trocas contínuas de informação, misturando o dentro com o fora do sistema. E que as autonomies aqui apresentadas como Poéticas de Multidão somente sobrevivem por uma autonomia relativa, conquistada 'par e passo'. A liberdade, entendida como uma situação sem regra nem lei, continua a ser uma fantasia, pois toda

relação implica em algum tipo de restrição³ (Vieira, 2004), e as interações sociais suscitam alguma forma de constrangimento. A autonomia relativa ou colaborativa é uma utopia possível, e, enquanto conceito político, tornou-se uma tendência social. A vida em comum gera ambigüidades.

Zygmunt Bauman (2001), discutindo sobre as tensões sociais existentes na vida em comunidade, reflete sobre a ambivalência entre liberdade e segurança, noções que apresenta como fundamentais para a racionalização do conceito de comunidade. Diz que o desafio estaria em equilibrar esses dois valores, em nome de um consenso alcançado por acordos - produto de negociações e compromissos entendidos e compartilhados pelo coletivo. A fim de estabelecer um contexto viável para o entendimento do sentido de se viver em comunidade, Bauman (2001, p.10) adverte que "tal entendimento não é uma linha de chegada, mas o ponto de partida de toda união".

Há um preço a pagar pelo privilégio de "viver em comunidade" – ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada "autonomia", direito à autoafirmação" e à "identidade". Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A

³ Citação proferida pelo Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira na disciplina Sistemas Informativos na PUC-SP/COS, 2004.

segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados sem atrito. De qualquer modo, nenhuma receita foi inventada até hoje para esse ajuste. O problema é que a receita a partir da qual as comunidades “realmente existentes” foram feitas torna a contradição entre segurança e liberdade mais visível e mais difícil de concertar.⁴

Os agrupamentos poéticos, que, por seus próprios temperamentos, criam suas particularidades e compartilham hábitos e habitat (aqui entendido como territórios físicos, mas também como espaços mentais, de idéias, e de ações), formam um sistema social que sobrevive por conta desses mecanismos singulares e são correspondentes às suas próprias necessidades. Exploram formas flexíveis de auto-organização, alheios às imposições do macro sistema econômico e às omissões políticas no que se refere à cultura. Nesses sistemas autônomos, a passividade é substituída pelo entendimento de que a participação é o princípio desestabilizador de um contexto hierárquico em que uns sempre decidem e assumem o comando, e outros, apenas seguem o que foi determinado. As autonomias emergem das trocas com o ambiente,

⁴ O termo autonomia, empregado aqui por Bauman, não corresponde ao tipo de autonomia de que a tese trata. Note-se que o termo encontra-se entre aspas para evidenciar o sentido em que o senso comum se apropria dele, e promove o seu uso habitual. A autonomia sistêmica diz respeito à mistura entre liberdade e contingência, condição que o próprio Bauman identifica. O propósito de trazer essa citação é o de fazer notar a ambivalência que o próprio termo engendra.

quando a auto-organização se torna possível. Quando o modo de produção capitalista sofre mudanças, por exemplo, com o desenvolvimento do saber em torno das novas tecnologias, começa também a aparecer um novo tipo de socialização, aparentemente mais acelerado e mais eficiente nos comportamentos dos sujeitos de agora.

A partir desses pressupostos, a tese tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre os procedimentos de trabalho de certos tipos de agrupamentos artísticos que vêm se destacando na área da dança, chamando a atenção para suas diferentes formas de funcionamento, criação e veiculação dos resultados de suas proposições. E os apresenta como sendo os frutos de um processo histórico e evolutivo das formas de organização social, dos mecanismos de superação de velhos moldes de controle e de manutenção do poder. Descendente dos efeitos dos movimentos políticos e econômicos que deram origem à globalização - sustentados pelo neo-liberalismo⁵ -, estes conjuntos atuam na

⁵ O neoliberalismo surgiu na década de 70, através da Escola Monetarista do economista Milton Friedman. Tornou-se a solução para a crise que o aumento abusivo do preço do petróleo gerou e que estendeu-se para uma crise na economia, em proporções mundiais. Segundo Friedman, um dos seus principais defensores, o neoliberalismo é um conjunto de idéias políticas e econômicas capitalistas que defende, dentre outros princípios, a mínima participação do Estado na economia; pouca intervenção do governo no mercado de trabalho; política de privatização de empresas estatais; livre circulação de capitais internacionais e ênfase na globalização. Segundo a doutrina neoliberal, a total

mesma direção da crise social que dá sentido a estas novas formas de organização, resultantes de descentralizações políticas e participação mais direta da sociedade em questões de todo o tipo, em contraposição aos mecanismos da globalização. Eles são a resposta da sociedade à crise que se instaura mundialmente contra os perversos meios de controle político e econômico, instituídos pela globalização. Milton Santos(2005, p.142) chama a atenção para essa realidade.

No caso do mundo atual, temos a consciência de viver um novo período, mas o novo que mais facilmente apreende-se diz respeito à utilização de formidáveis recursos da técnica e da ciência pelas novas formas do grande capital, apoiado por formas institucionais igualmente novas. Não se pode dizer que a globalização seja, semelhante às ondas anteriores, nem mesmo uma continuação do que havia antes, exatamente porque as condições de sua realização mudaram radicalmente. É somente agora que a humanidade está podendo contar com essa nova realidade técnica, providenciada pelo que se está chamando de técnica informacional. Chegamos a um outro século e o homem, por meio dos avanços da ciência, produz um sistema de técnicas da informação. Estas passam a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando a presença planetária desse novo sistema técnico.

Segundo Milton Santos (2005), há dois elementos fundamentais que as nações necessitam conhecer para

liberdade de comércio garantiria o crescimento econômico e social de um país. Os críticos desse sistema afirmam que o neoliberalismo só beneficia as grandes potências, já que a competitividade que ele incentiva causa grande instabilidade aos países pobres ou em desenvolvimento.

compreender o momento social em que vivemos: a formação técnica competente para a produção no contexto atual, e a formação política, a qual indicaria os setores e ações possíveis para a organização da produção. Nesse viés, o corpo, e mais particularmente, o corpo que atua na dança, comporta ambos os elementos citados por Santos: formação técnica e política, quando o compreendemos como produtor e tradutor de si mesmo, compreensão básica da teoria corpomídia, agenciada por Katz & Greiner (1999, 2003, 2005). E ainda mais, quando esses corpos atuam em multidão, estabelecendo parcerias em suas comunidades e no entorno delas.

Nestes conjuntos que conseguem autonomia, os processos de trabalho são auto-regulados por seus próprios componentes, sem a obrigatoriedade de uma liderança fixa, hierárquica ou representativa, no sentido habitual de representatividade. O modo de funcionamento destas estruturas ocorre na forma de multidão⁶, ou seja, por um conjunto de multiplicidades interagindo por comunicação em rede, com ampla utilização das mídias digitais e com ênfase em processos decisórios colaborativos. Sobre a condição democrática que a multidão engendra em redes, Hardt e Negri (2004, p.423) afirmam que

⁶ Ver Michael Hardt e Antônio Negri (Multidão, 2005), Paolo Virno (Multitude, 2002) e Spinoza (1677).

O campo produtivo da comunicação, finalmente, deixa absolutamente claro que a inovação ocorre sempre em comum. Esses casos de inovação em rede poderiam ser considerados como uma orquestra sem regente – uma orquestra que através da permanente comunicação estabelece seu próprio ritmo e só poderia ser desarticulada e silenciada pela imposição da autoridade central de um regente. Precisamos livrar-nos da noção de que a inovação depende do gênio de um indivíduo. Nós produzimos a inovação juntos apenas em redes. Se existe um ato de gênio, é o gênio da multidão.

Tomando de empréstimo o termo 'multidão', reeditado por Michael Hardt & Antônio Negri (2004) e Paolo Virno (2002) para estabelecer uma crítica ao novo império capitalista, a tese propõe as Poéticas de Multidão como uma forma não somente artística, mas também política de novos grupos de dança existirem. Segundo os autores citados, essas multidões representam, na atual comunidade interligada por redes, diferentes elementos que associam-se em 'fluidas matrizes de resistência', passando de 'massas silenciosas e oprimidas' para uma multidão que atua por conectividade (Virno, 2002). Essa multidão é uma forma de existência de muitos enquanto muitos - representa um tipo de pluralidade que, em sua ação coletiva, não se converte em unidade.

A multidão, neste caso, não denota quantidade, e sim, multiplicidade. À maneira do rizoma⁷, a multidão não é feita de

⁷ Segundo Gilles Deleuze e Félix Guatarri, o rizoma é um modelo epistemológico onde a organização de elementos não segue linhas de subordinação hierárquica, como no modelo arbóreo de organização do conhecimento - com uma base ou

unidades, mas constitui-se como dimensões onde indivíduos atuam num coletivo como linhas, como um conjunto de pontos e posições⁸. As Poéticas de Multidão agenciam fluxos transitórios, nômades, performáticos (ações de mapeamento), descentramentos, desterritorializações. A multidão pode ser lida como uma construção rizomática onde os elementos constituintes desse sistemas participam de crises e re-estruturações constantes em relações de trabalho e com resultados distintos.

Apesar das diferenças existentes, os participantes destes conjuntos estão co-ligados por propriedades comuns - interesses semelhantes -, afinidades que promovem o compartilhamento e favorecem a ação coletiva. Engajam-se em relacionamentos que se desenvolvem em modelos não habituais de tempo e espaço, e promovem uma forma de interagir com os corpos e as idéias de dança de maneira auto-organizativa⁹. Para isso, muitos utilizam-se

raiz dando origem a múltiplos ramos. No modelo rizomático qualquer elemento afeta o todo e vice-versa. A carência de centro nesta epistemologia a faz interessante não somente para a filosofia, mas também para a política, para a semiótica e para as teorias da comunicação contemporâneas.

⁸ Ver Rizoma In Gilles Deleuze e Félix Guatarri (Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. I, Editora 34, São Paulo, 2006, p.32).

⁹ Auto-organização é a propriedade de certos sistemas naturais com muitos elementos constituintes de apresentarem um tipo de funcionamento operacional descentralizado, com padrões de comportamento e de interações locais não-previsíveis. O termo foi amplamente discutido por diversos autores, a exemplo de Prigogine e Stengers (1987), Varela e Maturana (1972), Gordon (2002), Jonhson (2003).

das mídias digitais como forma de subverter as distâncias geopolíticas, demarcadas por fronteiras não somente territoriais, políticas e econômicas, mas também por fronteiras de tempo e espaço que possam incidir sobre seus participantes no processo de trabalho. Telefones celulares, internet (blogs, portais, chats), câmeras fotográficas e de filmagem digital tornam-se dispositivos de comunicação e troca de informações dentro destes grupos e deles com seu entorno, assim como funcionam como ferramentas de manejo de processos artísticos, sendo uma forma eficaz para solucionar problemas de espaço-tempo, como veremos na atividade artística da micro-comunidade artística mundial - o coletivo Couve-Flor Tronco e Membros.

Nestes tipos de trabalho, os resultados dos experimentos e processos de criação também são, frequentemente, publicados de maneira diferenciadas - via internet ou também expostos em espaços não convencionais, tais como, praças, feiras, ruas ou prédios abandonados, por exemplo. A utilização de todo e qualquer espaço público, ou mesmo privado, para exposição de processos e resultados, pode tornar-se um meio de chamar a atenção para as conseqüências da ausência de políticas públicas para cultura. Questionam também os poderes de curadoria¹⁰ e de editais, quando

¹⁰ A origem epistemológica da palavra curador vem do latim, de *curator*, que significa tutor, "aquele que tem uma administração ao seu cuidado". A expressão curadoria é recente no domínio das artes no Brasil quando, a partir dos anos 80,

inventam outros circuitos de difusão. Trabalhos colaborativos podem passar a construir um modo alternativo de criar e subsidiar as suas experiências artísticas, via redes de interação afetiva, intelectual e política. Vale ressaltar que quando o trabalho destas redes de comunicação e produção artísticas se diferencia dos processos e produtos dos grupos tradicionais de dança, geralmente promove questionamentos sobre os dispositivos sociais.

A subversão da multidão não se propaga apenas via *web* (rede mundial de computadores) e via mídias digitais, mas se caracteriza por um comportamento de resistência, de evasão, de deslocamento, de rupturas. Hakim Bey¹¹, em seu polêmico T.A.Z. – Zona Autônoma Temporária¹² argumenta sobre a importância da *web* como tendência de trocas de informação em uma estrutura aberta, horizontal e não hierárquica (2004, p.32), e demonstra ser esse comportamento resistente às formas institucionalizadas, uma das ferramentas mais importantes da ação ativista da T.A.Z. As

trabalhos coletivos passam a ser apresentados segundo critérios relacionados à sua concepção e significado. (Ver www.mam.org.br)

¹¹ Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, nasceu em Nova York, em 1945. É escritor, ensaísta e poeta. E se autodenomina um 'anarquista ontológico'. Bey introduziu o conceito de Zona Autônoma Temporária (TAZ) a partir de seus estudos históricos sobre as utopias piratas no fim da década de 90, sendo amplamente reconhecido no mundo todo.

¹² Segundo Bey, "a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e em outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la" (2004, p.17).

autonomias descritas aproximam-se dessas zonas temporárias agenciadas por Bey, como também do conceito de rizoma defendidos por Deleuze e Guatarri, já que, nas suas formas de relacionamento, germinam novos tipos de interação.

Como sistemas rizomáticos e como T.A.Z., os sistemas autônomos de dança não apontam para uma única direção. Também não são múltiplas, já que o múltiplo, como diria Deleuze e Guatarri, propaga-se por cópia, imitação ou decalque de um modelo, de um padrão existente e considerado superior, de um segmento. As autonomias de multidão são multiplicidades atuando sem representação, sem organicidade ou centralidade de função. Sua função configura-se como adaptação constante ao ambiente mutante e é compartilhada por todo o sistema por auto-organização. A multidão é como um corpo-sem-órgãos¹³, ocupando vazios sociais, lacunas quase invisíveis de territórios virtuais e reais, detonando várias linhas de fuga. Buscando selecionar informações interessantes a manutenção do sistema, as Poéticas de Multidão são provisórias, tanto no espaço quanto no tempo. Face a esse modo de funcionar, surgem questões como as seguintes: o que possibilita o

¹³ O filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari desenvolveram a ideia de corpo-sem-órgãos a partir do texto inaugural de Antonin Artaud "Para Acabar com o juízo de Deus" (1947), enriquecendo-a com contribuições diversas. A ideia consiste em oferecer uma linha de fuga ou instrumento de combate frente aos extratos autoritários que compõem a nossa sociedade. Como especificam Deleuze e Guattari, corpo-sem-órgãos "não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas" (2004, p.9).

surgimento dessas poéticas de multidão? Qual tipo de interação é necessária para a sobrevivência dessas poéticas? Como funciona o seu processo de organização descentralizada?

Tais questões interessam, na medida em que se entende essas poéticas como emblema de uma outra postura frente ao universo do trabalho, com inventividade na utilização de informações e de ferramentas tecnológicas da comunicação. Elas nos chamam a atenção pelo modo como trocam experiências com seus pares para o surgimento de possibilidades novas de produção na dança. Este fenômeno não se apresenta apenas como uma resultante histórico-determinista de um ambiente multifacetado, digital, híbrido, pós-industrial, pós-moderno, mas também como fluxo, probabilidade, crise produtiva de trabalho e valores, co-evolução e potência de transformação social. Passado, presente e futuro co-habitam nestes tipos de relacionamento e produção artística, que formam uma episteme passível de ser utilizada em outras áreas do conhecimento porque valorizam o reconhecimento de padrões bem-sucedidos e sugere que aprendamos com eles novas formas de inter-relação. Jane Jacobs¹⁴, crítica e ativista das

¹⁴ Jane Butzner Jacobs (Scranton, 04/05/1916 – Toronto, 25/04/2006) foi uma escritora, urbanista e ativista política nascida nos Estados Unidos. Sua obra mais conhecida *The Death and Life of Great American Cities*(1961), faz duras críticas as práticas de renovação do espaço público dos anos cinquenta nos EUA, sob as quais o bairro novaiorquino East Village resistiu, tornando-se um espaço revolucionário.

questões urbanas, argumenta que a restauração da civilidade depende do fato de podermos considerar regiões de cidades que deram certo e aprender com elas. Warren Weaver¹⁵ contaminou Jacobs, tanto que ela incluiu longos trechos de citação de seu pensamento no seu livro *Morte e Vida nas Grandes Cidades* (2001), identificando-o na sua própria agenda. Vale atentar para o apelo de Weaver em favor da complexidade organizada, citado por Jacobs(2001, p.?).

Sob a aparente desordem de uma velha cidade, funciona, com sucesso, uma maravilhosa ordem que mantém a segurança das ruas e a liberdade da cidade. É uma ordem complexa. Sua essência é a intimidade do uso da calçada, trazendo consigo uma constante sucessão de olhos. Esta ordem é toda composta de movimento e mudança e, apesar de ser vida, e não arte, podemos fantasiosamente chamá-la de arte da cidade e ligá-la à dança - não uma dança simplista e precisa em que todos pulam ao mesmo tempo, girando em uníssono e agradecendo, fazendo reverência em massa, mas um intrincado balé no qual os dançarinos solistas e os conjuntos têm, todos eles, papéis específicos que, milagrosamente, reforçam-se mutuamente e compõem uma unidade ordenada.

A des-ordem do tipo de trabalho de dança das Poéticas de Multidão também é aparente. De fato, elas engendram uma grande

¹⁵ Warren Weaver (1894-1978), matemático estadunidense, foi co-autor do livro *Teoria Matemática da Comunicação*, publicado em 1949, juntamente com Claude Shannon (1916-2001), também matemático e estadunidense. À Weaver é creditado o mérito de ter ajudado a popularizar o conhecimento de Shannon em seu artigo, homônimo ao livro, publicado em 1948.

complexidade no funcionamento dos seus modos de produção e de relacionamento evolutivo.

Os conjuntos autônomos, assumiram, no decorrer da história muitas denominações - coletivos, comunidades, tribos, nichos, bandos, aldeias. Nomeá-las como 'autonomias co-(labor)ativas em rede' serve para discutí-las como um sistema descentralizado de trabalho, um modo de produção que funciona em permanente estado de transitoriedade, de fluxo de informações, de desterritorialização rizomática¹⁶, e, por isso mesmo, constitui-se como um mapa flexível, reversível, modificável. A maleabilidade reflete a natureza adaptativa deste sistema.

Um rizoma é feito de platôs, que se comunicam uns com os outros por microfendas, tal como cérebros - afirmam Deleuze e Guatarri (2006, p.33). O pensamento, segundo eles, não é arborescente, e sim, rizomático. Concluem, portanto, que a comunicação nunca é direta, precisa ou literal, o que se afina com o que afirmam Lakoff e Johnson¹⁷ (1999) a respeito do pensamento,

¹⁶ Segundo Deleuze e Guatarri, "Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hiereráquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados." (Deleuze e Guatarri, 2006, p.33)

¹⁷ George Lakoff é Professor de Lingüística da Universidade da Califórnia, em Berkeley e Mark Johnson é Professor e Chefe do Departamento de Filosofia da Universidade de Oregon. Escreveram juntos *Philosophy in the Flesh – the*

baseados em descobertas na área da neurociência. Para esses filósofos da linguagem, as informações, acionadas pela relação entre ambiente e sistema sensório-motor, engendram o pensamento, que é metafórico, inconsciente em sua maior parte, e encarnado no corpo. Por tais motivos, a construção dos conceitos não pode ser literal, mas sim, metafórica¹⁸.

Ao contrário da instituição de corpo político promulgada por Hobbes (1642) e representada pela figura do soberano na forma do Leviatã – o deus, o monstro, o poder - constituído pelo povo, por seus corpos de cidadãos comuns, o corpo de multidão é como carne viva, com tecidos musculares, ósseos, moléculas, células que se relacionam num sistema interativo, informativo e diversificado. Tomemos o corpo como metáfora da multidão. A comunicação entre os elementos da multidão atuaria tal como uma conexão de neurônios, nunca processada num tecido contínuo, mas por fluxos de informação em várias dimensões e planos de comunicação em

embodied mind and its challenge to western thought, em 1999 e *Metaphors We Live By*, em 1980.

¹⁸ A metáfora aqui não é entendida apenas como figura de linguagem, mas como um tipo de pensamento encarnado no corpo, engendrado por conexões neurais via sistema-sensóriomotor na forma de conceitos metafóricos, e portanto, múltiplos, e não literais. Segundo Lakoff e Johnson (1999,59) nós percebemos o mundo e usamos um vasto número de metáforas para expressá-lo. As metáforas são concebidas fisicamente no nosso cérebro, e em grande parte, sem o nosso controle, ou seja, de maneira automática e inconsciente. Elas são a consequência da natureza de nossos cérebros, dos nossos corpos, e do mundo que habitamos.

rede. A inteligência que se propaga por estas redes neurais resulta da eficácia das trocas de informações estabelecidas dentro e fora de seus nichos. Inspirada nesse modo de descrever, a hipótese aqui formulada compara a cérebros humanos em funcionamento o modo de organização por redes dessas comunidades criativas de dança e, nesse viés, interroga sobre suas interações, trocas de tarefas e mecanismos de auto-gerenciamento.

Vale recorrer ao que sucede na atividade celular no corpo humano para entender melhor essa questão. Najmanovich (2001, p.24-25)¹⁹ revela que a comunicação ocorrida no corpo, sob a perspectiva de um sujeito encarnado, é de 'complementaridade aberta', e considera a célula um bom exemplo para pensar esses tipos de relações, considerando também o ambiente onde se dão tais interações. Ao examinar o movimento de entra-e-sai das moléculas nas células, vê-se que estes são seletivos, ou seja, nem todas as moléculas são capazes de acessar qualquer tipo de célula e vice-versa.

Mas, alerta, a célula não é um recipiente contenedor. Ao contrário, ao entrar uma molécula dentro dela, passa a fazer parte da organização celular. As moléculas não recebem vida, que não é uma propriedade das moléculas em si. A vida se relaciona com a organização, com a rede de relações e as propriedades emergentes da interação. No entanto, atravessar uma membrana implica em uma transformação na rede de

¹⁹ Najmanovich, D. O sujeito encarnado – questões para a pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

relações e gera, por outro lado, uma transformação de identidade (que já não pode ser pensada em si e por si mesma, mas em um emaranhado relacional co-evolutivo).

As Poéticas de Multidão constituem um sistema inteligente com normas de convivência. São inteligentes por serem um sistema evolutivo com capacidade de aprendizagem, possuindo capacidade de se adaptar ao ambiente em constante transformação. E são sistemas comunicativos com respostas eficientes. Têm padrões de comportamento emergentes²⁰, ou seja, em suas interações locais produzem um tipo de 'macro-comportamento observável' (Johnson, 2003). São comparáveis a um corpo humano por efetuarem trocas sensíveis com o ambiente, e mesmo que esse processo de cognição não seja totalmente consciente, produzem resultados eficientes na sua ação de performance. Elas constroem uma nova espécie de trabalho coletivo, onde o próprio modo de fazê-lo já promove valor de trabalho e resultados diferenciados. O desenvolvimento de processos de interação, ação e criação como estes nos trazem proposições bastante significativas do estado co-evolutivo em que

²⁰ Johnson (2003, 14) argumenta sobre a relação existente entre emergência e sistemas *bottom up*. Ele atesta que sistemas simples podem se tornar complexos por processos adaptativos "com o auxílio de elementos relativamente simplórios, em vez de contar com uma única 'divisão executiva' inteligente". Em termos simples, produzir comportamento emergente reside na criação de padrões de interação em escala acima dos elementos que a criaram, como por exemplo quando formigas constroem colônias, cidadãos criam comunidades, e softwares simples de reconhecimento de padrões aprendem como recomendar novos livros a usuários de sites.

nos encontramos, enquanto seres humanos, onde há uma cooperação adaptativa gerenciando informações biológicas, físicas e culturais (como veremos no Capítulo II).

Paolo Virno (2002) alongou o pensamento de Marx (1867, I, p.195) acerca do corpo como valor de trabalho ligado a aptidões físicas e intelectuais, para entender que toda atividade de trabalho humano é agenciada pelo corpo vivente em suas faculdades de fala, pensamento, memória e ação. Com base no pensamento de Virno (2002), pode-se inferir que a metáfora do corpo colabora com essa tese de duas maneiras: (1) como metáfora de um corpo-sistema, sensível e inteligindo no mundo co-adaptativamente; e (2) como um sistema composto por corpos dançantes, corpos participantes, mas sujeitos ativos e conscientes (ainda que parcialmente) do projeto coletivo. O corpo de multidão é corpomídia²¹ de suas interações criativas e resulta de uma disponibilidade para efetivar trocas e produzir ações eficientes. Sob o signo da transitoriedade e de uma permanência co-evolutiva, o corpomídia, por analogia, é corpo de multidão. Sua condição de autonomia relativa faz do seu mecanismo de existência um processo adaptativo que suporta alteridades, multiplicidades, estados provisórios que também se

²¹ Copomídia é uma teoria que vem sendo desenvolvida por Christine Greiner(2005) e Helena Katz(2001,2003,2005) a partir de estudos nas áreas da comunicação, semiótica, neurociências, cultura e neodarwinismo. As autoras compreendem o corpo como mídia dele mesmo, e com isso, questionam dicotomias como mente/corpo e natureza/cultura.

apresentam nos estados e fluxos do que se constitui a multidão. Para aproximar as fronteiras de corpomídia e multidão citamos Katz (2004, p.1):

Corpomídia nasce da hipótese de que tudo que é vivo existe como resultado sempre parcial de uma condição co-evolutiva; e apoia-se em outros entendimentos do binômio dentro-fora, que modificam a própria noção de fronteira.

A multiplicidade de suas abordagens faz do corpo um assunto de tratamento difícil e pede por uma metodologia de investigação acadêmicas e literárias com informações colhidas em jornais e revistas do cotidiano. A complexificação da cena contemporânea pede por instrumentos teóricos que dêem conta de sua plasticidade, em contínuo processo de produção de geografias intersticiais.²²

Não obstante as Poéticas de Multidão significarem uma porção ainda pequena do substrato social, elas vêm ganhando em força e número, e nos presenteiam com a possibilidade de repensarmos novos métodos e procedimentos de trabalho (sejam eles artísticos ou de outra natureza) e fazem-nos refletir sobre a importância do estado de cooperação coletiva para a manutenção de autonomia como padrão fundamental para a co-evolução ou a co-adaptação de sistemas humanos.

²² Trecho extraído do artigo Corpomídia: instrumento para caminhar na zona de fronteira. TFC – Revista Eletrônica de Artes Cênicas, Cultura e Humanidades, Edição 01, Ano 1, Dezembro de 2004.

O conceito de autonomia se re-posiciona em direção a dois outros conceitos importantes: co-dependência e co-evolução. Esse entendimento firma a sustentação teórica dessas autonomias como 'poéticas de multidão' - a saber, um modo peculiar e alternativo às convenções já institucionalizadas de um tipo de produção e circulação massiva²³ de dança. Hardt e Negri (2004) contrastaram, de maneira clara, as noções de multidão e povo, e multidão e massa. O primeiro contraste se dá pela tradição filosófico-política dominante, que consagra ao povo um poder soberano, quando o povo se torna uno, amalgamada as singularidades pela vontade da maioria, o que reduz quaisquer diferenças sociais em uma só identidade. "As singularidades plurais da multidão contrastam, assim, com a unidade indiferenciada do povo" (2004, p.139). Com essa abordagem, Hardt e Negri (2004, p.140) evidenciam um forte contraste entre as noções de massa e multidão:

Os componentes das massas, do populacho e das turbas não são singularidades – o que fica evidente pelo fato de que suas diferenças tão facilmente se esvaem na indiferença do todo. Além disso, os sujeitos sociais são fundamentalmente passivos, no sentido de que não são capazes de agir por si mesmos, precisando ser conduzidos.

²³ O termo massivo designa uma política de mercado voltada para o consumo em massa. Sustentada pelo capitalismo, determina a circulação de idéias gerando lucro ou benefício para uma pequena parte da população em detrimento da maioria e determina um padrão de controle preestabelecido para a obtenção deste intento. Indica a demanda hegemônica que um pensamento de massa caracteriza.

Novos circuitos de comunicação, novas maneiras de colaboração social e novos meios de interação são proposições que constituem os mecanismos de organização de multidão. Sua organização caminha em direção a uma democracia fundada na idéia de rede, “na qual não existe um centro, apenas uma pluralidade irreduzível de nodos em comunicação uns com os outros”, como nos esclarecem Hardt e Negri (2004, p.120). Adentrando nos terrenos da fisiologia e da psicologia, os autores de *Multidão* (2004, p.422) fazem uma analogia do funcionamento do corpo como uma organização de multidão revelando que

Há anos os neurobiologistas têm questionado o tradicional modelo cartesiano da mente autônoma em relação ao corpo e capaz de dominá-lo. Suas pesquisas indicam, pelo contrário, que corpo e mente são atributos da mesma substância, e interagem constantemente em pé de igualdade na produção da razão, da imaginação, do desejo, das emoções, dos sentimentos e afetos. O próprio cérebro, além disso, não funciona segundo um modelo centralizado de inteligência dotada de um agente unitário. O pensamento pode ser mais bem entendido, ensinam-nos os cientistas, como um acontecimento químico ou a coordenação de bilhões de neurônios num padrão coerente. Não existe ninguém que tome uma decisão no cérebro, e sim um enxame, uma multidão que age coordenadamente. Do ponto de vista dos neurobiologistas, o uno nunca decide.

Estas novas poéticas podem contribuir para a epistemologia da comunicação e da dança, re-significando o papel das mídias e da informação nas formas coletivas de trabalho em dança. É o que

propõem os dois capítulos que se seguem. O capítulo I apresenta os processos históricos que movimentaram a sociedade rumo às formas recentes de auto-organização social. E expõe as teorias e conceitos necessários para sustentar o argumento central da tese, apresentado no Capítulo II. Neste último, discute-se a lógica que compreende este sintoma social como uma emergência co-adaptativa de um tipo peculiar de programa de arte. Nele, e antes, ao longo do texto, serão trazidos exemplos artísticos, aos quais nos referimos como constituintes do caráter autônomo, próprio da multidão.

Pensamento, inteligência, corpo, sujeito, interação e redes de informação são conceitos que estruturam a pesquisa das Poéticas de Multidão, os quais serão discutidos à luz das teorias evolutivas (Dawkins, Dennett, Katz, Greiner, Gordon, Jonhson), das teorias políticas (Foucault, Bauman, Agamben, Hardt e Negri, Pelbart), da teoria geral dos sistemas (Bunge, Vieira) e das ciências cognitivas (Damásio, Pinker, Lakoff e Jonhson). É dessa combinação que surgem os argumentos que permitem a investigação do contexto contemporâneo que favorece o surgimento e o desenvolvimento das autonomias que aqui são chamadas de Poéticas de Multidão.

CAPÍTULO I - O PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO DA MULTIDÃO

O capítulo apresenta a gênese da organização colaborativa das autonomias que emergem no mundo contemporâneo. Demonstra de que maneira os novos entendimentos de corpo e comunidade contribuem para a emergência de Poéticas de Multidão.

Sobre o Nascimento das Políticas de Rede

As redes de comunicação constituem o meio fundamental das poéticas de multidão existirem. A emergência do fenômeno de rede só foi possível pelo desenvolvimento de um caminho histórico, recentemente percorrido pela sociedade. Como veremos a seguir, as redes de comunicação são fruto de descobertas tecnológicas, mas também de novas maneiras da sociedade se comportar frente às mudanças políticas e econômicas ocorridas nos últimos tempos.

Para que seja feita a análise concreta das relações de poder, é preciso abandonar o modelo jurídico da soberania.

Michel Foucault (1997, 71)

No final do século XVI e primeira metade do século XVII, houve uma transformação significativa na esfera humana, marcada pela análise e crítica das diferentes "artes de governar". Essas mudanças, advindas de uma crise iniciada no final do século XV e

início do século XVI com o fim do feudalismo e a ascendência da burguesia, trouxeram novas formas de relações sociais, econômicas e políticas. Segundo Michel Foucault²⁴(1997, p.83), com o aparecimento da 'razão do Estado'²⁵ e a oclusão do império monárquico, as virtudes particulares do soberano, bem como suas habilidades sociais, mantenedoras da segurança da lei hierárquica - com respeito às leis divinas e aos costumes humanos -, dão lugar ao que foi denominado 'governamentalidade', ou seja, a necessidade do Estado de alargar as suas forças através do comércio e da circulação monetária interestatal, dinamizando as suas riquezas em prol de um aparelhamento militar. Isso fez crescer toda a Europa, que buscou o enriquecimento dos cofres e tesouros dos seus Estados Monárquicos através do comércio, das expedições e da guerra. Estava em foco a instituição da guerra como principal recurso para manutenção da soberania dos Estados monárquicos. Citando Foucault (1997, p.72-3),

²⁴ Michel Foucault (1926-1984), sociólogo e filósofo francês, fez parte de uma corrente crítica, filosófica e sociológica contra o marxismo dogmático e o capitalismo da modernidade. Entre os anos 70 e 80, Foucault e outros como Lyotard, Deleuze, Derrida e Rorty, afiaram seus discursos na crítica à velha modaldidade de sociedade moderna industrial.

²⁵ Segundo Foucault(1997, 83), a 'razão de Estado' é, ao mesmo tempo, um saber (tecnologia diplomático-militar, que assegura e desenvolve as forças do Estado) e uma tecnologia política ('polícia' – conjunto dos meios necessários para fazer crescer o estado).

Um paradoxo aparece à primeira vista. Com a evolução dos Estados, desde o começo da Idade Média, parece que as práticas e as instituições de guerra seguiram uma evolução visível. Por um lado, tiveram tendência a se concentrar nas mãos de um poder central que era o único a ter o direito e os meios da guerra; desse modo, elas se ausentaram, lentamente, da relação de homem a homem, de grupo a grupo, e uma linha de evolução as conduziu a serem de mais a mais um privilégio de Estado. Por outro lado, e por via de consequência, a guerra tende a se tornar um apanágio profissional e técnico de um aparelho militar cuidadosamente definido e controlado.

Mas a intensificação demasiada da força do Estado por meio da sua militarização detonou uma nova crise política. O chamado 'liberalismo'²⁶ surgiu então, e interferiu nesta ordem estatal soberana. O liberalismo, na análise foucaultiana, é um modo da sociedade se representar, "como uma prática, como uma 'maneira de fazer' orientada para objetivos e se regulando através de uma reflexão contínua" (1997, p.90). O princípio deste sistema era de respeito aos sujeitos de direito e à liberdade de iniciativa dos indivíduos, e com essa máxima rompe com a 'razão de Estado', que buscou, desde o século XVI, o reforço do Estado para justificar uma 'governamentalidade' crescente. O poder, na genealogia de Foucault, situava-se, primeiramente, na figura do soberano ou monarca (séculos XVI e XVII), passando ao Estado pela força da

²⁶ Sob a égide de um sistema democrático, o liberalismo se configura como um pensamento político que defende a maximização da liberdade individual, afirmada por direitos outorgados por lei. Defende princípios sociais baseados em livre iniciativa, liberdade de expressão e livre concorrência econômica.

Guerra (século XVIII) , e mais tarde, a partir do século XIX, para as instituições governamentais que instituíam o poder disciplinar, através do qual as chamadas instituições regulatórias do Estado disciplinavam o corpo, e assim, o sujeito social. As normatizações disciplinatórias foram instituídas por escolas, manicômios, presídios e fábricas. O poder soberano passou da guerra à repressão, e da lei à norma disciplinar.

Sob a reflexão crítica acerca de como se deve governar (e não mais sobre quais os meios necessários para se manter no poder), o liberalismo iniciou uma problemática que vai refletir sobre como e quando é preciso governar. Neste debate, surge então a questão da sociedade, como tema imediatamente vinculado ao exercício do governar. A sociedade passa a ocupar uma posição contrária ao excesso de governamentalidade quando torna-se atuante e fortificada pelas mudanças políticas ocorridas. O liberalismo indica uma nova tecnologia, um *savoir faire* específico de governo quando adverte sobre a questão do 'governar demais'. Nessa conjuntura, iniciada na Europa do século XIX, foi provavelmente na Inglaterra pós-guerra e proto-industrial que surgiu, primeiramente, o debate, iniciado antes pelos gregos, sobre o que foi chamado de 'vida política': quando a prática governamental limita o excesso, antes permitido, e torna-se assunto de debate público.

A partir do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, foram descobertas ferramentas de comunicação que modificaram

sobremaneira as relações e a organização social. Os computadores, particularmente, se tornaram menores e comercializáveis para o cidadão comum, e logo a internet surgiu como a maneira mais rápida e eficiente de acesso e trocas de informação. Trabalho e poder foram sendo radicalmente transformados pela força de um contingente profícuo de trocas de informação e construção de novos conceitos e teorias que se expandiam enormemente com as novas tecnologias.

Uma das descobertas tecnológicas mais importantes aconteceu em 1949, quando Claude Shannon²⁷, matemático estadunidense considerado o pai da teoria da informação, propôs um esquema econômico para os problemas de custo de uma mensagem entre um emissor e um receptor na presença de perturbações aleatórias ou ruídos em seu conhecido livro *Teoria*

²⁷ Claude Elwood Shannon (1916-2001) foi um matemático estaduniense considerado fundador da teoria da informação. Juntamente com Warren Weaver, escreveu *The Mathematical Theory of Communication*, publicado originalmente como um artigo no Bell System Technical Journal. A publicação das suas idéias, em formato de livro, pela University of Illinois Press, em 1963, causou grande impacto, tornando-se um clássico da Teoria da Comunicação. Um dos pontos de interesse desses autores foi o de elucidar o efeito do ruído nas mensagens e a possibilidade estatística de se manter a estrutura da mensagem, de seu lugar de origem para outro. Segundo eles, o aspecto significativo da mensagem é o aspecto relevante: "O aspecto significativo é que a atual mensagem é uma, selecionada de um lugar de possíveis mensagens. O sistema precisa ser desenhado para operar para cada possível seleção, e não somente a única, a qual será, de fato, escolhida desde que seja desconhecida no momento do desenho" (Shannon e Weaver, 1998, p.31)

*Matemática da Comunicação*²⁸. Shannon teve a idéia brilhante de reduzir o conteúdo da informação em seqüências de zeros e uns, desenvolvendo, a partir daí, a teoria da informação e da transmissão de sinais digitais. Define “o problema fundamental da comunicação como o de reproduzir num local, de forma aproximada ou exata, uma mensagem selecionada noutra local”. Estabeleceu o esquema de transmissão de informação hoje clássico, com uma mensagem que parte de uma fonte, é codificada e emitida por um transmissor, passa por um canal de comunicação, sofre perturbações designadas por ruídos, e chega, depois, ao receptor, passando por um sistema de decodificação. Ao falar de “uma mensagem selecionada”, Shannon refere-se a uma seqüência informativa que pode ser escolhida entre muitas outras, que aparecerão com iguais ou diferentes probabilidades. Define, então, a quantidade de informação com base na sua incerteza ou dificuldade de previsão.

Noam Chomsky²⁹(1957) acreditava que a linguagem humana se comportava de maneira mais complexa que os números e, por

²⁸ C Shannon e W. Weaver, *The mathematical theory of communication*, Urbana, University of Illinois; tradução francesa prefaciada por A. Moles: *Theorie mathématique de l'information*, Paris, CEPL, 1976.

²⁹ Noam Chomsky nasceu na Filadélfia, nos Estados Unidos. Filósofo linguísta, desde o seu doutoramento, há mais de 40 anos, leciona no MIT, sendo ocupante da cátedra de Línguas Modernas e Lingüística. Chomsky sugere, na sua Gramática Universal, que a capacidade para produzir e estruturar frases é inata ao ser humano, como parte do patrimônio genético de todos nós. Segundo ele,

isso, deveria ser analisada mais profundamente, para além das estatísticas de superfície. Ele argumentava que

É justo admitir que nenhuma das sentença(1)[A ausência de idéias verdes dormem furiosamente] nem (2)[Furiosamente idéias sem verde dormem...tem sempre ocorrido...Conseqüentemente, em nenhum modelo estatístico[computacional]...essas sentenças serão ordenadas num grupo idêntico como equivalente 'remoto' do Inglês. Todavia (1), ainda que sem sentido, é gramatical, enquanto que (2) não é.³⁰

A crítica de Chomsky vai na direção de tentar identificar as falhas existentes no processamento de dados matemáticos de Shannon quanto à tradução de uma mensagem humana. A matematização que produziu os computadores promoveu também abordagens tecnológicas do comportamento humano, que estimularam um conjunto de idéias ligadas a um nova corrente política de poder, baseado na economia de mercado. Os avanços

não temos consciência desses princípios estruturais, assim como não temos consciência de outras propriedades biológicas e cognitivas. Tornou-se publicamente empenhado no ativismo político e mundialmente conhecido por suas idéias anti-imperialistas. Classificada como Socialismo Libertário, sua ideologia política protesta ativamente contra o imperialismo americano.

³⁰ It is fair to assume that neither sentence (1)[Colorless green ideas sleep furiously] nor (2)[Furiously sleep ideas green colorless...has ever occurred...Hence, in any [computed] statistical model...these sentences will be ruled out on identical grounds as equally 'remote' from English. Yet (1), though nonsensical, is grammatical, while (2) is not.

tecnológicos, por um lado, trouxeram ferramentas capazes de acelerar e movimentar em diferentes direções as informações produzidas no mundo, e por outro, serviram como meio de manipular e controlar mercados internacionais. Christine Greiner³¹ adverte que as mídias digitais funcionam somente quando interligadas por redes humanas, sendo os processos de mediação requisitos de ações pensantes pelo estabelecimento de interações complexas entre corpo e mundo (2005, p.53). Com Greinner, pode-se supor o corpo como meio primário pelo qual estas redes transformam o mundo e vice-versa.

As redes de informação e os meios eletrônicos se tornaram ferramentas possantes de uma democratização da informação, e, ao mesmo tempo, tornaram-se os arautos de uma política de mercado de exclusão e de desigualdade sociais. Um dos problemas que pode engendrar a constituição de redes de informação é o perigo da perpetuação de desigualdades sociais. A exclusão digital ainda é um fato para a maioria da população brasileira. Caso fossem mais acessíveis, esses novos sistemas informacionais poderiam representar ganhos evolutivos, pela ampliação de um pensamento de rede, para novas formas de convivência.

³¹ Jornalista, professora doutora e pesquisadora da PUC/SP. É autora de livros e artigos sobre corpo e comunicação. Juntamente com Helena Katz, jornalista do Estado de São Paulo, professora doutora e pesquisadora na mesma universidade, desenvolve a Teoria Corpomídia.

De fato, países pobres ou em desenvolvimento, como o Brasil, não possuem amplo acesso às mídias digitais. Caso tivessem, estariam contribuindo muito mais para a aquisição de conhecimentos eficazes na resolução de empreendimentos profissionais e técnicos, no entendimento das artes, da cultura e de outras áreas de interesse social. Esse problema, dentre outras razões, colabora com a escassez de oportunidades para o desenvolvimento técnico, profissional, social e cultural dessas comunidades. Apesar disso, o pensamento de rede já se faz presente em grande parte da população via organizações comunitárias, escolas e pequenos espaços privados – como as Lan Houses, que compartilham o uso de computadores em locais menos favorecidos. Há atuações quase marginais e periféricas de redes humanas, excluídas das grandes redes de informação tecnológicas, que reivindicam, em suas pequenas ações comunitárias, o acesso digital democratizado. A democratização do acesso poderia ajudar a modificar o ciclo vicioso que engendra uma equação perversa que separa, cada vez mais, ricos e pobres. Enquanto houver menor distribuição de informação onde há falta de renda, a falta de oportunidades, o desemprego e mais falta de renda tenderão a ser produzidos.

A globalização monetária, amplamente disseminada pelas redes digitais, segundo Milton Santos (2005),³² é despótica, porque fragiliza as sociedades endividadas e com maior desigualdades sociais. O ideário da globalização dos mercados e da informação que ambicionava uma comunidade global, uma democracia cosmopolita liberta das amarras do Estado, como diria Milton Santos, tornou-se ela mesma capataz de sua própria utopia, pois a seu favor estava um poder político, econômico e financeiro altamente centralizador dos EUA, determinando a dinâmica da economia mundial em prol do lucro. Apesar de já estarmos observando mudanças, esse modelo hegemônico norteamericano ainda está impregnado no mundo, não somente no âmbito das políticas internacionais, mas infiltra-se também nas relações sociais e políticas internas de países pobres ou em desenvolvimento.

Um aspecto desse mundo globalizado deve ser sublinhado e diz respeito aos novos sistemas de informação e comunicação que adentraram os cenários políticos e industriais utilizando referências biológicas. O termo desregulamentação, por exemplo, serve para descrever o metabolismo do capitalismo americano, segundo Mattelart (2004, p.203), instituindo uma democracia baseada na liberdade de vender e comprar. A liberdade de mercado vigora em

³² Geógrafo brasileiro que escreveu vários livros em prol de um pensamento democrático em torno da geografia como uma humanidade e como política de território.

detrimento da igualdade de oportunidades e de direito, e o conceito de desregulamentação parece ter sido cunhado com a pretensão de naturalizar a cultura do mercado livre e como um subterfúgio que garantiria conceitualmente a sua condição hegemônica, desde os bancos até as telecomunicações. Matellart ainda aponta que o termo desregulamentação foi instituído pela primeira vez através da publicação de um artigo na revista *Business Week*, em janeiro de 1985, onde constava a descrição da idéia de desregulamentação como um tipo de instinto animal próprio do capitalismo, que conclamava novas liberdades para uma espécie de competição aclamada pelo livre mercado - como um novo teatro darwiniano³³.

As conseqüências destas movimentações políticas e econômicas em torno do conhecimento tecnológico e do capital fez surgir, a partir da segunda metade do século XX, um importante debate social. Com as transformações tecnológicas e políticas, os problemas específicos da vida e da população foram colocados em meio a uma nova tecnologia de governo, dando surgimento ao que foi denominado de 'biopolítica'. Biopolítica, um conceito criado por

³³ É preciso esclarecer que o darwinismo não se baseia na máxima que beneficia o melhor. A competição se instaura por processos adaptativos e por permanência ou sobrevivência adaptativa. A adaptação, ou melhor, a co-adaptação, é fruto de um enlace entre natureza e cultura que especializa as funções de sobrevivência. Ver Dawkins, Dennett, Darwin, et al. Todavia, são freqüentes os usos equivocados da teoria darwinista por não-evolucionistas.

Michel Foucault, denota a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos de poder. Foucault(1997, p.89)

entendia por “biopolítica” a maneira pela qual se tentou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas propostos à prática governamental, pelos fenômenos próprios a um conjunto de seres vivos constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, raças...Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam, desde o século XIX, e as questões políticas e econômicas em que eles se constituíram até os dias de hoje.

Esse é um pressuposto recente: entender a vida humana, em todas as suas formas, como uma vida política, onde há intercruzamento de diferentes disciplinas do conhecimento e áreas de trabalho, com diversas esferas do conhecimento do mundo passando a possuir o prefixo ‘bio’.

Isto denota, de certa forma, a amplitude que vem tomando a biopolítica na atmosfera de conjunturas e decisões na esfera pública e privada. Bioética, biodiversidade, biopirataria, biotecnologia, biomedicina, são exemplos de assuntos múltiplos e diferenciados, mas que se tornaram corriqueiros na vida social do cidadão. Seu aspecto comum - o prefixo ‘bio’ - potencializa a noção de corpo ou da vida biológica como dimensão primária do sujeito social. Isso reforça o desempenho e a participação crescente da sociedade em decisões políticas, econômicas e sociais, desde quando, sob uma visão foucaultiana, no mundo pós-moderno as informações perpassam a vida e os recursos naturais e históricos que a

intensifica. Pelbart (2003, p.50) cita Agamben³⁴ para enunciar o entendimento dos gregos sobre a vida, referindo-se as duas palavras por eles utilizadas:

Agamben lembra que os gregos se referiam 'a vida com duas palavras diferentes. *Zoé* referia-se 'a vida como um fato, é o fato da vida, natural, biológica, a "vida nua". *Bios* designava a vida qualificada, uma forma-de-vida, um modo de vida característico de um indivíduo ou grupo.

Pelbart, autor de *Vida Capital* (2003), apresenta um panorama contemporâneo de certo pessimismo no seu testemunho quanto a uma redução biopolítica das formas-de-vida à vida nua, citando os prisioneiros da Al-Qaeda, os detentos nos presídios do Brasil, ou mesmo a sociedade humana, quando transformada em massa homogênea e subordinada às formas sociais prontas. Contudo, Pelbart sugere abrirmos um leque de desafios, dentre o quais o de repensarmos o corpo e suas dimensões, reduzindo qualquer opacidade, qualquer passividade que fora instituída por poderes de todo tipo – soberanos, disciplinares ou biopolíticos. Para ele, essa abertura traria ressonâncias aos espaços em que surgiram esses corpos para uma forma-de-vida sem forma, sem a priori, e sim, na maneira de experimentos que desafiariam os nossos modos

³⁴ Em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua* (UFMG, 2003), Giorgio Agamben demonstra como o corpo biológico do cidadão torna-se estratégia do poder estatal e como a política torna-se biopolítica. Traz a figura romana arcaica do *homo sacer*, para discutir o conceito de matabilidade, sob o qual o poder soberano se impõe sobre o cidadão comum.

de existência. Nos termos de Pelbart e Agamben, podemos supor a existência dos sujeitos de agora na forma de multidão, entendendo-os em sua ambigüidade, nas suas qualidades variáveis e miscigenadas, singulares e múltiplas, impessoais e coletivas, neutras e comprometidas, biológicas e éticas.

Em se tratando de mídias eletrônicas, uma rede de informações está sustentada por uma rede de *selfs*³⁵ que propaga seus interesses via web. Captam e são tomados por fluxos que lhes afetam. Sobre a idéia corrente de *self*, vale lembrar que, diante das descobertas recentes da neurociência, a idéia de um self único já não se sustenta mais. Antônio Damásio, neurologista nascido em Portugal e Chefe do Departamento de Neurologia da Faculdade de Medicina de Iowa, em seu livro *O Mistério da Consciência* (2000) reflete diante da observação de dados neurológicos e experimentos neuropsicológicos, indicando a mudança conceitual que o significado do *self* engendra. Segundo ele, nos seres humanos, a consciência não é um monolito, mas está separada em consciência de tipos simples e complexa. O primeiro tipo, a saber, é denominado *consciência central* e atua no campo do aqui e agora, não ilumina o futuro e só vislumbra um passado recente, imediatamente anterior ao instante ocorrido. O segundo tipo, denominado *consciência ampliada*, possui muitos níveis e graus que fornecem ao organismo

³⁵ Perceba aqui a não utilização do plural do termo *self* que, em inglês, seria *selves*. A intenção é caracterizar os 'eus' múltiplos, e não o 'nós', por isso *selfs*.

o sentido de eu, identidade, do tempo histórico individual, transcorrido e futuro previsto, e assim, evolui no decorrer da vida do organismo.

À propósito, os dois tipos de consciência correspondem a dois tipos de *self*. O sentido de *self* que emerge na consciência central é o *self* central, uma entidade transitória, incessantemente recriada para cada objeto com o qual o cérebro interage. Nossa noção tradicional de *self*, porém, está ligada à idéia de identidade, e corresponde a um conjunto não transitório de fatos e modos de ser únicos que caracterizam uma pessoa. (2000, 35)

As redes de interação são vivas, e portanto, estão em mutação. Atualmente, a sociedade apresenta uma tensão democrática fomentada por uma pretensão excessiva de controle do capitalismo sobre o maior numero de pessoas possível. O controle demasiado de bens, serviços e informação entrou em colapso, inclinando a sociedade para novos modelos, mais claramente, para um desvio de um modelo rigidamente autocrático e representativo, em direção à ações auto-organizativas, sob o forte indício dos movimentos colaborativos. Seja em pequenos movimentos locais, seja numa dimensão globalizada, os grupos ou coletivos têm ganhado força política e, de certa maneira, estas autonomias têm chamado a atenção por serem exatamente um sintoma crescente de uma nova democracia contemporânea, tendendo à disseminação por redes.

Quando, a partir dos anos cinquenta, o século XX deu surgimento à rede mundial de computadores, a *web*, criou-se um ambiente horizontal onde as massas homogêneas pela atitude globalizante puderam gerar nichos autônomos, 'espaços banais', como diria Milton Santos. Segundo esse autor, o tecido de uma nova utopia globalitária, cidadã e democrática, estaria sendo tecida nestes espaços midiáticos, longe da verticalização perversa e excludente construída pela privatização norte-americana do dinheiro e da informação. Em documentário(2007) homônimo ao livro *Por Uma Outra Globalização(2007)*, Milton Santos adverte:

Estamos convencidos de que a mudança histórica em perspectiva provirá de um movimento de baixo para cima, tendo como atores principais os países subdesenvolvidos e não os países ricos; os deserdados e os pobres e não os opulentos e outras classes obesas; o indivíduo liberado participe das novas massas e não o homem acorrentado; o pensamento livre e não o discurso único. Os pobres não se entregam e descobrem a cada dia formas inéditas de trabalho e de luta; a semente do entendimento já está plantada e o passo seguinte é o seu florescimento em atitudes de inconformidade e, talvez, rebeldia.

Steven Johnson (2003) aproximou sua experiência em cibernética e arquitetura com as descobertas científicas de Deborah Gordon (2003) acerca da organização de formigas para constatar que padrões complexos podem emergir em sistemas humanos por ações locais aparentemente desordenadas. Para Johnson, comportamento emergente, 'uma mistura de ordem e anarquia', é uma propriedade de sistemas que se auto-organizam de maneira

inteligente. Jonhson analisa como a auto-organização é um modo eficiente de sistemas relativamente simples - como uma colônia de formigas, um software, o cérebro humano ou uma cidade -, ganharem complexidade nesse seu modo de funcionamento resultante de provisão macro-ambiental do sistema. Johnson(2003, p.23) argumenta que

“As colônias estudadas por Gordon mostram um dos mais impressionantes comportamentos descentralizados da natureza: inteligência, personalidade e aprendizado emergem de baixo para cima, *bottom up*”.

A emergência de padrões co-adaptativos e co-dependentes é também um mecanismo observável nos grupos de multidão.

A tendência geral dos grupos de multidão se manterem unidos (mesmo que de maneira movediça), sem nenhuma autoridade única que os governe, tem se afirmado, nos dias de hoje, como um movimento que vem ganhando maior força de resistência atuando como um padrão emergente, de baixo para cima. Esta resistência se traduz como uma resposta adaptativa aos padrões de relação social já desgastados, onde os velhos moldes engessados por um rígido controle administrativo-jurídico das interações de trabalho e produção de bens materiais e imateriais passam a ser desmontadas e chegam até os programas de arte. Respondendo de outra maneira às mesmas pressões sociais, surgem autonomias ou multidões que se apresentam numa relação íntima com estruturas de rede – velozes sistemas auto-

organizativos que possuem elementos que compartilham propriedades e fazem o sistema evoluir, possibilitando, através das interações com seu entorno, ganho crescente de autonomia. Segundo Negri e Hardt (2004, p.125),

Os fóruns sociais, os grupos de afinidades e outras formas de processos decisórios democráticos constituem a base desses movimentos, que conseguem agir conjuntamente de acordo com o que têm em comum. Por isto é que se denominam “movimento dos movimentos”. A plena expressão da autonomia e da diferença de cada um coincide aqui com a poderosa articulação de todos.

No campo das artes, o pós-guerra europeu e norte-americano também trouxe mudanças nos moldes estruturais de trabalho na dança. Um exemplo marcante destas mudanças aconteceu, a partir de 1963, em Greenwich Village, um bairro de Nova York que se destacou por uma forma de resistência a um padrão arquitetônico e imobiliário que reformulava a cidade a partir dos anos 50. A sua configuração urbana, fora do padrão quadrangular a ser estabelecido, e a chegada de artistas de toda parte que passaram a trabalhar e morar nos galpões de antigas fábricas do Village, trouxeram transformações na arte e no seu papel na vida norte-americana.

Configurou-se uma espécie de movimento artístico que se tornou um marco de outras transformações no mundo da arte. Grupos de artistas afrouxavam a estrutura social e cultural vigente ao fundir vida pública e privada, trabalho e diversão, a arte e a

experiência comum. A comunidade artística do East Village fundou um movimento que, segundo Bannes (1999), 'estava formando a base multifacetada de uma cultura alternativa que florescia na contracultura do final da década de 1960, semearia os movimentos de arte da década de 1970 e moldaria os debates sobre o pós-modernismo da década da 1980 em diante'.

Cristiane Bouger³⁶, integrante do Coletivo Couve-flor, reside em Nova York desde 2006. Em sua investigação sobre as comunidades artísticas nova-iorquinas, Bouger afirma que as formas libertárias de artistas que residiam ou passavam a residir na cidade de Nova York nas décadas de 1960 e 1970 apresentavam-se em meio a uma conjuntura política e econômica inaugurada no governo Kennedy, o qual visava a construção de um novo significado para o termo "americanidade". No artigo intitulado "*Quando as comunidades deixam de ser ilhas*" (The BrazilianS, ano 34, nº 365, novembro/dezembro 2007) publicado em Nova York, Bouger apresenta o panorama social que deu margem à emergência efervescente da cena artística americana da época:

Deixava-se para trás os conceitos baseados na experiência e na tradição, por algo visionário e inovador. O feminismo, a

³⁶ Cristiane Bouger é escritora e artista multimídia. Integrante do coletivo Couve-flor—micro-comunidade artística mundial, surgido em Curitiba, Paraná, na Casa Hoffman, 2003/2004, reside em Nova York, onde participa da cena artístico-contemporânea-experimental. Recentemente, produziu e executou o documentário *Community, Activism and Scene Down Town*, 2005.

militância gay e os movimentos étnicos começavam a ter voz e a refletir sua diversidade nas artes. Movimentos ativistas eclodiam contra a Guerra do Vietnã, a primeira guerra televisionada. O momento da liberação sexual chegava com o advento da pílula. O rock invadia os musicais da Broadway com *Hair*, uma contaminação direta da cena experimental no âmago do teatro comercial da cidade. O risco e a subversão da *performance art*, em resposta ao objeto artístico nas artes visuais, faziam da performance a mais radical das artes. Com o lançamento das primeiras câmeras de vídeo (*portapacks*) começavam também os primeiros experimentos em vídeo-arte como uma resposta individual à cultura de massas. A guerra fria tornara-se mais uma guerra cultural do que militar e os Estados Unidos começavam a introjetar verbas milionárias na introdução do *ballet* e do teatro nas escolas, além de investir nas artes experimentais, incentivando uma “arte americana” capaz de competir com a intelectualidade européia.

O movimento artístico e político do Village foi exemplo e, possivelmente, gênese de uma forma de organização biopolítica de coletivos de dança, pois através das novas noções de arte, comunidade, democracia, trabalho e diversão, corpo, papel das mulheres, natureza e tecnologia, surgiu uma maneira muito peculiar de se falar, através da arte, sobre a vida de uma determinada população, a saber, a sociedade norte-americana. Questões referentes à raça, gênero, natalidade, eram então tratados como proposições organizativas de novas investigações artísticas, numa experiência profícua de diversos artistas que se juntavam na Judson

Dance Theater³⁷, possivelmente o berço desse movimento. Nesse espaço de performances, ensaios e workshops foram também criados trabalhos de dança de maneira auto-organizativa, em grande parte de modo improvisacional ou performático, questionando o problema da estabilidade.

A dança, talvez já contaminada pela difusão de pensamentos científicos que desafiavam o mundo determinista³⁸, puramente de causas e conseqüências, começa a valorizar mais os processos do que os resultados, evidenciando o contexto de crise social de recusa a padrões estabelecidos pelo sonho americano de crescimento econômico, que já não empolgava a juventude. As transformações, que incluíam quebra de paradigmas na cultura, nas artes, e na religião, provavelmente fizeram emergir, também na dança, processos de discussão de significados pela investigação de novos padrões de exploração de movimentos, defrontando experimentos

³⁷ O Judson Dance Theater situou-se na Judson Memorial Church, em Nova York. Nos anos 1960, Robert Dunn, ex-aluno de John Cage, começou a dar aulas de composição a uma classe especial de alunos que, posteriormente, veio a se tornar os precursores da chamada dança pós-moderna americana. David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs e Meredith Monk foram alguns dos artistas que se engajaram no movimento pós-modernista da Judson Church.

³⁸ Segundo Nicola Abbagnano, "determinismo compreende dois significados: 1) ação condicionante ou necessitante de uma causa ou um grupo de causas; (2) doutrina que conhece a *universalidade* do princípio causal e portanto admite também a determinação necessária das razões humanas a partir de seus motivos". (2000, p.245)

artísticos com conceitos de instabilidade e probabilidade.

Processos de criação que priorizam a improvisação correspondem às linhas de pensamento que compreendem o mundo a partir das suas incertezas e incompletudes, como nos atestam Prigogine e Stengers (1987). A dança criada por esse tipo de estratégia desestabiliza padrões e pensamentos hegemônicos e homogeneizadores, tipos de padrões aos quais as Poéticas de Multidão também desafiam. Ademais, um tipo de ação coletiva improvisacional tende a valorizar as singularidades pertencentes ao sistema-dança, tornando o coletivo uma espécie híbrida e multifacetada de intensidades autônomas, à maneira da multidão.

Os artistas da dança do início da década de 1960 focaram suas pesquisas artísticas em experiências que evidenciaram questionamentos e novos conceitos sobre arte, beleza, sexualidade e erotismo. Bouger nos lembra que os trabalhos de Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Steve Paxton e Simone Forti eram demonstrações das mudanças de perspectiva na dança, para além do tradicional palco italiano. Ao mesmo tempo em que interrogavam o que consideravam o empobrecimento de idéias caducas sobre vida, arte e comportamento social, os artistas pós-modernos elegiam o corpo como emblema de uma mudança política, e a improvisação como estratégia de quebra de hábito. Questionaram a noção de corpo e sua função como objeto de poder

ou sujeição, e também a dança em suas formas de organização tradicional. Diz Bannes (1999, p.253) que

Num período em que o corpo se foi tornando cada vez mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda ao acentuar a primazia da experiência corporal. Eles impulsionaram as representações artísticas do corpo até seus limites simbólicos e materiais. Foi produzida uma sucessão de poderosos significados corporais, significados que se inter-relacionavam, na sua indulgência, em cada aspecto da forma humana, e em suas imaginosas recriações oximorônicas da forma humana, como uma coleção de contrários. O corpo efervescente – com sua ênfase em estratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte – coexiste nessas obras de arte com o corpo-objeto, o corpo tecnológico e o corpo botânico ou vegetal.

Nesse período, não somente os modos de produção de danças foram construídos de maneira a romper com o *status quo* garantido pela tradição das companhias e dos grandes balés de repertório, bem como pela geração moderna que detinha em suas formas de ‘saber fazer’ um ideário formal e comprometido com a experiência e a subjetividade de um só criador. A proposta do movimento da Judson Church era a de rompimento com estas categorias de pensamento para que se experienciasse novas maneiras de organizar modos de produção libertários.

Desafiaram leis naturais, testando, através da dança, a experiência material do corpo e seus limites físicos em suas relações com o espaço. Pesquisas e performances

redimensionaram as idéias sobre peso, massa e força física, combinando-as com aspectos até então mais invisíveis da cultura vigente como etnia, religião e gênero. Na década de 1960, a motivação para abordar temas da contracultura e instituir o comum na arte foram variadas, mas é mister saber que o lugar do comum na arte não foi somente um modo de divulgação das produções e trabalhos artísticos de dança. Ao contrário do que seria uma política de mercado, este conjunto de artistas de vários segmentos artísticos formaram um tipo de comunidade ativista e contestatória dos valores burgueses e dos ditames da economia capitalista que dominava nos Estados Unidos, buscando modos de fazer a sua representação na arte.

Ramsay Burt, ao escrever "*Interprète et public dans Trio A et Roof Piece*" (In *Être Ensemble*, 2003) revela uma interessante visão sobre a dança de Yvonne Rainer e Trisha Brown, repectivamente, evocando o interesse comum existente naquela comunidade artística americana dos anos 1970 (2003, p.232):

Trio A e Roof Piece tentaient, chacune à leur manière, de donner corps à des aspects de l'intérêt commun qui étaient alors naissants. Pourtant, plus que sur la question da politique, mon intérêt se portera sur la dimension éthique des liens qui soudent les communautés, et la façon dont ceux-ci peuvent être dynamisés par des performances de danse ambitieuses.³⁹

³⁹ "Trio A e Roof Piece tentaram, cada uma à sua maneira, dando corpo aos aspectos de interesse comum que estariam então nascendo. Portanto, mais que

Merce Cunningham, Steve Paxton e Ivone Rainer, cada um à sua maneira, são exemplos de artistas da dança que atuaram neste movimento efervescente que pretendeu trazer o comum para a cena, re-elaborando a idéia de arte ao colocar a sociedade como protagonista de informações diferenciadas das que tradicionalmente eram trazidas à cena da dança. As idéias de colagem, montagem, justaposição, acaso, *non sense*, fragmentação, episódio e criação colaborativa refletiam o incômodo destes artistas em relação aos modos de produção em vigor. Essas novas proposições artísticas, provocativas e instigantes nos seus processos particulares, traziam à baila novos procedimentos em dança, e advertiam sobre as formas de comportamento social desgastado. A dança apresentava-se, desde então, dialogicamente engajada em temas de contestação, fossem eles de cunho político, econômico ou artístico. Burt(2003, p.234) discute como as mudanças paradigmáticas ocorridas nos anos efervescentes pós Segunda Guerra Mundial fizeram emergir novos contextos artísticos:

Certamente se poderia argumentar que Trio A e Roof Piece exprimiriam os valores partilhados pela comunidade dos artistas de Greenwich Village, mas esta tese depara-se antes com o fato de que as duas peças fizeram explorações abstratas e formais que rejeitariam os sistemas convencionais de representação e iconografia. O que importa aqui é a maneira

sobre a questão política, meu interesse se fará sobre a dimensão ética dos vínculos que sedimentavam as comunidades, e o modo como isso pôde dinamizar as performances de dança habituais."(2007, 232)

pela qual essas performances, em contestação sobre a cena e os modos de apresentação e convenções do teatro, ilustraram e articularam um radicalismo político comum.⁴⁰

Este movimento pós-modernista se opunha a todo sentido de alienação⁴¹ instituído pela revolução industrial, que favoreceu durante décadas o pensamento mecanicista⁴² sob os moldes de

40[...]Certains pourraient arguer que Trio A et Roof Piece exprimaient des valeurs partagées par la communauté des artistes de Greenwich Village, mais cette thèse bute devant le fait que les deux pièces étaient des explorations abstraites et formelles qui rejetaient les systèmes conventionnels de représentation et d'iconographie. Ce qui compte ici, c'est la façon dont ces performances, en contestant sur scène les modes de présentation et les conventions du théâtre, illustraient et articulaient un radicalisme politique commun.

⁴¹ O processo de alienação se iniciou na esfera do trabalho industrial em grandes linhas de montagem, na década de 20. A linha de produção em série permitiu baixa especialização funcional e os decorrentes baixos salários para os trabalhadores proletários, alienando o trabalhador do trabalho criado. Karl Marx (1818-1883), intelectual alemão e economista, foi um crítico feroz do capitalismo e seus meios de alienação, onde o sujeito trabalhador é usurpado dos seu poder criativo e fica condenado a gerar lucro ou mais-valia.

⁴² Como doutrina filosófica ou concepção filosófica do mundo, o mecanicismo existe desde a Antiguidade como *atomismo*, que compreendia o mundo como um sistema de corpos ou como uma grande máquina. A partir dos séculos XVIII e XIX, o mecanicismo é entendido como um 'determinismo rigoroso' e passa a ser representado pelo conceito de causalidade acoplada a todos os fenômenos da natureza (Abbagnano, 2003, 653-654). O trabalho, como atividade ligada à vida e às interações com o mundo, reproduz, na indústria capitalista montada para grandes produções em série, um pensamento mecanicista, já que impõe ao trabalhador a condição de objeto, imposta por um trabalho repetitivo, previsível e alienante.

produção fordista⁴³. A provocação, na forma de trabalho artístico, prezava a participação do espectador e, muitas vezes, transformava-o em protagonista da ação de dança. No momento em que era acionado pela performance do corpo em suas novas formas de comunicação, era estimulado a pensar a dança de um outro modo.

A reviravolta conceitual iniciada por esses artistas denominados pós-modernos causou, e ainda causa, o estranhamento necessário a que toda mudança paradigmática se presta e exige. A idéia de comunidade já se delineava, não como uma comunidade abrigada por um só território, mas uma comunidade global, onde singularidades artísticas exerciam as suas multiplicidades, e as diferenças se familiarizavam com o convívio e com o tempo. Uma comunidade que não foi uma utopia, pois germinou em um pitoresco bairro de Nova York, e se expandiu em redes cada vez maiores, conclamando a sociedade, e principalmente os artistas, para uma mudança radical de forma de vida, tendo como bandeira o trabalho artístico em comunidades.

⁴³ Henri Ford (1863-1947), fundador da Ford Motor Company, implantou um modelo de produção em massa que revolucionou a indústria automobilística no começo do século XX. Baseado no modo de produção mecanicista de Frederick Taylor (1856-1915), aperfeiçoou a linha de montagem automobilística criando um mercado de massa para os automóveis. O fordismo é o modo de produção característico do capitalismo, pois com o custo de trabalho mais baixo e alta taxa de produção, a proporção de capital aumenta enquanto as despesas diminuem.

Os trabalhos artísticos da Judson Memorial Church, afirma Burt (2003), reportam ao vínculo existente entre dança e política. Em sua época, redimensionaram o termo comunidade para uma nova dimensão ética em novos tipos de relacionamento de trabalho, os quais dinamizaram as performances habituais de dança. Com interesses artísticos comuns estes artistas viviam e trabalhavam em Greenwich Village, e se juntaram uns aos trabalhos dos outros. Partilhavam interesses e atitudes, experimentando um sistema humano relativamente fechado, conquistando, com o tempo, um certo grau de poder e influência sobre a vida intelectual e cultural de sua época.

Vê-se aí um processo, hoje histórico, de construção de autonomia. Os ideais deste movimento que foram disseminados na nossa cultura ainda estão em vigor. Contudo, essas vanguardas não se tornaram tradição, no sentido moderno do termo, ou seja, não se estabilizaram em formas unificadoras, estagnadas ou fechadas em si mesmas e apoiadas em um discurso ao mesmo tempo ordenado e mítico. As autonomias atuais avançam na idéia de rede, de movimentos coletivos, de comunidade - emergentes de muitos saberes que interagem e inter-cruzam informações permanentemente em uma conjuntura que integra descobertas científicas, transformações políticas e sociais, arte, religião, etc. Ao nos perguntarmos, neste início do século XXI, o que significa esse movimento artístico de 1968 e suas obras coreográficas de

protesto, Ramsay Burt (2003, p.240) nos responde que essas comunidades oferecem um exemplo de convivência fundada sobre o inconformismo, “sobre o reconhecimento da necessidade ética da contestação e sobre uma abertura para a diferença e para a alteridade, as quais, na ausência de contestação, não podem ser concebidas nem conhecidas”⁴⁴.

Os aparatos da comunicação e de todo o processo de disseminação da informação fez com que as relações entre sociedade e poder tomassem novos rumos. A idéia de rede, de ‘globalização’ (tal como pregava a sua idéia original, e não, no sentido de ‘globalitarismo’, como diria Milton Santos), de interdependência, de colaboração e de participação tem alcançado, com certa rapidez, o âmbito mundial. Na reflexão de Bauman (2003,89), este processo não está sendo acompanhado satisfatoriamente pelas instituições de controle político:

Bem entrelaçado com o desenvolvimento desigual da economia, da política e da cultura (outrora coordenadas no quadro do Estado-nação) está a separação do poder em relação à política; o poder, enquanto incorporado à circulação mundial do capital e da informação, torna-se extraterritorial, enquanto as instituições políticas permanecem, como antes, locais. Isso leva inevitavelmente ao enfraquecimento do Estado-nação; não mais capazes de reunir recursos suficientes para manter as contas em

⁴⁴ “Elles nous offrent sans doute un exemple de communauté construite non par sur un conformisme mais sur une reconnaissance de la nécessité éthique de la contestation et sur une ouverture à la différence et à la altérité, lesquelles, en la absence de contestation, ne peuvent être ni conçus ni perçues”

dia com eficiência e de realizar uma política social independente, os governos dos Estados não têm escolha senão seguirem estratégias de desregulamentação: isto é, abrir mão do controle dos processos econômicos e culturais, e entrega-los as “forças do mercado”, isto é, às forças essencialmente extraterritoriais.

Seguindo essa tendência histórica, os processos auto-organizativos que envolvem coletivos de dança foram contaminados por esta idéia de rede, de desregulamentação, onde sujeitos conquistam um tipo de autonomia que os interliga e os leva a compartilharem um projeto comum. A tese de Negri e Hardt sobre uma nova ordem mundial, descentralizada e atuante por conectividade, nos ajuda a entender a emergente necessidade contemporânea de auto-organização, e a proliferação de coletivos inteligentes⁴⁵, que primam por desejar praticar processos de comunicação interativa, democrática, não-centralizada, múltipla e diversificada. Coletivos nos quais os sujeito envolvidos exercem o poder por participação e colaboração solidária. Segundo os dois autores, seria a única forma de sobreviver ao atual estado de insegurança, conflitos e instabilidade em que vivemos.

Cunhando o termo ‘multidão’, adotado por Negri e Hardt (2004, p.140-141) como um conjunto de singularidades cujas diferenças não podem ser reduzidas a uma uniformidade que traz a

⁴⁵ A expressão ‘coletivos inteligentes’ vem da biologia e se refere à forma como os grupos de animais se organizam sem uma liderança hierárquica, exercendo individualmente funções simples, mas que, no conjunto, resultam em alta de complexidade no sistema. O conceito será trabalhado no decorrer do texto.

idéia de povo, de corpo político – ‘dotado de uma cabeça que governa e um corpo que obedece, com órgãos que funcionam conjuntamente para dar sustentação ao governante’, vale lembrar que

O conceito de multidão desafia esta verdade consagrada da soberania. A multidão, embora se mantenha múltipla e internamente diferente, é capaz de agir em comum, e, portanto de se governar. Em vez de ser um corpo político com uma parte que comanda e outras que obedecem, a multidão é carne viva que governa a si mesma (...) A multidão é o único sujeito social capaz de realizar a democracia, ou seja, o governo de todos por todos.

Comunidades que se auto-organizam constituem uma tendência contemporânea que está presente na dança que trabalha com entendimentos de corpo baseados em postulados contemporâneos da ciência. Exemplos dessa disseminação são encontrados no Coletivo aqui citado, o Couve-Flor Tronco e Membros, surgido em Curitiba com artistas residentes no Brasil e fora dele; na residência “Transcoletivo”, de Uberlândia; no Projeto Instantâneo, de Teresina. Dentre muito outros, estes são exemplos brasileiros de processos que geram autonomia e que constituem-se pelo modo de produção aqui descrito. As poéticas daí nascidas serão apresentadas como Poéticas de Multidão.

A força da Poética de Multidão trabalha com conceitos emancipatórios para uma nova democracia. No contexto da dança,

esta já é uma realidade, configurada em um processo histórico que se atualiza por redes cada vez mais amplas. A emergência de autonomias de dança se faz, no momento, interagindo com outros campos da sociedade de maneira silenciosa e contínua, por eficiência co-adaptativa.

Práxis e *Poesis* do Corpo

A diferenciação clássica⁴⁶ existente entre *poiesis* (criação, ação de fabricar - o trabalho e as técnicas) e práxis (ação política - ação livre do agente moral e do sujeito político) são trazidas para uma discussão sobre o corpo nas Poéticas de Multidão, entendendo-se aqui o corpo sob uma perspectiva histórica e evolutiva de acordos sempre renovados entre natureza e cultura (Teoria Corpomídia), e *poiesis* e práxis como aspectos indissociados (Virno, 2002). Abandonando a sua tradicional separação, alinha-se à operação que suspende as dicotomias entre corpo/mente, sujeito/objeto, processo/produto e teoria/prática nas poéticas que são de multidão.

⁴⁶ Paolo Virno, em sua tese intitulada Gramática da Multidão – para uma análise das formas de vida contemporânea(2002), afirma que desde Atistóteles, na ética à Nicômaco até Hannah Arendt(1958) a tripartição de Trabalho, Ação Política e Intelectulo foram sustentadas como algo quase inquestionável, constituindo-se como esferas de princípios categoricamente distintos.

No modo de produção fordista (século XIX), a separação entre trabalho, ação política e intelecto se fazia de modo contundente; todavia, no modo de produção pós-fordista (século XX), vigora uma justaposição dessas três esferas da experiência humana. Trata-se da afirmação do compartilhamento como um modo de existir.

Paolo Virno, intelectual italiano, volta a Aristóteles (384 a.C. 322 a.C.), à *Ética a Nicômaco*, para propor que trabalho, ação política e reflexão intelectual constituem esferas de princípios e critérios bastante heterogêneos, mas que permanecem interligadas, já que cada esfera se faz aplicar e nutrir da outra. Para distinguir a *poiesis* aristotélica (entendida como trabalho) da práxis (entendida como ação política), Virno (2002, p.17) aponta e emprega a noção de *virtuose*: quando se produz um objeto ou uma obra separada do ato de fazê-lo, haverá *poiesis* (trabalho); e haverá práxis quando o ato tiver em si mesmo o seu próprio fim. Hanna Arendt (1961, p.206) ratifica aproximações entre poética e política, mas retorna à Aristóteles quando compara artistas executantes à políticos.

A arte que não produz nenhuma 'obra' possui grande afinidade com a política. Bailarinos, atores, músicos e similares têm necessidade de um público ao qual mostrar seu virtuosismo, como aqueles homens que atuam [politicamente] necessitam de outros para cuja presença possam aparecer: uns e outros, para poder "trabalhar", requerem um espaço de estrutura pública, e em ambos, sua execução depende da presença alheia.

Para Virno (2002, p.17), toda ação política será também virtuosa quando da ausência de um 'produto acabado'. Opostamente, o virtuosismo será intrinsecamente político na imediata e inevitável relação com a presença de outrem. Mas Arendt (1961) esclarece a diferenciação categórica que se construiu sobre o trabalho, o intelecto e a política: o trabalho, como atividade sobre materiais de processo repetitivo e previsível, se constituiria num intercâmbio orgânico com a natureza; o intelecto, por sua vez, na sua condição não-aparente e solitária, careceria do olhar do outro; e, em oposição aos dois primeiros, a ação política, além de pública e de ter caráter de exterioridade, implicaria nas vozes de muitos.

O entendimento clássico de triangulação dessas experiências humanas foi, a partir dos anos 1960, entrando em decadência, dando lugar a uma miscigenação dessas atividades, especialmente no que tange aos modos de produção. Na década de 1970, os modos de produção industrial formaram unidades de trabalho menores, mais móveis e flexíveis – o que se configurou no início da transição do modo de produção fordista para o modo de produção pós-fordista. O que foi denominado trabalho pós-fordista absorveu muitas das características da ação política.

A fusão entre Política e Trabalho se constitui num traço decisivo da multidão contemporânea. Diz Virno (2002, p.16) que o trabalho contemporâneo adquiriu muitas das características que

antes o distinguiam da experiência política, dentre as quais a familiaridade com as contingências, imprevistos e possibilidades. Ao assumir contornos políticos, o trabalho, no modo de produção pós-fordista, acaba por detonar uma crise na política, já que este modo de produção se delineou por uma espécie de engajamento, como uma práxis ou ação consciente dos agentes produtivos. Nas relações pós-fordistas, que caracterizam a pós-modernidade, a complexidade se instaura em relações de poder mais descentralizadas e horizontais, onde se formam redes comunicativas de trabalho, com engajamento em todas as etapas da produção e maiores possibilidades de construção de conhecimento na esfera produtiva. Tudo isso promove um maior ganho de autonomia.

O trabalho não alienado, e sim, comprometido com a integralidade dos processos que o sustenta, revigora suas propriedades cognitivas e passa a reconhecer-se numa nova esfera política, muito mais desejável do que a ação política por ela mesma, a qual parece resultar numa versão fraca dessas estruturas de trabalho que foram sendo atualizadas. Esta é a razão pela qual, juntamente com Virno e Negri, pode-se pensar a multidão pós-fordista como uma multidão que tende a ser politizada, na qual *poiesis* e práxis estão miscigenadas na forma de corpos múltiplos que atuam coletivamente.

Em acordo com as formas atuais que se estabelecem nos processos produtivos, os processos artísticos de multidão se configuram pela justaposição de *poiesis* (trabalho) e práxis (ação política). Como se pode observar nos coletivos autônomos, a forma híbrida de experiência intelectual, de produção criativa e ação politizada transparecem. O 'Transobjeto Coletivo', por exemplo, apresenta-nos uma configuração que se alinha ao que aqui se denomina de Poética de Multidão. O "Transcoletivo", projeto de residência desenvolvido em Uberlândia (MG), durante dois meses, sob a coordenação de Wagner Schwartz⁴⁷, exibiu uma mostra, entre os dias 22 e 29 de outubro de 2006, de dez "objetos coreogeográficos" e quatro obras convidadas, todas desenroladas a partir da idéia de um "terceiro endereço", proposta por Schwartz, seu idealizador. Performer e pesquisador mineiro, recebeu prêmios de incentivo cultural e artístico na área da dança, que lhe permitiram investigar práticas artísticas contemporâneas como gênero, história e simbologia, propondo uma multidirecionalidade de argumentos no desenvolvimento de sua obra. Segundo Schwartz (In Relatório FUNARTE, 2007),

As inquietações dos residentes nasceram pelo confronto entre seus próprios modos de agir artisticamente com os outros modos propostos pelos textos-obras de Jean Luc Godard,

⁴⁷ Wagner Schwartz é graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, trabalha com dança problematizando as relações artísticas e seu percurso.

Jacques Rancière, Helena Katz, Milton Santos, Antonio Damásio, John Berger selecionados pelo professor da Universidade Federal da Bahia, Alexandre Molina.

Alexandre Molina, professor-artista-pesquisador de dança, atuou no papel de colaborador desse projeto, acompanhando-o virtualmente e trocando informações e idéias com o grupo em residência via e-mail. Sobre a sua experiência no Transcoletivo, Molina revela [por entrevista virtual – mensagem pessoal recebida em 17/03/2008) que:

O Trans(coletivo) deslocou a minha forma de ver e agir no mundo. A percepção crítica em relação à noção de ingenuidade, por exemplo, modificou-se no momento em que o contexto tornou-se significativo e determinante na minha forma de ser e agir no mundo. Muitas vezes, nossas criações - sejam elas artísticas, acadêmicas, culinárias, pedagógicas, etc. - são por demais endógenas ou umbilicais e isso me parece que faz delas algo que praticamente apenas quem as propôs, pode compreendê-las. Ao experimentar o exercício de perceber a alteridade e como o outro se insere no mundo ou é dele excluído, o ato criativo tornou-se menos ingênuo e presunçoso.

A proposta do projeto não reside numa forma hierárquica de poder, mas se configura num elemento atrator⁴⁸ de outras idéias. O papel de Schwartz está longe do de um coreógrafo ou diretor de companhia, assumindo procedimentos e escolhas artísticas em

⁴⁸ A Teoria do Caos, que estuda sistemas lineares e não-lineares e seus comportamentos aleatórios, utiliza o termo atrator para designar a característica de um sistema dinâmico de convergir para um determinado ponto, identificado como movimento zero ou período constante.

nome do grupo. A sujeição de corpos em uma estética unificada, se contrapõe a um multidirecionamento de cada idéia que emerge de cada participante, e que se cola na idéia-base do projeto. Nessas poéticas de dança, os corpos não são objetos ou meros elementos da composição, mas se constituem em sujeitos de ação, criando, assim, condições para uma emancipação artística, por uma participação solidária.

O projeto de Wagner se deu, inicialmente, em forma de residência artística (em 2006), agregando dez integrantes que mostraram interesse pelo tema “transcoletivo”, que produziram seis objetos denominados “coreogeográficos”, a saber: “transmaçã” (Castor); “o que deus me deu” (Juliana Pena); “ensaio para estrelato: de copérnico enlouquecido à adélia desmembrada” (Fernanda Nocam); “rei nu”(Natalia Oliveira); “overland” (Lucas Laender); “um pouco do possível, senão sufoco” (Aline Miranda); “natureza morta” (Caroliny Pereira); “300dpi (Aninha Reis); “long play ou para peles normais” (Cássia Nunes); “mono” - that time mix” (Fernando Prado). A esses seis objetos foram agregados outros quatro, especialmente convidados pelo propositor para integrarem as atividades da Mostra Transobjeto Coletivo – que foi acompanhada criticamente por Maíra Spanghero⁴⁹. Foram eles o objeto pornogeográfico (Telúlia Gong); livro-objeto (Lourdinha

⁴⁹ Maíra Spanghero é professora da PUC-SP, colaboradora do site *idança.net* e autora do livro *A Dança dos Encéfalos Aceso*s, sobre o grupo Cena 11 e lançado pelo ITAU CULTURAL.

Barbosa); vídeo-objeto (Thiago Costa e Danilo Diettoso); e objeto-obra "Margareth Papa" (Juliana Piquero, da Argentina). Sobre o tema enredado no "transcoletivo", o próprio Wagner Schwartz (Idem) relata que

Através da relação entre o sujeito e o corpo-coletivo nasce o desejo ou o «objeto coreogeográfico» que, metaforicamente, cria a simbologia-endereço de uma (outra) "casa". Esse endereço pode vir a ser o elemento habitável que se relaciona, seduz outros corpos-casa transcriando os temas cotidianos em espaços-obra abertos para receberem visitas.

(Castor em seu objeto "coreogeográfico" – fotos e video-instalação)

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Em artigo publicado no Idança
(<http://idanca.net/2006/12/15/vaca-brava-so-da-leite-se-quiser/>),

Maíra Sphangero, que também acompanhou a residência dando suporte teórico-crítico ao processo artístico, denomina o Transcoletivo de “União de Únicos”. Refletindo sobre os objetos coreográficos ou coreogeográficos, constata que:

Os objetos coreográficos ou coreogeográficos, como passaram a se chamar após o processo de residência, correspondem a uma espécie de “metáfora para assegurar a autonomia e a singularidade, só que transformada pela relação com todos os outros”, como explica Schwartz. Cada obra, uma síntese, um riscado no traçado do mapa. Pontos de conexões.[...] “De fato, o território de terceiros endereços da Rua Tupaciguara, 471 comporta diversidade, comporta negociação, invenção, colaboração, conflito e tolerância. Além disso, a não-homogeneização de entendimentos, formatos e assuntos foi dos resultados mais significativos provenientes desse treino.

Ações como essas, realizadas durante a residência do “transcoletivo”, legitimam modos de produção/criação semelhantes aos modos de produção pós-fordista, o que permite a associação do conceito de ‘multidão’ a um agrupamento artístico caracterizado por um certo tipo de autonomia colaborativa na sua produção criativa, acoplando práxis e *poiesis* no corpo.

O “transcoletivo” nos apresenta informações preciosas sobre como essas autonomias atuam. Explica Schwartz(In Relatório FUNARTE, 2007) que o projeto dessa residência artística “contempla a alteridade, e não teme possíveis tensões, críticas ou estranhamentos por divergências afetivas, estéticas ou ideológicas” entre seus parceiros. Seus registros de dança resultam numa

poética própria da multidão, ou seja, numa multiplicidade de idéias fruto de acordos existentes entre seus participantes nos seus processos criativos. A reflexão crítica e a orientação teórica está estreitamente engajada com os pensamentos de dança que se fazem nessas ações criativas que resultam de relacionamentos mais democráticos. Sobre o conceito do Projeto, Schwartz (Em mesma obra anterior, p. 74) revela que

Sem fenômenos grandiloqüentes ou separados de uma realidade política, essa idéia de arquitetura pretende acomodar o sujeito dentro de um «terceiro endereço» – um espaço que não é aquele de origem ou mesmo ideológico – mas que se desenvolve ou está em desenvolvimento, dada à tensão criada pela ambivalência de afecções culturais.

Somos produtores e objetos dos processos evolutivos da nossa espécie, do 'lugar' em que estamos e dos lugares que inventamos. Esse 'lugar' é o corpo e o ambiente atuando conjuntamente. Para entender melhor esse 'lugar' como um espaço que também se constrói subjetivamente, voltamos a Milton Santos (1993), que nos ajuda a compreender o espaço de trabalho para além do seu território: "O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo senão como uma metáfora. Todos os lugares são mundiais mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas".

Quando se entende que o espaço é sempre local, dá-se relevância às trocas sempre singulares entre os corpos e esses

espaços locais que, então, guardam características próprias. E, nesse sentido, dá-se relevância também ao corpo como objeto que conduz a uma abordagem mais precisa do fenômeno da globalização.

O corpo que é sujeito e objeto das forças políticas de multidão é uma membrana poética, sensível, porosa, quase submersa (mas não submissa) em espaços e dimensões híbridas, que parecem diferenciadas, mas que, de fato, são dimensões de realidade conjugadas entre si, co-dependentes nas suas disposições ambientais evolutivas. O 'lugar' em que estamos na multidão é altamente cambiável e passível de trocas. Milton Santos (1996, p.273) define a inserção dos 'lugares' em redes de relações humanas de maneira a valorizar a singularidade em meio à totalidade. A partir da globalização, Milton Santos observa que "cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente".

O corpo, enquanto mídia desses nichos de criação, faz-se nessas poéticas por uma percepção que aciona uma memória (potência de autonomia), que seleciona informações a partir de esquemas sensoriais. Como explica Greiner (2005, p.115),

É bom enfatizar que os campos sensoriais são dinâmicos, estão em movimento. Assim, "criar" é organizar categorizações perceptuais com a possibilidade de estabilizar internamente eventos que se diferenciam em relação a experiências passadas. A idéia de "criar informação" se ampara na idéia de que detectar já é um evento, uma experiência no tempo. Construir através de

uma interpretação é um passo para relacionar conceitualmente categorizações e formar uma história ou um argumento causal.

Isto possibilita a construção criativa primária de um determinado pensamento de multidão no corpo, como uma tendência apontando para outras direções. Citando Katz (2005, p.184-185):

O corpo se oferece como um geral onde pululam particularidades. Uma sociedade de milhares de milhões de células. Corpo produto e produtor, com dimensão cognitiva. Corpo que faz o movimento, e , ao mesmo tempo, resulta dele. Como um epílogo de nenhuma seqüência. Conquistar o específico deste corpo físico significa construir as interfaces e as pontes entre todos os saberes que brotam dele.

O corpo é um agenciador inteligente dos processos criativos evolutivos que o traduzem e são traduzidos por ele. A autonomia característica dos corpos criativos e politizados se distingue dos corpos anônimos e mecanizados dos meios de trabalho das grandes linhas de produção. Destes, nasceram conceitos universalistas, padronizados pelo modo de produção capitalista que vem sendo refinado desde o século dezanove, permanecendo ainda maioria nos dias de hoje. Os corpos de multidão, ao contrário, não participam dos processos disciplinatórios uniformizados e buscam escapar à engrenagem da globalização porque ela favorece interesses econômicos de poucos em detrimento de muitos. Como informa Souza Santos (2005, p.23),

No que respeita à promessa de igualdade, os países capitalistas avançados, com 21% da população mundial, controlam 78% da produção mundial de bens e serviços e consomem 75% de toda a energia produzida. Os trabalhadores do Terceiro Mundo do setor têxtil ou da eletrônica ganham 20 vezes menos que os trabalhadores da Europa e América do Norte na realização das mesmas tarefas e com a mesma produtividade. Desde que a crise rebentou no início da década de 80, os países devedores do Terceiro Mundo têm vindo a contribuir, em termos líquidos, para a riqueza dos países desenvolvidos, pagando a estes em média por ano mais de 30 bilhões de dólares do que receberam em novos empréstimos. No mesmo período, a alimentação disponível nos países do Terceiro Mundo foi reduzida em cerca de 30%. No entanto, só a área de produção de soja, no Brasil, daria para alimentar 40 milhões de pessoas se nelas fossem cultivados milho e feijão. Mais pessoas morreram de fome no nosso século que em qualquer dos séculos precedentes. A distância entre países ricos e pobres e entre ricos e pobres no mesmo país não tem cessado de aumentar.

Conhecendo tais dados sociais, o corpo da contemporaneidade passa a precisar se posicionar mais politizadamente em circunstâncias de produção e trabalho, sem omissão ou apatia diante das injustiças que fazem funcionar as sociedades humanas. Nesse contexto, as emergências político-criativas aparecem e o lugar da criação artística contemporânea em dança passa a também atualizar esse processo histórico. O corpo, nesses novos sistemas abertos de criação, passam a ser corpos de multidão, corpos que se engajam em formas de fazer artístico que revelam as suas posturas críticas.

O refúgio dos corpos de multidão se encontra na transitoriedade, no mutante, nômade e flexível; insere-se no espaço local, onde se misturam lugares de todo tipo – subjetivos, sociais, políticos, territoriais; e pratica a alteridade, pelo convívio das diferentes formas de intercâmbio de informações.

O processo contínuo de construção/re-construção no intercâmbio flutuante entre campos de realidade existentes – tempo-espaço, cultura e evolução – torna esse corpo de multidão flexível em suas possibilidades, criativo em respostas e alternativas para a produção criativa, e cooperativo nas suas instáveis relações de trabalho. As autonomias de trabalho criativo e colaborativo tendem a se constituir eventualmente, e a se refazer continuamente em novas instâncias, ambientes, processos e relações, sobretudo porque a sua tendência rizomática é disseminatória e acaba por promover o ‘levante’ como tática de defesa ‘tipicamente marcial’. Hakim Bey (2004, 19) entende como necessária certa invisibilidade e invulnerabilidade estratégica para ocultar o que poderia ser “a máquina de guerra nômade” dessas Poéticas de Multidão. Assim, as multidões se fazem como T.A.Z (Zona Autônoma Temporária, em português) e, segundo Bey “a máquina de guerra nômade conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado” (2004, p.19).

Um exemplo do que anda acontecendo na dança a partir da idéia de T.A.Z. encontra-se na proposta da bailarina Cláudia Müller

intitulada "*Dança Contemporânea em Domicílio*". Ela convida qualquer morador do lugar onde pretende realizar seu trabalho a ligar para agendar uma apresentação de dança. Mediante o pedido, a bailarina Cláudia Müller vai até a casa do interessado e faz a "entrega" da sua apresentação. No site (www.culturavotorantim.com.br) consta a informação, publicada em 18/05/2007, quando se realizou o evento Pública Dança, no qual Muller participou.

Dança Contemporânea em domicílio investiga a experiência de "entregar" dança contemporânea em locais onde ela não é esperada, buscando espaços despercebidos, brechas no cotidiano. O sentido desta experiência consiste em realizar a performance, como a operação das Zonas Autônomas Temporárias, de Hakim Bey: uma performance nômade que ocupa um espaço-tempo e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e momento antes de ser impedida ou rotulada. Por irromper e desaparecer de forma inesperada, ela é invisível, não tem nome ou definição. As entregas serão feitas nos dias 23 e 24 de maio. Para pedir a dança em domicílio basta ligar para (15) 3247-2422 e agendar gratuitamente.

O corpo poético torna-se, nesse tipo de configuração, político. São corpos móveis, cyborgizados⁵⁰ talvez, engajados por redes de

⁵⁰ O termo cyborg é aqui traduzido não como autômato, robô, mas como constructo da realidade contemporânea. O corpo humano é cyborg pela hibridação que ocorre entre a sua biologia e a cultura que lhe dá ferramentas de potencialização dos sentidos e possibilidades de reconstrução do corpo por todo tipo de ferramentas e prótese de materiais inorgânicos. O cyborg é o emblema do homem híbrido, pós-moderno, resultado explícito das relações indissociáveis entre natureza e sociedade.

comunicação complexas, por alternativas amplas e diferenciadas de ação pública, que exigem competência especializada para a seleção refinada de informações e tradução das mesmas em busca de permanência⁵¹. O site do idanca.net chama a atenção para a performance de Müller como uma imagem de um ofício de dança cuja tarefa é entregar a dança em domicílio, usando a metáfora do entregador comum.

A encomenda pressupõe um dançarino que realiza o seu ofício, entregando um bem “não-utilitário”, uma mercadoria não usual; cujo consumo está na fruição do espectador. Uma dança que se importa menos com movimentos concretos e mais com os espaços imaginários abertos no encontro com o espectador - consumidor: qual o lugar deste ofício, como é percebido, quais seus recursos, qual seu alcance, como é remunerado.

(Performance de Cláudia Muller no Pública Dança 2007/2008 intitulada Dança Contemporânea em Domicílio – Idanca.net – 18/05/2007)

⁵¹ Em sua dissertação de mestrado intitulada A Natureza da Permanência. Processos comunicativos complexos e a Dança, Adriana Bittencourt, professora da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, discute o papel da permanência nos fenômenos complexos da vida, entendendo a comunicação e a Dança como constituintes desse processos, e sendo exemplos de processos evolutivos.



Os corpos de multidão, assim como o de Cláudia Müller, são então corpomídia de pensamentos de dança poiéticos e também políticos. A publicação dos discursos do corpo está nos seus modos de fazer, e estes se fazem como mídia de si mesmos na criação de dança. Esse corpomídia é, então, mídia da práxis e da *poiesis*. Segundo Katz e Greiner, “Processos co-evolutivos entre corpo e ambiente produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”⁵². Portanto, as multidões são poéticas de corpos que se comunicam via suas próprias metáforas, construtos mentais de sua própria história e da realidade vigente.

A dança que vem aparecendo nestas comunidades artísticas tem se engendrado por um viés de pensamento voltado para informações atualizadas e diversificadas sobre o mundo e por fluxos permanentes de acordos sempre reconstruídos pelos corpos

⁵² Katz e Greiner: Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação social” (www.helenakatz.pro.br)

dessas multidões no contexto em que atuam. A *poiesis* passa a ser também práxis, atuando por multiplicidades.

Ajuntamentos ou grupos de multidão parecem propor um tipo de resultado e de processo artístico, onde as diferenças conceituais produzem um mosaico de resultados artísticos de naturezas diversas. Em alguns casos, os processos tradicionais de preparação corporal em uma ou duas técnicas de dança são substituídos por estudos de livros, textos literários, musicais ou imagéticos, pelo levantamento de perguntas e de hipóteses; e a criação coreográfica que subordina o bailarino ao papel de aprendiz da criação do coreógrafo dá lugar a discussões e construções do pensamento coletivo no corpo, seja em ações performáticas, em intervenções públicas, ou nos palcos convencionais. As criações podem resultar em performances, vídeos, debates presenciais, encontros, mini-conferências, discussões em *chats* ou apresentação pública em modelo tradicional. Contudo, onde o processo disciplinatório do corpo fabrica submissão, os processos poéticos de multidão produzem autonomias. Citando Foucault (2007, p.119),

Uma 'anatomia política' que é também igualmente uma 'mecânica de poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina. A disciplina fabrica, assim, corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'. A disciplina aumenta a força do corpo (em termos

econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência).

Ao contrário do que se diria do corpo objeto, dócil, disciplinado e útil - o corpo de multidão é indisciplinar, é sujeito de direito, agente, interlocutor, tradutor. E apesar de possuir o seu próprio tempo biológico, sua história, enfim, suas próprias contingências, o corpo de multidão anuncia um corpo multiplicado por forças que são dele e de outros, que se assemelham e se juntam fora das associações habituais por padrão imposto. O sentido de coletivo acaba por levar a multidão a desenvolver políticas de ações produtivas e criativas em ambientes onde estão omissas as políticas institucionais de agenciamento das artes, sejam estas públicas ou privadas.

O corpo é mídia dessa situação, que aparece na sua produção criativa e no uso de ferramentas como as mídias digitais, que, por sua natureza, favorecem os compartilhamentos e novas formas de trabalho em conjunto. Formas de saber se constituem fundamentalmente numa relação de troca com o ambiente. Nelas, toda ferramenta cultural (que inclui as novas tecnologias) requisita uma maneira própria de se mostrar. Em ambientes tecidos por compartilhamentos, a sobrevivência se adapta ao fato de sermos agentes e sujeitos de ações transformadoras.

Daniel C. Dennett⁵³, filósofo norteamericano, trata, em seu livro *A Perigosa Idéia de Darwin* (1998), sobre a relação entre inteligência e o uso de ferramentas, e também entre o que acontece no cérebro quando recebemos novos tipos de informação. A partir de estudos realizados por Richard Gregory⁵⁴, psicólogo experimental britânico dedicado ao estudo do papel da inteligência e da percepção, Dennett(1998, p.394) constata que

Os antropólogos há muito reconheceram que o advento do uso das ferramentas acompanhou um grande aumento de inteligência. Os chimpanzés que vivem soltos na natureza pescam cupins com estiletes rudemente afiados. Este fato se torna ainda mais importante quando sabemos que nem todos os chimpanzés descobriram esse truque; em algumas “culturas” de chimpanzés, os cupins são uma fonte de alimentos inexplorada. Isso nos lembra que o uso da ferramenta é um duplo sinal de inteligência; não só reconhecer e manter uma ferramenta (sem falar em fabricar) *requer* inteligência, como o uso de ferramenta *confere* inteligência aos que têm a sorte de receber uma. Quanto melhor projetada a ferramenta (quanto mais informações estiverem inseridas na sua fabricação), mais inteligência potencial ela confere ao seu usuário.

No contexto que compreende as Poéticas de Multidão, o corpo interage com um ambiente de tempo-espço muito diferente do de

⁵³ Daniel Dennett é Professor Emérito de Artes e Ciências e diretor do Centro de Estudos Cognitivos da Tufts University. Sua pesquisa é centrada na filosofia da mente, filosofia da ciência e filosofia da biologia.

⁵⁴ Richard Gregory é Professor Emérito de Neuropsicologia da Universidade de Bristol. Dedicou-se ao estudo da percepção, especialmente ao que se refere às ilusões óticas.

outras poéticas de dança, sobretudo pela possibilidade de utilização do ciberespaço como ferramenta de agenciamento de pensamentos de dança. Tais pensamentos agenciados pelo corpo parecem sempre evocar uma pergunta via 'hipótese no/do corpo'⁵⁵ de cada agente, e não apresentam um resultado definitivo ou pronto. Ao que parece, nas autonomias de multidão, há um desenho ininterrupto de ações que acompanham os pensamentos de corpo. As montagens artísticas deixam entrever o processo no resultado, a teoria na ação e o corpo como mídia do seus pensamentos. Em sua tese, Katz (2004, p.2) argumenta que a dança é o pensamento do corpo e nos lembra que

Não se recomenda aqui a simples transposição do entendimento trivial de pensamento como sendo aquela voz silenciosa que fala baixinho dentro da nossa cabeça quando estamos pensando e, menos ainda, como a racionalidade que se contrapõe às emoções e aos sentimentos. O próprio texto cuidará de explicitar-se nesse sentido, mas há que saber desde já que o termo pensamento está aqui empregado para designar uma maneira de organizar informações – uma ação, portanto, e não o que vem depois dela.

A natureza compartilhada das atividades sensoriais do corpo, articulada à esfera pública de ações fundamentais humanas de

⁵⁵ Segundo Helena Katz (Seminário de Dança, UFBA/ PPG – Dança, 18/04/2006), o corpo trabalha por hipóteses e o gesto, na dança, está no lugar de uma hipótese, de um pensamento. As Poéticas de Multidão não têm outra finalidade que a de operar como uma dança que problematiza questões e as apresenta na forma de hipóteses, nas ações do corpo, sem buscar respostas prontas.

interação (pensamento, linguagem, auto-reflexão, capacidade de aprendizado), produz uma práxis (ação política) e uma *poiesis* (criação) do corpo especializadas. O que evoca o *ethos* que se estabelece nessas Poéticas de Multidão parte de um tipo de comportamento artístico que opera no agregamento de valores e de informações políticas que, então, por passarem a fazer parte dos seus ambientes, passam também a estar nos corpos que trocam com eles.

Do Público e Do Privado

A arte contemporânea, e mais particularmente, a arte da dança realizada de maneira autônoma, tem ocupado um lugar de transição entre os espaços destinados ao público e ao privado. Os tipos de trabalho de dança que se aproximam de uma poética de multidão vêm subvertendo os códigos consagrados na atividade de encenação, trocando-os por um tipo de performance que não abriga o papel habitualmente reconhecido como *virtuose* (que daria à dança e ao artista um certo valor de mercado). Sem uma espetacularidade construída a priori, esse tipo de dança subverte a expectativa convencional quando ajusta o que faz a espaços-tempo virtuais, lugares inventados, periféricos, provisórios, instantâneos. Nela, o corpo não é entendido como objeto da representação, mas

é presença que se faz poética e política por ações públicas. Essas outras compreensões a respeito da dança podem ser lidas como poéticas que desejam escapar do habitual controle das normas estabelecidas para a cultura e para o espetáculo de dança.

As redes digitais que dão suporte à comunicação de redes humanas são complexas. O ambiente de rede, a internet, e todos os meios de comunicação interativos sofrem controle político e econômico e passam a atuar como filtros de informação, e portanto, também funcionam como controladores/formadores de opinião. No caso da mídia impressa e televisiva, é muito clara a regulação seletiva da publicação de informações. Mesmo na *web*, há um certo manejo das informações para direcionar o usuário para esta ou aquela informação. Isso pode garantir uma economia dos meios de acesso dos provedores para uma localidade mais próxima e, assim, garantir um acesso mais econômico, provendo a informação apenas necessária para que o interesse pela busca de dados na rede permaneça. É a mais-valia da economia da informação.

As Poéticas de Multidão que utilizam ferramentas tecnológicas para fazer nutrir seus trabalhos artísticos adotam, muitas vezes, a *web* como estratégia de construção de suas poéticas, formando redes de comunicação criativas e políticas para além dos seus territórios físicos. O Coletivo Couve-flor utiliza a internet em muitas de suas propostas artísticas, já que seus integrantes residem e

transitam fora da cidade de Curitiba, seu local de origem. Cristiane Bourger reside atualmente em Nova York, e via e-mail [mensagem pessoal recebida em 18/03/2008] fala de sua percepção sobre fazer parte desse coletivo.

Considero-me a mais distante dos processos do coletivo na medida em que moro em NY e nossas conversas acontecem por e-mail ou chat. No entanto, sou parte do Couve-flor porque essa forma colaborativa de produção me interessa, especialmente porque as características individuais no trabalho de cada artista se mantêm. Não há uma unidade estética nas criações dos membros do coletivo Couve-flor. Cada artista trabalha a partir de influências e poéticas distintas. De certa forma, o coletivo interage de maneira colaborativa na sua forma de angariar recursos para os projetos e na produção efetiva de cada trabalho. De forma geral, eu busco trabalhar de maneira mais independente, pelo aspecto geográfico implícito. Penso que a passagem do tempo é um fator que atua no fortalecimento do coletivo. Nos conhecemos na Casa Hoffmann, a partir de 2003. Portanto temos de uma forma ou de outra acompanhado as produções uns dos outros há algum tempo e percebemos o que se acentua na investigação de cada artista. Isso possibilita um nível de feedback e parceria crítica bastante especial.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

(As Fotos de *Noivaction* (agosto 6, 2006) foram feitas por Alessandra Haro, e os figurinos, cedidos pela Cia do Abração. *Noivaction* foi uma intervenção que marcou o início da poética do Couve-flor Tronco e Membros, um casamento por afinidade, que deu início a esse tipo de comunidade artística. O projeto em questão embasava-se numa pesquisa sobre territórios, já que três integrantes do grupo moravam fora de Curitiba: Cristiane Bouger em NY, Michelle Moura no Rio, e a Elisabete Finger em Angers, França).

A partir desse início, celebrado por *Novaction* pelas ruas, praças e parques de Curitiba, o Couve-flor conclamou o público a participar do seu movimento artístico, inclusive explicando o seu projeto e como as pessoas poderiam ajudar e interferir. Desde esse início se configurou a idéia de investigar a territorialidade via Internet, a qual transformou-se num suporte fundamental

para a criação do grupo, pela necessidade de trabalharem juntos e pela impossibilidade prática de estarem todos os sete integrantes do Couve-flor no mesmo lugar, ao mesmo tempo.

Segundo Gustavo Bittencourt [por mensagem pessoal enviada em 16/03/2008],

[A internet] era o único jeito de viabilizar as coisas, e permitia também a aproximação com outras pessoas, o registro e o compartilhamento do processo criativo, que envolvia diferentes frentes de trabalho: alguns de nós estávamos trabalhando na criação de um vídeo, outros em uma peça de dança, além do site e das outras ações que foram surgindo no decorrer do processo.

Também artista-integrante do Couve-flor, Gustavo Bittencourt acredita que a internet não é um conceito imprescindível, porém se constitui numa necessidade prática. O contexto nômade dessa micro comunidade artística mundial (como também se auto-denomina), de fato, não pode descartar o uso de ferramentas digitais. Eventualmente, como aconteceu no projeto Couve-flor tronco e membros, o manejo de proposições artísticas ou de tarefas de dança, transformam-se em *work in progress* aberto na rede mundial de computadores e passível de acesso por qualquer usuário da internet. Essa também parece ser uma estratégia de rede que a mantém unida, superando fronteiras de espaço-tempo pelo compartilhamento de idéias e de proposições artísticas sobre elas.

No seu depoimento, Bittencourt revela a ambigüidade gerada

pela presença/ausência dos seus parceiros e adverte que a internet não é recurso único de trocas, mas potencializa os seus discursos artístico-cooperativos. Sobre a utilização das mídias digitais, ele adverte:

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Mas me parece que o mais importante sobre o uso do suporte digital é a superação dessas distâncias geográficas. O fato de trabalhar em colaboração com pessoas que estão geograficamente muito longe uma da outra dá amplitude para o processo criativo - pessoas que estão acessando informações, culturas diferentes -, e isso torna qualquer discussão mais complexa e maior. E tem todas as pessoas que a gente vai conhecendo quando viaja, que continuam em contato, trocando idéias, tudo isso interfere, e é muito bom. [...] Também por isso, boa parte dos nossos vínculos, as pessoas que eu mencionei que sempre trabalham com a gente, surgem de encontros presenciais, quando existe alguma convivência real, quando você tem a possibilidade de ver na prática como a pessoa

trabalha, o que ela pensa, sair pra beber junto, reclamar da vida. Isso não se compartilha por msn, não tem como.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Como já foi dito, essas poéticas de multidão distanciam-se de critérios de representação e de representatividade, interagindo localmente em seus contextos-lugares; no espaço aberto da internet com sua própria comunidade artística, e também com toda a comunidade virtual. As comunidades que se fazem multidão, quando atuam via redes digitais *on line* parecem se interessar por uma atuação política para fora de seus nichos, e ao mesmo tempo, fazendo parte deles. Isso remete ao antigo provérbio *zen*: “Estar no mundo sem estar no mundo” (Lao Tzé). Esse provérbio talvez possa apresentar a complexidade que acompanha as ações de dança de grupos ou coletivos que questionam, subvertem, e ao mesmo tempo observam, interagem e dialogam com o contexto contemporâneo informacional, como uma lógica *zen* de resistência. O foco dessa resistência *zen* é de natureza dinâmica, consciente,

não somente voltada para si, mas também para o mundo em volta. O olhar sensível e distanciado sobre o ambiente pode facilitar a busca e o encontro de parcerias entre “vizinhos”, o que parece ser de crucial importância no ambiente das redes colaborativas dessas autonomias artísticas, dentro e fora da *web*.

A lógica perversa do capitalismo de transformar tudo que há no mundo (incluindo o conhecimento tecnológico e a arte) em mercadoria e objeto de consumo faz das artes subvencionadas pelo mercado e pelo capital um emblema desse tipo de pensamento. Isso remonta à Idade Média, quando a dança era vinculada ao regime monárquico, e servia aos caprichos do rei e da aristocracia. As transformações históricas que fizeram nascer novas leis nas formas artísticas e nas categorias do trabalho, ao lado da crise do emprego no mundo contemporâneo, fizeram emergir as iniciativas comunitárias e o empreendedorismo solidário como forma de sobrevivência e manutenção da vida. As novas comunidades artísticas são sintoma dessas emergências. No mundo contemporâneo, o trabalho não mais se associa à estabilidade, mas, sim, à instabilidade, sem oferecer à maioria dos artistas, garantia de direitos adquiridos ou de formas de estabilidade para a sua continuidade produtiva.

Em relação às políticas públicas para a cultura (no que se inclui, atualmente, também as políticas privadas, já que estas estão vinculadas às regulamentações das leis de incentivo fiscal),

vê-se ainda uma ausência de programas públicos para a dança. O que se pratica é a roda dos editais, como se os editais fossem, neles mesmo, uma política pública. E os editais, na verdade, deveriam existir como mecanismos de efetivação de programas públicos. Como as Leis de Incentivo à Cultura distribuem dinheiro público pelos departamentos de marketing das empresas privadas, a distribuição desses valores privatiza o dinheiro público, que passa a ser regido pelos interesses privados. Entende-se, portanto, porque é tão irrisório o repasse, por parte das empresas que financiam a dança através de sua renúncia fiscal, desse dinheiro público para projetos independentes de natureza colaborativa.

Todavia, certas autonomias criativas em dança começam a viabilizar parcerias produtivas. Trabalhando na forma de projetos sucessivos, conseguem agregar receitas públicas e privadas. Artistas de diferentes lugares vêm recriando contextos uniformizados para novas formulações e modos de produção de dança. A informação que se forma nas redes autônomas criativas de dança se faz em contraponto ao relacionamento imposto por patrocínios de grandes empresas privadas e pelo Estado. Grandes empresas geralmente patrocinam proeminentes companhias de dança⁵⁶, e o Estado, na destinação que faz da verba que arrecada

⁵⁶ A Petrobras, maior empresa do Brasil, é também a maior financiadora de companhias e festivais de dança. Projetos chamados de Continuidade são aqueles em que a Petrobras trabalha fortemente a questão da associação

com impostos (na cidade de São Paulo, através da Lei de Fomento à Dança, por exemplo), nem sempre consegue uma boa distribuição para todos os segmentos artísticos que co-habitam debaixo da rubrica “dança”, o que tende a reduzir a diversidade de projetos.

Em cidades onde a dança conta com alguma forma de financiamento direto do Estado, essa diminuição de diversidade se suaviza, como é o atual caso da cidade de São Paulo, por conta da sua Lei de Fomento à Dança. Para que isso ocorra, as políticas públicas necessitam ser impelidas a financiar projetos artísticos autônomos.

Com sete integrantes fixos (e mais colaboradores), o Couve-flor Tronco e Membros– micro-comunidade artística mundial (www.couve-flor.com) é um coletivo⁵⁷ que reúne os seguintes

de marcas. O patrocínio cultural é uma técnica de comunicação por associação: as empresas patrocinam projetos culturais também para associar à sua marca qualidades existentes nas ações culturais (qualidade, inovação, compromisso com a cultura brasileira, jovialidade, paixão, tradição, brasilidade, vanguarda, etc...). São exemplos de patrocínios nesta modalidade o Grupo Corpo (MG), a Cia de Dança Deborah Colker (RJ) e a Companhia TeatroDança Ivaldo Bertazzo (SP).

⁵⁷ Em gramática, coletivo designa um conjunto de objetos da mesma espécie. O termo coletivo tem sido usado para designar um grupo de pessoas que tem a mesma orientação política, artística e/ou estética e reúne-se em associações ou parcerias, em grande parte de caráter informal. Aqui, coletivo não se destina a designar grupos de iguais, mas sim, grupos transitórios que mantêm a singularidade de cada membro.

artistas independentes: Ricardo Marinelli, Cristiane Bouger (<http://www.cristianebouger.com/>), Neto Machado, Michelle Moura, Elisabete Finger (www.elisabetefinger.com), Sthèfany Badaró e Gustavo Bittencourt (<http://gustavob.50webs.com/>). Ex-bolsistas do Centro de Estudos do Movimento da Casa Hoffmann⁵⁸, espaço da Fundação Cultural de Curitiba destinado à dança, esses criadores-intérpretes puderam participar de workshops e compartilhar processos de trabalho com artistas e teóricos de reconhecida importância na produção contemporânea em dança e *performance art*, tais como: La Ribot⁵⁹, Juan Domingues⁶⁰, Xavier Le Roy⁶¹, Tere

⁵⁸ Construída em 1890, a Casa Hoffmann serviu de residência e comércio para uma família de imigrantes austríacos, do ramo da tecelagem. Com arquitetura eclética, a Casa funcionou até 1974 como comércio de tecidos e armarinhos. Depois, o imóvel foi alugado para o Colégio Dezenove de Dezembro, que funcionou ali até 1996. Antes disso, em 1993, a Casa Hoffmann foi desapropriada e restaurada pela Prefeitura para a sua preservação como unidade histórica. Os trabalhos de restauro encerraram-se em 2002 e a Casa foi inaugurada em março de 2003. A Casa Hoffmann é a sede do Centro de Estudos do Movimento, que se destina ao estudo e à exploração de novas estéticas do movimento, sendo um local de referência para artistas e outros profissionais com atuação nas áreas de dança, teatro, artes plásticas e educação. As atividades contam com infraestrutura necessária ao desenvolvimento artístico, apoiadas em biblioteca, videoteca e cursos ministrados por artistas e coreógrafos.

⁵⁹ Maria la Ribot, coreógrafa espanhola, nascida em Madrid, mora e trabalha em Londres desde 1997. Conhecida como La Ribot, ela vem criando premiados espetáculos de dança que exploram as interseções entre dança contemporânea, performance, *live art* e vídeo.

⁶⁰ Juan Daniel Miranda Domingues, nascido em Puerto Cabello (Venezuela), a 29 de Maio de 1981, concluiu, em 2007, a licenciatura de cinco anos, em Pintura, na ARCA|EUAC (Escola Universitária das Artes de Coimbra). Expõe regularmente

O'Connor⁶², John Jaspers⁶³, entre outros. A atuação da Casa Hoffman 2003/2004, sob a curadoria de Andréa Lerner e Rosana

desde 2000 destacando-se, em 2006: Casa da Cultura em Cantanhede, - IPJ em Coimbra, - Galeria Por Amor à Arte no Porto, - Galeria da ARCA/EUAC. Em 2007: Convento da Trindade em Lisboa, - XI Semana Cultural da Universidade de Coimbra, - Casa da Cultura em Coimbra, - XI.

⁶¹ Xavier Le Roy estudou biologia molecular e trabalha como bailarino e coreógrafo desde 1991. De 1997 a 2003 foi artista residente no Podewil, Berlim. Coreografou os solos *Self unfinished* (1998), *Product of circumstances* (1999), concebeu o projeto experimental *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* (1999-2001), foi convidado pelo Tanz im August Festival para trabalhar com Yvonne Rainer em *Meetings* (2000), fez para Jérôme Bel a peça *Xavier le Roy* (2000); coreografou *Giszelle* (2001) com Eszter Salamon; e fez *Project* (2003), uma peça para 15 intérpretes. Também encenou *Das theater der wieder holungen* (2003), ópera de Bernhard Lang, e *Mouvements für lachenmann* (2005), uma noite com música de Helmut Lachenmann. Em 2006, foi convidado pela Berliner Philharmonie para coreografar *Ionisation*, de Edgar Varése, com um elenco de 40 crianças. Em 2004 e 2006, se envolveu em vários projetos educacionais em diferentes contextos. É artista associado do Centre National Chorégraphique de Montpellier.

⁶²John Jaspers Company apresenta performances de dança contemporânea e está engajada em residências artísticas dentro e fora dos Estados Unidos. John Jaspers desenvolve trabalhos de dança visando uma provocação: a descoberta e o engajamento de sua audiência numa estética inovadora de experiências também intelectuais, Seu intuito é expandir a forma do espetáculo de dança contemporânea e também a sua relevância para a cultura em geral.

Tere O'Connor está atualmente engajado em considerar a dissociação de uma narrativa com o desejo de transformá-la em dança. Ele parece se interessar em transformar o processo de cada trabalho dentro de um contexto, permitindo que o trabalho caminhe, muitas vezes em direção oposta àquela que ele havia calculado anteriormente. Ele entende a dança como uma forma abstrata de documentário e utiliza um sistema próprio para graver as dinâmicas de um momento pessoal/global. Seus colaboradores e performers constituem uma família de artistas, juntos há mais de 20 anos, a qual está dedicada a expandir a potência de dança como uma arte séria de nosso tempo.

Chamecki (<http://www.chameckilerner.org/>), uma dupla de coreógrafas brasileiras residentes há mais de quinze anos em Nova York, viabilizou o intercâmbio de artistas e a troca de experiências e de métodos de trabalho que resultou em instigantes criações coreográficas. O Couve-flor germinou nesse ambiente como uma autonomia artístico-colaborativa. No site do coletivo (www.couveflor.com) consta que “todos se responsabilizam por cada aspecto da realização de um trabalho e colaboram de diversas formas, tanto na realização de propostas individuais como em criações coletivas”, explica Ricardo Marinelli⁶⁴, integrante do grupo. O projeto de residência da Casa Hoffmann pode ser lido com uma lente do potencial transformador que promove a distribuição de informação e o intercâmbio de experiências entre artistas.

A comunidade Couve-Flor organiza e multiplica seus processos artísticos localmente, via rede mundial de computadores, como também promove e participa de outros intercâmbios com artistas de fora de sua comunidade. Isso foi o que aconteceu recentemente em Teresina, Piauí, no Projeto Instantâneo⁶⁵ no qual o Couve-Flor

⁶⁴ Esse relato foi obtido por pesquisa em site do próprio coletivo: <http://www.couve-flor.com>.

⁶⁵ O Projeto Instantâneo agrega dezoito integrantes na sua formulação/produção e se configura como um projeto de improvisação que acontece semanalmente no Teatro Municipal João Paulo II, em Teresina, Piauí. Todas as quartas-feiras, com entrada gratuita, acontece um exercício de espontaneidade criativa para

participou. Durante três semanas de agosto de 2007, o Couve-flor foi parceiro do Núcleo de Criação do Dirceu⁶⁶ no Teatro Municipal João Paulo II (TMPJ2), atuando com Michele Moura, Neto Machado, Elisabeth Finger, Ricardo Marinelli, Gustavo Bitencourt e Sthefhani Matanó, apresentaram os resultados de um intercâmbio que já acontecia desde o início de 2007, mas separadamente, em Curitiba e Teresina. Em junho, no primeiro encontro presencial em Curitiba, quatro artistas do Centro de Criação do Dirceu (Bide Lima, Janaína Lobo, Layane Holanda e Elielson Pacheco) trocaram experiências sobre os mecanismos de gestão de um grupo autônomo de artistas e puderam conhecer, na prática, as estratégias, dúvidas, aproximações e distanciamentos em relação à administração compartilhada desses grupos autônomos de artistas.

intérpretes-criadores. Segundo seus próprios propositores, "a partir de uma questão específica artistas se lançam em um sistema aberto de inúmeras possibilidades onde um espetáculo é criado e apresentado aos olhos do público na espontaneidade do momento presente. Trata-se da proposição de formatos de comunicação e novas formas de olhar e experimentar o mundo, gerando entre artista e público discussões sobre questões recorrentes e atuais."

⁶⁶ O Núcleo de criação do Dirceu funciona como uma plataforma de estímulo à criação, seja de coreógrafos, compositores, diretores ou qualquer profissional que faça o repasse de informações e experiências. O diretor do Núcleo, Marcelo Evelin, que também dirige o Teatro Municipal João Paulo II, que faz parte do Núcleo, revela que a idéia é trabalhar com projetos que facilitem a captação de recursos para o teatro e promova intercâmbio cultural, dentro e fora do estado. Segundo Evelin, o foco na criação visa "difundir a arte contemporânea em seus propósitos mais amplos, desfazer as barreiras entre dentro e fora, regional e universal, popular e erudito, individual e coletivo."

Essa possibilidade de convivência se deu dentro do Projeto Instantâneo proposta por Marcelo Evelin⁶⁷, diretor do Teatro Municipal João Paulo II desde 2006 e fundador do Núcleo de Criação do Dirceu. O projeto se baseia no intercâmbio entre artistas de diferentes regiões trabalhando por um determinado período no espaço físico do Teatro, no subúrbio de Teresina, e também o inverso, quando profissionais do Centro de Criação vão realizar essa experiência em outros locais do país e do mundo. Evelin destaca que “O projeto visa aproximar diferentes realidades através de uma troca direta entre artistas, proporcionando a eles mais autonomia e ampliação de suas possibilidades artísticas”.

A residência artística do Couve-flor somente foi possível mediante o intercâmbio realizado também com instituições de fomento ‘a cultura dos respectivos Estados. A Fundação Cultural de Curitiba, a Prefeitura de Teresina, a Fundação Monsenhor Chaves e do Ministério da Cultura apoiaram a finalização do Projeto com a ida de seis artistas curitibanos à Teresina.

⁶⁷ Marcelo Evelin nasceu em Teresina, em 1962. É bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição. Deixou o Brasil em 1986 para estudar dança e coreografia em Paris, na França, com Philippe Decoufle, Josef Nadj e Karine Saporta. Radicou-se em Amsterdam, na Holanda (1988), onde foi aluno da Universidade de Nova Dança (SNDO) e integrou a Companhia de Dança-Teatro The Meekers, de Arthur Rosenfeld. Foi estagiário da Companhia de Pina Bausch, em Wuppertal, na Alemanha, antes de iniciar sua carreira como coreógrafo profissional subvencionado pelo governo holandês, criando a Companhia Demolition Inc. e assinando, desde então, mais de 25 espetáculos com roteiro, direção e coreografia de sua autoria.

Mapas do corpo/Projeto Instantâneo/ Fotos: Júnior e Kayton Amorim

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Enquanto projeto de improvisação, o Projeto Instantâneo configura-se como uma outra metodologia de pesquisa artística em dança, por se fazer uma ferramenta de comunicação entre lugares distantes, e por provocar uma cooperação entre diversos grupos de artistas e entre artistas e público. A natureza desse projeto e da pesquisa que ele fomenta apresenta imbricações características das formas de multidão.

No que diz respeito à poética que se apresenta no Projeto Instantâneo, os sujeitos que improvisam arriscam-se, em suas performances, a corporificar modelos próprios e conservas culturais em sua performances, mas podem e desejam escapar delas, por estratégias de atuações conjuntas e por uma percepção ampliada para o foco da pesquisa em questão.

A improvisação *in situ* é ainda mais complexa e valiosa quando engloba o espetáculo, e o dar-se a ver em tempo real. É uma experiência, ao mesmo tempo sensorial, perceptiva, intelectual e produtiva de dança. O processo no lugar do produto desestabiliza os modos de recepção de dança, tanto para artistas como para espectadores, e também os modos de produção. Nesses tipos de apresentação, dificilmente podemos fixar um rótulo que a identifique como um produto comercial para um público consumidor, ou pôr-lhe uma etiqueta que indique o grupo ou a estética à qual pertence, visto que o caráter de multidão é heterogêneo e multifacetado.

O que está em jogo nesse tipo de dança está longe dos espetáculos onde o que mais conta é a habilidade virtuosística (no sentido de domínio de técnicas de dança) dos bailarinos – seja ela entendida como a capacidade de demonstrar os próprios sentimentos ou emoções ‘verdadeiras’, seja como a capacidade em executar a sua proposta coreográfica. Artistas que se juntam em parcerias político-artísticas são os que mais se aproximam da idéia

de criadores-intérpretes, pois são, de fato, artistas engajados com uma nova idéia de dança. O que talvez singularize o tipo de dança praticado por esses criadores-intérpretes pode ser encontrado no abandono de idéias filosóficas como 'essência' e 'verdade' da dança, uma vez que sem elas são outros os discursos que a dança formula.

Esses novos artistas de multidão, interessados em fenômenos políticos, econômicos e científicos, apresentam engajamento em questões instigantes. É a apresentação dessas questões na forma de dança que instiga, porque nelas o corpo não é mais tomado como um objeto de representação. Ele passa a ser o produtor e o produto de sensações, pensamentos, e traduções que estão coletivizadas, o que significa que esse corpo já não age como se possuísse um *self único*, imutável e puro, tradicionalmente associado a alma.

Antônio Damásio (2000), neurocientista português radicado na Califórnia, enfatiza o funcionamento das estruturas biológicas do organismo para a formação que ele denomina 'o sentido do *self*'. O 'sentido do *self*' estaria em relação direta aos variados estados do corpo vivo e às diversas dimensões do ato de conhecer. De maneira inata e inconsciente, o corpo se organiza em diversas ações regulatórias para gerir a vida do organismo. E o *self* está ligado a essa rede de sistemas cerebrais. Segundo Damásio(2000, p.176),

Ao refletir sobre as raízes biológicas do *self*, do simples *self* central ao complexo *self* autobiográfico, pensei inicialmente nas características que ambos tem em comum. E a principal

delas é a estabilidade. Em todos os tipos de *self*, podemos considerar que uma noção sempre domina o centro do palco: a noção de um indivíduo único, delimitado, que muda gradualmente ao longo do tempo mas, de algum modo, parece permanecer o mesmo. Ao ressaltar a estabilidade, não pretendo afirmar que o *self*, em qualquer uma de suas versões, seja uma entidade cognitiva ou neural imutável, e sim que ele deve possuir um grau notável de invariância estrutural para que consiga oferecer uma continuidade de referência no decorrer de longos períodos. De fato, continuidade de referências é o que o *self* deve proporcionar.

Cristiane Bourger propôs uma instigante ação de dança que teve seu início em 2006, em Curitiba, e continua acontecendo, tanto no Brasil quanto em Nova York, em colaboração com o seu coletivo. Seu ato artístico-político parece fazer aparecer a dança impregnada de metáforas sutis e evidencia sua característica de produzir movimentos físicos, intelectivos e sensoriais, tanto no agente-artista quanto no agente-espectador. Ao mesmo tempo, interroga sobre o que é privado ou público e o que pode ser compartilhado. Intitulada *Pílulas de Deslocamento – Este regalo es Tuyo*, Bouger formula e executa também um deslocamento e provoca outros a fazer o mesmo. Um movimento que é pensamento:

Baseado na entrega de cápsulas-presente em prateleiras de lugares destinados ao consumo (supermercados, *megastores*, farmácias, livrarias, *sexshops*, caixas eletrônicos de agências bancárias), a ação *Pílulas de Deslocamento* investiga a poesia do “deixar para trás”, a beleza do descontrole sobre a reação alheia, a grandiosidade da efemeridade e evanescência, a expectativa e a quebra de expectativa por não saber nada sobre um possível desenvolvimento de uma relação entre a interação

da artista e seu participante potencial; contudo, o trabalho também pode ser definido como um ato político, conceitual e ritual.[...] Interessa-me o fato de que alguma coisa está para acontecer, uma dramaturgia potencial pode surgir, uma narrativa potencial... mas eu, enquanto artista, não testemunho o acontecimento. Apenas a potencialidade de um acontecimento me é revelada. As ocorrências e derivações de minha ação poética repousam veladas por trás de meus olhos: minhas cápsulas-presente podem ser jogadas no lixo, recusadas, ignoradas, verificadas ou até mesmo aceitas. Compreendo que qualquer possibilidade consiste em uma resposta à poética do meu trabalho e complementa sua proposta. [Mensagem pessoal recebida em 18/03/2008]

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

(Todas as fotos de *Pílulas de Deslocamento* foram realizadas por Michele Moura também integrante do Couve-flor, e gentilmente cedidas por Cristiane Bouger)

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

A ação planejada de oferecer um 'presente' concreto que, para evidenciar a sua circunstância de doação anônima, é acompanhada da sua nota fiscal de compra, é sempre pensado, segundo Bouger, a partir de um determinado ambiente. A localidade da compra do objeto é a mesma daquela onde ele será presenteado. Uma nota de dez reais num caixa eletrônico; uma caixa de sonho de valsa na sessão de chocolates num supermercado; ou uma caixa de OB numa farmácia parecem produzir no público participante dessa cena inventada vários níveis de envolvimento com o objeto artístico. Em nível primário ou exo-referente, perguntas como: O que é isso? De quem é isso? Quem fez isso?, provocam um tipo de pensamento, o qual, podemos supor, desestabiliza as dimensões do público, do que é, de fato, conhecido ou desconhecido, surpreendente ou banal, 'realidade' ou poesia. Esse ato poético, em primeira instância, já anuncia sua proposição artística e se torna bastante eficiente, já que o público que inadvertidamente participa da cena é tomado pelo pensamento provocativo da artista. Ao ver o objeto, quem o vê entra em contato instantaneamente com um campo perceptivo e, conforme a sua decisão, toma uma posição sobre ele, como uma ação em resposta ao que lhe foi dado. Em nível secundário, esse ato artístico caracteriza a ambivalência entre o que é público ou privado. Em se tratando de um objeto concreto disponibilizado em forma de

'presente', outras questões podem ser evocadas: Isso me pertence? Eu tenho necessidade disso? E a partir daí, há inúmeras reações possíveis. Em se tratando de um ato artístico, interroga-se sobre o lugar do espetáculo, sua necessidade e função. E como ato político, sobre a necessidade de comprar, ter ou doar algo a alguém. Evidencia-se aqui, assim como no *Dança em Domicílio*, de Cláudia Müller, uma dimensão pública, espetacular, e, ao mesmo tempo, privada, entre artista e espectador, intermediada pela obra.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Steven Pinker, notável neurocientista cognitivo, lembra-nos que "Cada um de nós sente que existe um "eu" no controle. Mas essa é uma ilusão que o cérebro se esforça arduamente para

produzir” (2004, 69-70). De fato, demonstrações sobre esse tipo de ilusão foram evidenciadas por pesquisas neurocientíficas, a exemplo da realizada Michael Gazzinga(1967) e Roger Sperry(1964). Eles revelaram que ao se cortar o cérebro em duas partes, seccionando o corpo caloso que divide o hemisfério direito do esquerdo, cada hemisfério irá tomar as suas próprias decisões, sem a aprovação ou a negação do outro, uma evidência de que a capacidade de desempenhar ações direcionadas não depende sempre de uma ação consciente.⁶⁸

⁶⁸ Campos, Santos e Xavier, A Consciência como Fruto da Evolução e do Funcionamento do Sistema Nervoso. Psicologia USP, Vol.8 n.2, São Paulo, 1997.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

O corpo que não mais se vê como uma máquina com um fantasma dentro ou um recipiente para acomodar uma mente imaterial controladora (Steve Pinker, 2004) está mais perto de abandonar a representação. O corpo, quando dança, apresenta seus pensamentos na forma de dança (Katz, 2005; Greiner, 2005). Quando esses pensamentos mudam, a dança muda, uma vez que a dança é sempre o pensamento do corpo. Mudam os movimentos que a formam, o que nos faz entender como eles se constituem no corpo.

Katz (2003), com base na teoria evolutiva de Charles Darwin e na Semiótica de Charles Sanders Peirce, defende a idéia de que a dança que se dá no corpo é pensamento, e explica como essa arte pode se fazer entender pelo entendimento dos mecanismos que são próprios da natureza. Segundo Katz (2003, p.261),

Para Marlamé, a bailarina não é uma moça dançando, e sim uma metáfora, algo como um lugar onde o movimento se dá a ver. Produzida como uma série orquestrada de eventos em simultaneidade, a dança acontece nas estruturas neuronais. No corpo que aprende a dançar existe um salto entre a repetição de movimentos e a sua transformação em dança. Entre uma seqüência de aminoácidos e a molécula de RNA que dela se forma, iniciando a vida, também. A dança surge daquele instante fulgaz e fulgurante semelhante ao hiato entre o vivo e o não-vivo. E pode ser tomada como um entendimento da natureza.

O passo que vemos um corpo realizar não é um primeiro, e sim algo que surge já no final de um fluxo que se iniciou como uma

ignição eletromagnética no cérebro. Para compreender a dança precisamos de olhos que vejam aquilo que não tem visualidade plena. Há que percorrer as dobraduras de sua materialidade para escapar, por vãos e desvãos, da falsa necessidade de lhe atribuir significados.

Novas poéticas atuam nas suas relações de produção, propondo formas colaborativas, discutindo o papel do produto e dos processos, assim trabalhando, portanto, suas formas de fazer dança. Tanto *Dança Contemporânea em Domicílio* quanto *Pilulas de Deslocamento* demonstram a tensão existente no caráter material e imaterial da dança tratada como um não-produto.

Claudia Müller em sua proposta de espaço domiciliar para a dança ou Cristiane Bouger, na sua doação/entrega/esquecimento de suas 'cápsulas-presente' fazem da sua atuação em dança uma espécie de militância política, tocando o público e o privado em esferas múltiplas e lidando com as facetas complexas do mundo contemporâneo. Com seus trabalhos artísticos, ambas atingem a expressão ambivalente das atuais contingências humanas de expectativas incertas no redimensionamento entre o público e o privado.

Coreógrafos-ativistas, produtores de dança, pesquisadores, ativistas performáticos, público-participante, em suma, há várias manifestações dentro de um novo cenário, que se distingue pela mobilidade dos papéis, múltiplos e intercambiáveis, e por uma colaboração em rede, nômade e contestatória.

CAPÍTULO II - POÉTICA DE MULTIDÃO

Um programa de arte que engendra princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, de ruptura com os ditames da globalização perversa; feita de mapeamentos provisórios - quase nômades em suas redes de instabilidade e de probabilidades - configura-se como um sistema evolutivo. É sub-sistema adaptável de um macro-sistema ambiental igualmente mutável e cada vez mais complexo. As poéticas de multidão constituem-se como um sintoma da sociedade, reflexo de uma atuação social empoderada por parcerias e acordos sucessivos de convivência mútua para novos tipos de construção artística de dança.

Descobertas científicas, movimentos políticos e econômicos e novas teorias sobre o corpo e sobre o conhecimento legitimam estas novas poéticas que dão sustentabilidade à idéia da dança como pensamento do corpo (Katz, 2005), e portanto, como forma de conhecimento *sui generis*.

A poética dessa multidão é se fazer pensante pela ação, pela inter-relação entre corpo e ambiente, entre criação e produção, unindo as faces de um mesmo tecido social que revela um mosaico de pensamentos de dança que se integram e se fazem muitos, e não um.

A Epistemologia Emergente de Multidão

O pensamento que influencia pequenas comunidades contemporâneas autônomas também é resultado de uma força política que emerge desses nichos de certa escassez. Neles, emergem interações simples e alternativas aos meios institucionalizados de informação e produção de conhecimento. Uma espécie de conhecimento, que como nos revela Souza Santos (2005), é uma das resultantes criativas de relacionamento e interação social horizontais das comunidades autônomas sustentadas por redes. O novo conhecimento que surge nas poéticas de multidão, pode-se dizer, é solidário; e são gerados por um tipo de pensamento que é corpo, ação conjunta e transformação social.

A discussão epistemológica moderna que distingue e avalia os discursos da ciência e os discursos do senso comum de maneira diferenciada gira em torno de uma pretensão de verdade, uma espécie de imposição de um discurso sobre o outro. Como já nos alertou Foucault (2004, p.13), a 'vontade de verdade' engendra a necessidade de detenção de poder daqueles que entendem o conhecimento como mais um mecanismo de subordinação dos não letrados aos doutos, ou do cidadão comum aos seus líderes como uma forma de interdição. Em seu *Discurso sobre o método*,

Foucault identifica os conceitos de '*interdição*' e '*vontade de verdade*' para designar a rege do poder institucionalizado dos discursos de censura sobre o cidadão comum e adverte que

Talvez seja arriscado considerar a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão, ao lado daqueles que acabo de falar⁶⁹. Como se poderia razoavelmente comparar a força da verdade com separações como aquelas, separações que, de saída, são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõe e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência.

De fato, uma das idéias que fundaram o pensamento ocidental e que regulam as instituições de poder supõe que a ciência e o senso comum, e também o Estado e os cidadãos, ocupam lugares distintamente meritórios. O conhecimento científico, intelectual, acadêmico, pode se tornar um meio de manutenção de poder nas mãos do Estado e de empresas privadas que financiam cursos superiores, ao excluir uma maioria populacional que não têm acesso a esse tipo de informação. Para Souza Santos(2007), Foucault demonstra que não há escapatória

⁶⁹ A hipótese de Foucault se apresenta a partir da análise da produção dos discursos que, segundo ele, são temíveis e perigosos pois se constituem exercícios de poder. Por essa razão a sociedade, entendida aqui como o Estado, controla, organiza e domina os acontecimentos do discurso por procedimentos de exclusão. Foucault destaca a interdição como o primeiro procedimento de exclusão, e a rejeição ou separação como o segundo.

que seja emancipatória dentro do “regime de verdade”, já que a resistência tende a ser, ela própria um poder disciplinar quando a resistência se torna uma ‘opressão consentida’. Contudo, para Souza Santos (2007, p.26), Foucault ainda demonstra o valor das verdades alternativas e marginalizadas pela ciência moderna. Com base nessa análise, Souza Santos anuncia a necessidade de atentarmos para os mecanismos intrínsecos nas relações de poder no espaço social para traduzir diferenças, não como uma ameaça ‘as nossas singularidades, mas como condição *sine qua non* de se construir uma mentalidade crítica acerca de conceitos unificadores e alienantes, e por isso adverte:

O nosso lugar é hoje um lugar multicultural, um lugar que exerce uma constante hermenêutica de suspeição contra supostos universalismos ou totalidades. Intrigantemente, a sociologia disciplinar tem ignorado quase completamente o multiculturalismo. Este tem florescido nos estudos culturais, configurações transdisciplinares onde convergem as diferentes ciências sociais e os estudos literários e onde se tem produzido conhecimento crítico, feminista, anti-sexista, anti-racista, pós-colonial.

É necessário repensar o conhecimento, de modo que ele possa caminhar ao lado das mudanças que emergem, muitas vezes afastadas dos centros políticos e econômicos. Existe uma brecha democrática surgida nos excessos provocados pela globalização: surgem ações coletivas auto-organizativas e participativas dentro de comunidades, como uma operante forma de conhecimento

solidário, horizontal e emancipatório, que dá forma a novos tipos de pensamento e a um novo tipo de cidadania. Ao que parece, essa é a maneira pela qual comunidades se recriam e redimensionam a sua escassez intelectual e econômica, originada pelo controle perverso da informação e da economia verticalizada. Um conhecimento que é de multidão e que subverte o caos e a escassez pela auto-organização e por um conhecimento solidário advindo de um processo que engloba a politização da vida por conquistas que são, ao mesmo tempo, científicas, sociais e históricas. Souza Santos (2005, p.77) esclarece o contexto não-determinista de onde emergem esse novo conhecimento:

Na biologia, onde as interações entre fenômenos e formas de auto-organização em totalidades não-mecânicas são mais visíveis, mas também nas demais ciências, a noção de lei tem vindo a ser parcial e sucessivamente substituída pelas noções de sistema, de estrutura, de modelo, e por último, pela noção de processo. O declínio da hegemonia da legalidade é concomitante do declínio da hegemonia da causalidade.⁷⁰

A bióloga Deborah Gordon⁷¹, em seu livro intitulado “Formigas em Ação – como se organiza uma sociedade de insetos”(2002),

⁷⁰ A questão colocada por Souza Santos é de relativizar o conceito de causa subtraindo-lhe especulações deterministas, ontológicas ou metodológicas para atribuir-lhe razões pragmáticas. Segundo ele, “O conceito de causalidade adequa-se bem a uma ciência que visa intervir no real e que mede o êxito pelo âmbito dessa intervenção”(2007, p.72)

⁷¹ Deborah Gordon, bióloga e professora, dedica-se a pesquisar o mistério da auto-organização em colônias de formigas. Foi pesquisadora na Harvard University

apresenta uma questão fundamental ao propor a apreensão do mundo vivo acontecendo em camadas - moleculares, sistêmicas, populacionais -, e se relacionando em diferentes níveis. Em suas descobertas, Gordon constatou que colônias de formigas, diferentemente de sociedades humanas, não têm nenhum ditador, general ou mentor perverso, não havendo entre elas líderes de qualquer espécie. Com isso, interroga a maneira pela qual as formigas, seres de tão pouca inteligência, conseguem se organizar de maneira eficaz. Segundo Gordon, um pensamento é acionado por estímulos químicos (que, no caso das formigas, encontra-se nos feromônios, e no caso dos humanos, nos impulsos elétricos que movimentam milhões de neurônios no cérebro) resultantes da percepção de diferentes formas de interação com o ambiente e com outros seres, seja por transferência de estímulo químico e\ou pela quantidade de interações estabelecidas. Comparando formigas e pessoas na assimilação de interações ambientais, Gordon(2002, p.126) explica que

Uma interação pode não transmitir nenhuma mensagem além da incidência da própria interação. Uma formiga pode responder ao número ou taxa de interações. Os publicitários falam do número de "golpes" que um consumidor recebe, isto é, encontros com o nome de um produto. A idéia é que o fato de você comprar Coca-Cola pode depender não da informação que você tenha sobre as qualidades do produto, mas do número de vezes, ou da

e, na Inglaterra, na University de Oxford. Atualmente, leciona em Stanford, Califórnia.

frequência, com que se depara com o nome "Coca-Cola". Como para as pessoas, talvez o padrão de interação seja mais importante para as formigas do que a mensagem.

Uma interação numa colônia de formigas é, segundo Gordon, o seu mecanismo de sobrevivência. Através dos sinais percebidos mediante a quantidade de feromônio despejada no ambiente (interação indireta), e mediante o contato que cada formiga efetua com sua vizinha (interação direta) será possível detectar o estado geral da colônia. Gordon registrou em suas pesquisas que esses contatos interativos inspiram a solução de problemas para a manutenção da colônia como na distribuição de tarefas. Recolher alimentos no ambiente, efetuar transporte cooperativo, agrupar crias, remover lixo, são exemplos de comportamentos gerenciados por alocação de tarefas via interação direta ou indireta, efetuadas dentro e fora da colônia.

Christiane Wernk Nogueira, professora e pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina na área de inteligência artificial, desenvolveu um estudo sobre o comportamento de formigas no qual descobriu que soluções para uma variedade de problemas podem ser encontrados nos chamados 'sistemas-formigueiros' - modelos computacionais forjados em que os algoritmos são inspirados no comportamento de colônias de formigas reais. Segundo seus estudos em física a partir de um modelo algorítmico construído por Dante Chialvo e Mark Milonas (1995), Wernk Nogueira afirma que "o campo dos

“algoritmos formiga” estuda modelos derivados das observações do comportamento das formigas reais e utiliza esses modelos como fonte de inspiração para o “design” de novos algoritmos em problemas de otimização”([www. eps.ufsc.br](http://www.eps.ufsc.br))

Quanto à emergência de um trilho de feromônio, Wenck Nogueira atesta que enquanto caminham as formigas depositam feromônios no chão, formando um trilho. Desta forma, são capazes de perceber o químico e tendem a escolher, de modo probabilístico, caminhos onde haja maior concentração de químico. Segundo ela,

O trilho químico, é uma estrutura emergente e auto-organizada e resulta do “feedback” positivo. Quanto mais químico, mais formigas são atraídas e ainda mais químico, reforçando-se o trilho que atrai ainda mais formigas. A aleatoriedade permite que novas soluções sejam procuradas e guia a exploração das soluções atuais; as decisões das formigas são probabilísticas; as fontes de comida são encontradas de modo aleatório; nenhum indivíduo pode resolver um problema. Só através da interação de muitos é que a solução pode ser encontrada. Uma única formiga não pode “recolher” comida. O feromônio evaporar-se-ia rapidamente.

(Insetos sociais, seguindo simples regras individuais, executam atividades complexas na colônia através de flexibilidade, força e auto-organização)

Social insects, following simple, individual rules, accomplish complex colony activities through: flexibility, robustness and self-organization



No caso das comunidades artísticas de dança, as interações efetivadas dentro e fora de suas comunidades são de grande importância para a provisão de sua autonomia relativa. Os processos de trocas que se estabelecem nessas comunidades artísticas fazem emergir no sistema-dança padrões de interações cambiáveis, e que denotam quantidade e qualidade de fluxos de conhecimento que garantem, proporcionalmente, aumento de autonomia. Para entender melhor os processos que se fazem emergir num novo sistema de conhecimento solidário, vale lembrar que as interações efetuadas nas poéticas que são de multidão são múltiplas e multiplicadas pelas redes que se fazem, particularmente, via mídias digitais. Os blogs, Portais e sites de coletivos artísticos são exemplo disso, ao lado dos mais populares provedores de acesso a informação – Google e Youtube, os quais

permitem localizar interesses e disponibilizar conteúdos de textos e imagens aos seus usuários.

Nessas poéticas também ocorrem interações presenciais, a exemplo de apresentações de processos e de resultados, experimentos poéticos, performances, residências artísticas e/ou oficinas de trabalho. É importante destacar isso para não se tratar a questão como se fosse uma totalidade. Souza Santos(2005) alerta para os danos de se conceber a sociedade como uma totalidade, uma vez que essa concepção implicaria em uma forma de conhecimento que crê poder abarcar uma totalidade social; observa um único princípio de transformação social, constituído por apenas um agente coletivo; e prevê um contexto político definido que torna possível lutas somente críveis por conquistas de metas previamente estabelecidas.

Em primeiro lugar não há um princípio único de transformação social, e mesmo aqueles que continuam a acreditar num futuro socialista vêem-no como um futuro possível, em concorrência com outros futuros alternativos. Não há agentes históricos únicos nem uma forma única de dominação. São múltiplas as faces da dominação e da opressão e muitas delas foram irresponsavelmente negligenciadas pela teoria crítica moderna, como, por exemplo, a dominação patriarcal, o que é, nomeadamente, bem visível em Habermas, como mostrou Nancy Fraser. Não é por acaso que, nas últimas décadas, a sociologia feminista produziu a melhor teoria crítica. Sendo múltiplas as faces da dominação, são múltiplas as resistências e os agentes que as protagonizam. Na ausência de um princípio único, não é possível reunir todas as resistências e agências sob a alçada de uma grande teoria comum. Mais do que uma teoria

comum, do que necessitamos é de uma teoria de tradução que torne as diferentes lutas mutuamente inteligíveis e permita aos atores coletivos “conversarem” sobre as opressões a que resistem e as aspirações que os animam.

Uma teoria de tradução é a proposta de Souza Santos para que as comunidades contemporâneas que formam sistemas singulares possam comunicar-se entre si com o devido respeito a alteridade. A tradução possibilita o diálogo, o reconhecimento das diferenças de maneira inteligível ‘as partes envolvidas. Nas poéticas de multidão, a inteligibilidade dos processos de comunicação decorrentes de suas interações favorece a permanência de muitos tipos de poéticas fazendo-as escapar do perigo do desaparecimento. Segundo Giorgio Agaben(2002), em seu livro intitulado *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, extinção é produto da indiferença e a indiferença é um princípio de invisibilidade passível de matabilidade. O que faz-se invisível, segundo ele, torna-se matável. Importa reiterar a emergência dessas poéticas de multidão como um fenômeno da contemporaneidade, e que delas surgem outras visibilidades e novos contextos para a dança e seu fazer artístico. Urge estabelecermos contato e buscar familiaridade, favorecendo o seu surgimento e margem identificação. Diferençando-se do que ainda é amplamente vigente e disseminado, surge dessas poéticas um tipo de conhecimento solidário que une, agrega e estabelece acordos locais sem intervenções autoritárias públicas ou privadas. Um tipo de

conhecimento que emerge da crise que se instaura nos meios político, econômico e social. Para Souza Santos (2005, p.30),

Na atual fase de transição paradigmática a teoria crítica pós-moderna constrói-se a partir de uma tradição epistemológica marginalizada e desacreditada da modernidade: o conhecimento-emancipação. Nesta forma de conhecimento a ignorância é o colonialismo e o colonialismo é a concepção do outro como objeto, e conseqüentemente, o não reconhecimento do outro como sujeito. Nesta forma de conhecimento conhecer é reconhecer, é progredir no sentido de elevar o outro da condição de objeto 'a condição de sujeito. Esse conhecimento-reconhecimento é o que designo solidariedade.

O 'conhecimento-emancipação' (Souza Santos, 2005) surge do caos, da escassez, pela criatividade auto-organizativa e não regulatória de autonomias construídas por redes solidárias. A prudência (Souza Santos, 2005), a suspeição (Ricoeur, 1969) e o pragmatismo (W. James, 1969) são conceitos que nos ajudam a pensar a trajetória que transforma o conhecimento-regulação no conhecimento-emancipatório para um novo conhecimento comum. A aproximação desses conceitos, proposta por Souza Santos (2005, p.81), se faz necessária ao entendimento do contexto de caos, incertezas, imprevisibilidade e provisoriedade no qual vivemos.

A aceitação e a revalorização do caos é, pois uma das estratégias epistemológicas que tornam possível desequilibrar o conhecimento a favor da emancipação. A segunda estratégia consiste, como referi, em revalorizar a solidariedade como forma de saber. Estas duas estratégias estão de tal forma ligadas que

nenhuma delas é eficaz sem a outra. A solidariedade é uma forma específica de saber que se conquista sobre o colonialismo. O colonialismo consiste na ignorância da reciprocidade e na incapacidade de conceber o outro a não ser como objeto. A solidariedade é o conhecimento obtido no processo, sempre inacabado, de nos tornarmos capazes de reciprocidade através da construção e do reconhecimento da intersubjetividade. A ênfase na solidariedade converte a comunidade no campo privilegiado do conhecimento-emancipatório.

Ao atribuir estatuto de conhecimento ao que está em curso com as formas solidárias de organização da sociedade, Souza Santos oferece uma abordagem epistemológica para as poéticas de multidão. As danças produzidas em sintonia com essas questões, então, passa a poder ser lida como produtora de “conhecimentos-emancipatórios”.

O conhecimento que as poéticas de dança fazem emergir é o que garante a elas a conquista de uma autonomia crescente, como fruto de um processo contínuo de trocas de informação que ocorrem dentro e fora de suas comunidade independentemente da escassez imposta por políticas públicas para a cultura ou de formas institucionais que estabelecem o controle dessas informações. A episteme dessas redes transitórias e caóticas engendram uma complexidade que funciona pelo contato e pelo contágio daqueles que se fazem multidão – ativos, participantes e conscientes das suas metas comuns.

Quanto à técnica e suas novas ferramentas de comunicação, estas parecem ser um privilégio para uso de poucos, embora já

comece a se tornar evidente, também para aqueles excluídos, pela força potencial de rebeldia que essas oposições enunciam sub-repticiamente, que o controle de certas informações e das patentes institucionalizadas que comercializam a saúde, a cultura e as informações não são contínuos nem permanentes. Possivelmente, essa evidência poderá vir a ser um meio de estabelecer diferenças. As poéticas de multidão se fazem como objetos intermediários dessas mudanças, seja pela emancipação e revolta contra a ordem de exclusão estabelecida, seja pela mão solidária do conhecimento em comum que elas mesmas criam.

Inteligência de Multidão (Comunicação e Sobrevivência)

A evolução de nossa espécie, como nos apresenta Richard Dawkins(1976, 1998), revela padrões de interação que resultam em cooperatividade como um parâmetro de sobrevivência. A exemplo de formigas e abelhas, nós humanos, mantemos estados de co-dependência, e como um 'enxame', trocamos informações e tarefas para sobrevivermos em comunidade. A biologia nos ajuda a entender que ações cooperativas podem ser compreendidas como produto social de inteligência co-adaptativa(ajuste mútuo entre diferentes organismos e entre suas partes)e como recompensa futura co-evolutiva(evolução mútua em diferentes espécies em seu

ambiente) de todo e qualquer sistema. Pode-se dizer que a dança de multidão opera como um enxame inteligente, onde tipos diferenciados de interações locais evidenciam um novo comportamento macro-ambiental, contextualizado por novos meios de comunicação e pela iminente necessidade de sobreviver por co-evolução.

A introdução do livro *Emergência*(2003), de Steven Johnson, um dos mais bem conceituados pensadores do ciberespaço, apresenta o título "Todos por Um", o qual poderia impelir o leitor, em primeira instância, a associá-lo a idéia hobbesiana do Leviatã, na qual o povo forma o corpo do soberano e se constitui em seus membros - alicerces de um poder centralizado e incondicional. Thomas Hobbes, filósofo inglês, publicou 'Leviatã' em 1651, título cunhado da bíblia, para tratar da estrutura que organiza a sociedade, que segundo ele, deveria ser governada por um 'Leviatã' (como o monstro bíblico⁷²), o qual teria a força necessária a fazer os homens manterem a paz, e punindo aqueles que infringissem o contrato social que a garantiria. Isso porque para Hobbes os humanos são egoístas por natureza, ou melhor, devem ser, por princípio moral, egoístas, e mesmo que fosse possível agir de maneira não egoísta, simplesmente não deveriam fazê-lo. No capítulo 17 do Leviatã

⁷² A imagem do Leviatã, o monstro bíblico, é retratada no Antigo testamento, Livro de Jô, Capítulo 3:8.

intitulado “Sobre as causas, geração e definição de um Estado”, Hobbes afirma

A única forma de constituir um poder comum, capaz de defender a comunidade das invasões dos estrangeiros e das injúrias dos próprios comuneiros, garantindo-lhes assim uma segurança suficiente para que, mediante seu próprio trabalho e graças aos frutos da terra, possam alimentar-se e viver satisfeitos, é conferir toda a força e poder a um homem, ou a uma assembléia de homens, que possa reduzir suas diversas vontades, por pluralidade de votos, a uma só vontade. (...) Esta é a geração daquele enorme Leviatã, ou antes - com toda reverência - daquele deus mortal, ao qual devemos, abaixo do Deus Imortal, nossa paz e defesa.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

(Ambas as imagens acima (em recorte) representam o Leviatã. À esquerda, o Leviatã ilustrado por Abraham Bosse para o livro de Thomas Hobbes, 1651. À direita A charge de Angeli publicada na Folha de São Paulo em julho de 2007. O Leviatã de Hobbes tem em suas mãos a espada (símbolo do poder político laico) e na outra um cetro (símbolo do poder religioso). Ambos os poderes estão unidos no mesmo ser que representa a fundação do poder soberano. O gigante do Angeli tem ambas as mãos ocupadas por malas executivas, provavelmente cheias de dinheiro. As próprias malas são feitas de indivíduos, como se o poder do dinheiro e da corrupção que elas carregam fosse também um poder dado pela massa e que constroem o monstro pela política da representação.)

Hobbes sustenta que a origem da obediência ancora-se em ‘leis naturais’ resultado do interesse comum por segurança e

sobrevivência. Paolo Virno, docente da disciplina Ética da Comunicação da Universidade de Calábria, na Itália, em sua tese intitulada Gramática da Multidão – para uma análise das formas de vida contemporâneas, defendida no Departamento de Sociologia e Ciência Política da Universidade de Calábria em 2002, afirma que a constituição de um ‘corpo político’, defendida por Hobbes, obriga-nos a obedecer antes mesmo de saber que coisa nos será ordenada. Na análise de Virno(2002, p.27), a proposição de obediência cega ao Estado é o que o sustenta e o fundamenta:

a obrigação de obediência é, ao mesmo tempo, causa e efeito da existência do Estado, e sustenta aquilo que também constitui o seu fundamento, precede e segue ao mesmo tempo a formação do ‘império supremo.

Ao contrário do que está maximizado a partir do pensamento de Thomas Hobbes, filósofo inglês do século XVII, Steven Johnson(2003, p.11-12) conta com o apoio de biólogos, filósofos, urbanistas e neurocientistas para relacionar softwares, cérebros humanos, formigas e cidades sob uma visão de sociabilidade baseada na existência de uma predisposição para se viver em grupo por interações sem liderança centralizada ou atuação social individualizada. E por isso questiona:

Nós estamos naturalmente predispostos a pensar em termos de líderes, quer falemos de fungos, sistemas políticos ou nossos próprios corpos. Nossas ações parecem ser governadas, na maior parte dos casos, por células–líderes em nossos cérebros e, durante milênios, fomentamos elaboradas células-

líderes em nossas organizações sociais, seja na forma de reis ou ditadores, ou até de vereadores. A maior parte do mundo a nossa volta pode ser explicado em termos de hierarquias e sistemas de comando – porque seria diferente com o *Dyctiostelium discoideum*?

Dyctiostelium discoideum é um organismo primitivo, bastante semelhante a ameba e aos fungos, que se tornou o emblema científico de Johnson para o comportamento emergente adaptativo, ou seja, sistemas relativamente simples que conseguem construir inteligência de nível mais alto. Esse organismo configura-se como um sistema dotado de um controle descentralizado, trocando informações ambientais para o desenvolvimento de uma autonomia relativa ao ambiente no qual transita. A inteligência, neste caso, denota a eficiência em resolver problemas apresentados no ambiente, como por exemplo, detectar e conseguir alimento de maneira mais rápida garantindo sobrevivência. E a adaptação denota a qualidade distintiva de alguns elementos de se tornarem mais inteligentes com o tempo, num processo que engloba ações especializadas para um ambiente em constante transformação.

Evelyn Fox Keller, Doutora em física pela Universidade de Harvard(1960) defendeu sua tese em biologia molecular e, a partir de 1968, como pesquisadora do Instituto Sloan Kettering, em Nova York, investiga a aplicação de matemática aplicada a problemas biológicos. Nesse mesmo ano, tornou-se parceira de Lee Segel, que lhe apresentou o instigante comportamento do *Dyctiostelium*

Discoideum. Esse foi o início de uma série de pesquisas realizadas sobre o *discoideum*, sendo uma das mais recentes o experimento do cientista japonês Toshiyuki Nakagaki(2000) que relata ter conseguido 'treinar' o *discoideum* a encontrar alimento de maneira mais eficaz num labirinto com quatro rotas possíveis. Johnson afirma que apenas trinta anos após as primeiras pesquisa sobre o *Dyctiostelium discoideum* reconhece-se a maneira pela qual esse organismo se aglomera, como um clássico estudo de caso sobre o comportamento *bottom up* – baseado em uma inteligência distribuída, e não top-down – baseado numa inteligência unificada.

O *discoideum* passa grande parte da sua vida como milhares de outras criaturas unicelulares, cada uma delas movendo-se separadamente das companheiras. Sob condições adequadas, essas miríades de células aglomeram-se novamente em um único organismo maior, e então começa seu passeio tranquilo e rastejante pelo jardim, consumindo, no caminho, madeira e folhas apodrecidas. Quando o ambiente é hostil, o *discoideum* oscila entre ser uma criatura única e uma multidão.(Johnson, 2003,10)

A persistência de Evelyn Fox Keller e Lee Segel para provar que as células do *discoideum* se organizavam em comunidade por si próprias foi o começo da vida digital como a conhecemos hoje. Keller iniciou suas pesquisas opondo-se a visão sobre o comportamento do *discoideum* que B.M Shafer (de Harvard, 1962) propunha: a saber, uma liderança celular soberana se sobrepondo 'as demais. O palpite de Keller e Segel era que uma substância

denominada acrasina(ou AMP cíclico⁷³) participava do processo de agregação do fungo. Isso aconteceria de acordo com a quantidade de AMP liberada por cada célula individualmente, e posteriormente seguindo as trilhas de feromônio que encontravam no ambiente em que vagava. Keller e Segel estavam certos, como foi comprovado anos mais tarde por testes digitais realizados em computadores de melhor precisão. O acerto foi conseguido graças ‘as séries de equações matemáticas realizadas por Keller e Segel, inspiradas na genialidade do matemático britânico Allan Turing(1912-1954), a partir dos seus estudos acerca do desenvolvimento biológico em termos matemáticos, em artigo⁷⁴ dedicado a morfogênese publicado em Manchester, em 1948. Com a sua experiência de guerra⁷⁵ que o fez estudar ‘padrões ocultos dentro do aparente caos de um código’, Turing focou sua reflexão no problema da forma, interrogando como padrões complexos surgiam de formas simples. Turing foi pioneiro

⁷³ O AMP cíclico é um nucleotídeo que atua como segundo mensageiro em várias vias de condução de neurotransmissores. Inicia uma cascata de eventos pela ativação da proteína quinase A(PKA), relacionados a fosforilação protéica, um dos processos básicos da célula.

⁷⁴ Segundo Johnson,“ o artigo de Turing se concentrava mais no padrões numéricos recorrentes das flores, mas demonstrava, usando ferramentas matemáticas, como um organismo complexo pode se juntar, sem que haja um líder para planejar e dar ordens”. (2003, p.11)

⁷⁵ Allan Mathison Turing(1912-1954), matemático britânico conseguiu desvendar o código alemão secreto do dispositivo ENIGMA através do estudo de padrões matemáticos e projetando o Colossus, nome dado ao computador inglês montado sob a supervisão Turing e utilizado durante a II Guerra Mundial(Dezembro de 1943). Esse foi o primeiro projeto mundial de um plano computacional.

na ciência da computação e um dos responsáveis sobre o entendimento de que processos de auto-organização e de transmissão de mensagens (respectivamente estudados anos mais tarde por seus contemporâneos Ilya Prigogine e Claude Shannon) são sistemas complexos com inúmeras variáveis, e portanto, fenômenos que podem ser prognosticados somente a partir do comportamento global do sistema. O inter-relacionamento entre os elementos do sistema em determinado ambiente formam a sua organização. Detectar os padrões transitórios dessas interações se constitui no grande desafio dos estudos de sistemas complexos⁷⁶.

Após a morte de Turing, suas descobertas foram muito úteis para o surgimento da disciplina científica denominada IA – Inteligência Artificial. A Inteligência Artificial é uma disciplina voltada para a construção de máquinas que tenham algum grau de inteligência ou com capacidade de dar respostas eficientes ‘as demandas do ambiente. Jaime Simão Sichman, professor do Departamento de Engenharia da Computação e Sistemas Digitais da Escola Politécnica da USP e um dos coordenadores do Laboratório de Técnicas Inteligentes (LTI), onde se desenvolvem pesquisas em sistemas multiagentes, robótica móvel e aprendizado de máquina, afirma:

⁷⁶ Segundo Johnson, uma das características que definem os sistemas complexos é a persistência do todo no tempo. O comportamento global deve durar mais do que qualquer um de seus elementos.(2003, p.60)

somos capazes de produzir máquinas que exibam um comportamento similar ao das pessoas em algumas tarefas que necessitem de algum processamento cognitivo, por exemplo, reconhecimento de padrões, planejamento, navegação autônoma, etc.(ComCiência,10/10/2005)

Para Sichman e Hübner(Campinas, JAIA, 2003) agentes cognitivos autônomos podem aumentar a sua eficiência e adaptabilidade caso tenham capacidade de representar explicitamente e explorar, por mecanismos de raciocínio(decisão e aprendizagem) adequadamente forjados, a capacidade de outros agentes e eventuais organizações sociais que estejam envolvidas no sistema em que atuam. Segundo eles, um agente inteligente deve possuir as seguintes propriedades: (1)reatividade, capacidade de reagir 'as mudanças do ambiente num tempo adequado; (2)pró-atividade, atuar em prol de realização de metas;e (3)habilidade social, capacidade de interação com outros agentes para a realização de objetivos. A partir das idéias de Sichman e Hübner, entendemos que mesmo em máquinas ou robôs a inteligência depende de interação ambiental, por uma comunicação contínua que integra as percepções de agentes autônomos, interações recíprocas entre eles e suas ações no ambiente.

Esse tipo de inteligência artificial não se restringe em pesquisas experimentais com robôs, mas já é muito útil em atividades humanas cotidianas pela construção e aperfeiçoamento de máquinas utilitárias que se tornam cada vez mais eficientes. Mas

a IA pode ser melhor identificada via redes digitais, por usuários da internet. As técnicas denominadas de mineração de dados (*data mining*) que apóiam sistemas de busca da internet, como por exemplo os softwares utilizados no Google ou no Wikipédia são resultados do desenvolvimento da IA. Esses sistemas de busca são capazes de vasculhar dados por similaridade de forma, e em questão de segundos encontram milhares de páginas semelhantes ao que foi buscado. Dentre as duas escolas surgidas no âmbito da IA, a primeira, simbólica, e, a segunda, conexionista se opõem sobre a necessidade da representação e manipulação de símbolos. A escola conexionista avançou na produção de sistemas de redes neurais, o que provocou, a partir dos anos 1980, o surgimento gradativo de plataformas descentralizadas, interligando milhões de computadores pessoais através da internet. Essa mudança paradigmática na IA indicou que comportamentos inteligentes podem surgir pela interação de elementos ou agentes que possuam metas em comum e fez surgir as redes digitais humanas.

Rodney Brooks⁷⁷, professor e pesquisador do MIT (Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, EUA) do ramo da robótica, demonstrou que uma máquina poderia

⁷⁷ A pesquisa de Rodney Brooks, Professor de Robótica da Electrical Engineering & Computer Science Department (EECS) no Massachusetts Institute of Technology (MIT), concentra-se na engenharia de inteligência de Robôs para operar em ambientes desestruturados e sobre o entendimento da inteligência humana para a construção de humanóides robôs.

apresentar um comportamento inteligente por uma programação simples, como por exemplo, evitando obstáculos e seguindo linhas. Esse movimento é semelhante ao movimento das formigas quando despejam feromônio no ambiente ou quando procuram seus rastros em busca de conexões informativas sobre o estado do ambiente da colônia para suas necessidades mais emergenciais. Muitos experimentos realizados em robótica são resultado de observações e experimentos acerca do comportamento de insetos, especialmente referentes ao comportamento de formigas e abelhas. Essa idéia de aplicar a biologia a disciplinas como a robótica, administração, sociologia e ciência política foi desenvolvida progressivamente gerando o termo 'inteligência de enxame' (*swarm intelligence*). O Instituto Santa Fé, no Novo México, é um dos centros pioneiros em estudos multidisciplinares desenvolvidos em 'inteligência de enxame'.

G. Theraulaz and J.-L. Deneubourg em artigo intitulado *Swarm Intelligence in Social Insects and the Emergence of Cultural Swarm Patterns* (Instituto Santa Fé, 1992) apresentam a idéia de recíproca causalidade entre a organização social de uma colônia de insetos - padrão de atividades espaço-temporais e decisões coletivas -, e a estruturação do ambiente em torno da colônia. Apresentam a 'inteligência de enxame' para caracterizar a coerente função de padrões globais que emergem na colônia através da simples interação local de agentes em seu ambiente próximo.

Outros pesquisadores do Santa Fe Institute, em Novo México, como Eric Bonabeau, Andrej Sobkowski e Jean-Louis Deneubourg evidenciam que o sucesso ecológico dos insetos sociais podem ser percebidos em diversos lugares. Atribuem esse sucesso a um tipo de organização que permite, segundo eles, divisão de trabalho, especialização, regulação coletiva, plasticidade e respostas de ação conjunta. Esses cientistas lembram-nos que as teorias de auto-organização⁷⁸, desenvolvidas originalmente no âmbito da física e da química descrevendo a emergência de padrões microscópios podem ser estendidas para os insetos sociais, como formigas e abelhas, para mostrar que um comportamento coletivo complexo emerge de interações de indivíduos que exibem comportamento simples(Santa Fé Institute, 2005).

A inteligência de enxame evidenciada em insetos que se caracterizam por sociabilidade, como abelhas, formigas e cupins bem como a inteligência emergente das rede digitais humanas, e mesmo de máquinas e computadores, não são somente especulação teórica, mas são, comprovadamente, elementos comuns de sistemas chamados vivos(naturais) e não-vivos(culturais) - uma diferenciação que somente cabe aqui para

⁷⁸ Não podemos deixar de citar a importante contribuição de Humberto Maturana e Francisco Varela para a compreensão da auto-organização em sistemas vivos. A partir do conceito de autopoiesis (trazido dos gregos, produção e criação de si mesmo) Maturana e Varela definem autopoiesis como uma característica estrutural dos sistemas vivos, desde as células aos organismos sociais.

evidenciar a co-dependência existente entre ambos. Esse tipo de inteligência que é resultante do tipo de comunicação que se opera dentro do sistema, e dele com o seu entorno, ajudam-no a adquirir autonomia.

Como já foi mencionado acerca das pesquisas de Deborah Gordon, padrões de interações entre formigas advém de interação ambientais nos seus sistemas que são únicos. Como nos informa Gordon, esses padrões de interação, que possibilitam a realização de uma tarefa eficientemente de maneira a favorecer a sobrevivência da colônia, está vinculada a taxa de interação(quantidade e localidade) e não a uma mensagem ou um sinal existente nessa interação. “Nenhuma formiga diz a outra o que deve fazer”, afirma Gordon. O padrão de interação se faz por implicações ambientais, em resposta as suas mudanças. Esses processos, contudo, são particulares, e embora tenhamos a tentação de generalizar padrões, sabemos que um sistema vivo que sobrevive mediante as interações que efetua em seu ambiente tende a ser tão flexível e maleável quanto for as disposições ambientais que o transformam e são transformadas por ele.

Uma lição que as formigas dão é que para compreender um sistema como o delas não é suficiente desagregá-lo. O comportamento de cada unidade não está encerrado em cada unidade mas decorre de suas conexões com o resto do sistema. Para ver como os componentes produzem a resposta do sistema global, temos de rastrear essas conexões em situações cambiantes. Poderíamos dissecar um cérebro em milhões de

diferentes células nervosas, mas jamais encontraríamos alguma dedicada a pensar sobre a 'natureza' ou as 'formigas' ou qualquer outra coisa: os pensamentos são feitos pelo padrão em mudança de interações de neurônios. Os anticorpos se formam no sistema imune como consequência de encontros com células estranhas. As formigas não nascem para executar certa tarefa: a função de cada uma delas muda juntamente com as condições que encontra, incluindo as atividades de outras formigas. (Gordon, 2002, p.135)

Se numa sociedade de formigas as decisões de executar uma tarefa ou outra está mais relacionada a taxa de interações que as formigas mantêm em seu meio do que ao sinal de uma determinada mensagem, podemos supor que os conexionistas da Inteligência Artificial estavam certos: as conexões em rede são mais funcionais, eficazes e velozes, quando tratamos de operações e buscas em sistemas sem comando, como é o caso das poéticas que são de multidão.

"A inteligência de enxame baseia-se fundamentalmente na comunicação" afirmam Hardt e Negri(2004, p.131). Uma comunicação em rede nos parece caótica e irracional, mas analisando a forma como se dão as suas conexões podemos observar organização e criatividade. Essa inteligência é co-evolutiva por ser fundamentalmente sócio-ambiental, como sustentam os pesquisadores da Inteligência Artificial.

Se entendermos a inteligência humana como capacidade de aprendizagem e de apreensão do mundo por interações ambientais, por processos comunicativos, devemos considerar que a nossa

capacidade para aprender e construir mentalmente realidades em forma de conceitos, ficções, memórias, categorizações e emoções opera de maneira descentralizada. As descobertas neurocientíficas que defendem a idéia de uma mente encarnada em oposição a uma mente imaterial, de uma mente corporificada sem uma central de comando situada no cérebro nos ajudam a entender a inteligência como uma propriedade de interação social, sem controle. Como afirmam os filósofos Lakoff e Johnson em *Philosophy in the Flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*(1999), nossa mente é encarnada no corpo e não se localiza no cérebro ou na cabeça, mas é um fluxo de percepções continuamente mutantes que captamos do ambiente via sistema sensório-motor. Essas percepções são, em grande parte, inconscientes porque são acionadas pelo sistema sensório-motor em fluxos concorrentes de informação, como dimensões paralelas que operam instantaneamente. Essas percepções constroem, segundo eles, metáforas no cérebro, e não conceitos literais. Por esse novo entendimento, o pensamento humano é essencialmente metafórico, o que muda radicalmente a idéias que temos de mensagem, por exemplo.

Na dança dessas novas poéticas de multidão são inteligentes porque se utilizam de variados tipos de interação. A sua comunicação interna e com outros sistemas de dança gerando autonomies e participantes mais ativos no processo de criação do

trabalho artístico, possivelmente é o que possibilita a sua existência, resultando em montagens onde também ficam evidentes esse seu modo de funcionamento. Seja num palco tradicional, num espaço inventado ou de intervenção, as interações entre os elementos do sistema-dança serão mais significativos que algum outro significado intrínseco, não apresentado de fato nesse sistema.

Lakoff e Johnson(1999), a partir de pesquisas experimentais nas ciências cognitivas -, disciplina fundada a partir dos anos setenta - relatam que a maior parte do nosso pensamento opera muito rapidamente e, por isso, abaixo do nível cognitivo de consciência. Acessar memória, compreender sons e imagens, dar significado ao contexto de uma conversação, fazer inferências, construir imagens mentais, notar e interpretar linguagem corporal, planejar e antecipar resultados, são propriedades da mente processadas no corpo automaticamente, em sua maioria inconscientemente, e portanto, sem o nosso controle. Sobre as ações descentralizadas e inconscientes da mente encarnada, Lakoff e Johnson (1999, p.11) afirmam:

Cientistas cognitivos tem mostrado experimentalmente que para entender mesmo a mais simples elocução, nós precisamos apresentar essas e outras formas incrivelmente complexas de pensamento automático e sem esforço notável abaixo do nível de consciência. Não é meramente ocasionalmente que não notamos esses processos; mais

propriamente, eles são inacessíveis à percepção consciente e controle.⁷⁹

A metáfora do enxame também nos cabe na configuração de uma inteligência humana descentralizada, por informações advindas de toda parte e que se aglomeram em nossa mente por categorias de forma, por familiaridade e fluxos ambientais intermitentes. Os seres humanos possuem capacidades orgânicas de mecanismos de memória e raciocínio(os quais não necessitam do requisito da linguagem), ao qual Antônio Damásio⁸⁰(2000) denomina 'consciência ampliada'. Através do acionamento dessa consciência podemos mapear os padrões de interação continuamente modificados pelos diversos planos de experiências locais.

A consciência ampliada, portanto, é a capacidade de estar consciente de uma gama enorme de entidades e eventos, ou seja, a capacidade de gerar um senso de perspectiva individual, de propriedade e da condição de agente sobre uma gama de conhecimentos maior do que a abrangida pela

⁷⁹ "Cognitive scientists have shown experimentally that to understand even the simplest utterance, we must perform these and other incredibly complex forms of thought automatically and without noticeable effort below the level of consciousness. It is not merely that occasionally do not notice these processes; rather, they are inaccessible to conscious awareness and control."

⁸⁰ Antônio Damásio, neurobiologista português e Chefe do departamento de Neurobiologia da Faculdade de Medicina de Iowa e professor do Instituto Salk na Califórnia, fez importantes contribuições para divulgação para não especialistas as novas descobertas científicas acerca do funcionamento da mente e do cérebro. Dentre os seus livros publicados no Brasil, estão O Erreo de Decartes(1996), O Mistério da Consciência(2000) e Em Busca de Espinosa:prazer e dor na ciencia dos sentimentos(2004).

consciência central⁸¹. O sentido do *self* auto-biográfico ao qual essa gama de conhecimentos maior é atribuída inclui informações biográficas exclusivas. (Damásio, 2000, p.255)

A configuração das interações perceptivas por mapas neurais é uma recente descoberta da ciência cognitiva. O estudo da neurobiologia da mente identificou que quando as partículas de fótons chegam até a retina em um padrão relacionado a um determinado objeto, células nervosas ativadas nesse padrão formam um 'mapa' neural transitório. Damásio faz a ressalva: da mesma forma como se dá em questões relativas ao termo *representação*, não existe uma noção legítima entre o que é mapeado e o mapa. Segundo ele(2000, p.407),

essa correspondência não se dá ponto a ponto, e , portanto, o mapa não precisa ser fiel. O cérebro é um sistema criativo. Em vez de refletir fielmente o ambiente que o circunda, como seria o caso com um mecanismo engendrado para o processamento de informações, cada cérebro constrói mapas desse ambiente usando seus próprios parâmetros e sua própria estrutura interna, criando, assim, um mundo único para a classe de cérebros estruturados de modo comparável.

O cérebro humano cria mecanismos de percepção que são propriedades do corpo, e, ao mesmo tempo, possibilidades

⁸¹ Para esclarecer o sentido do *self*, Antônio Damásio, descreve a consciência em dois níveis, o primeiro ele denomina consciência central, que comporta, basicamente, possibilidades perceptivas no aqui e agora. Já consciência ampliada possibilita o reconhecimento e associações de informações advindas de uma memória e uma experiência vivida, bem como projetar pensamentos ou imagens futuras para metas futuras.

ambientais, formadas a partir de circunstâncias flutuantes. Pode-se supor que a inteligência é uma propriedade de interação orgânico-ambiental que pode favorecer a sobrevivência de qualquer sistema. Inteligir pode se configurar em mecanismos co-evolutivos, por ações percebidas e produzidas no/do ambiente.

Antônio Damásio, em seu livro intitulado *Mistério da Consciência* (2000, p.255) ressalta a relação diferenciada entre inteligência e 'consciência ampliada':

Consciência ampliada não é o mesmo que inteligência. A manifestação da consciência ampliada torna o organismo ciente da maior esfera do conhecimento possível, ao passo que a inteligência se relaciona 'a capacidade de manipular conhecimentos com tal êxito que respostas inéditas possam ser planejadas e executadas. A consciência ampliada associa-se a exibição do conhecimento, de maneira clara e eficaz, para que o processamento inteligente possa ocorrer. A consciência ampliada um pré-requisito da inteligência – como um indivíduo poderia se comportar de maneira inteligente em relação a vastos domínios de conhecimento se não fosse capaz de examinar esses conhecimentos na consciência ampliada?

Quando artistas de dança começam a desenvolver trabalhos que se constituem em criativas respostas ao ambiente de escassez, seja de políticas públicas para a cultura, seja de espaços destinados a apresentações não estariam eles atuando por um tipo de inteligência co-adaptativa, que os favorecem mutuamente? De fato, comunidades artísticas vêm sendo formadas de diversas maneiras – virtualmente, por residências temporárias, por projetos

instantâneos, por ocupação e renovação de espaços de *performance* – operando por mecanismos de tempo-espço diferenciados, e por diversas trilhas, muitas delas antes inexploradas. Esses artistas vêm evidenciando uma nova maneira de constituir trabalhos de dança, construindo novas formas de interação e adaptação ao ambiente em que vivemos.

O contexto que possibilita a emergência dessas inovações artísticas surge da combinação de avanços em muitas áreas – científicas, filosóficas, econômicas e políticas – os quais ampliam o conhecimento de nós mesmos e do mundo. E os novos meios de comunicação, incluindo o corpo e suas novas posturas frente a essa realidade, ativam conexões, que tendem a ser mais colaborativas e menos hierárquicas. Ações de trabalho artístico diferenciados geram uma nova rede, interligada, porém, necessariamente autônoma. Há um novo tipo de inteligência que parece ser requisito para que essas poéticas possam acontecer. O que podemos chamar de uma inteligência de multidão surge nessas poéticas juntamente com a maneira como elas se comunicam. Multiplicando interações, propondo trocas de conhecimento, de experiências coletivas e de experimentos artísticos. Tais interações se configuram como um mecanismo co-evolutivo que permite a essas poéticas existirem.

Por analogia ao que acontece em colônias de insetos, a quantidade de interações que começam a existir – pela invenção de diferentes vias de trabalho artístico - apresentações seguidas de

debates, projetos de residências, intercâmbios temporários, fóruns de discussões permanentes virtuais e presenciais, criação de centros de estudos em dança e performances eventuais, com intervenções em espaços públicos – configuram mudanças significativas que evidenciam novas maneiras de comunidades de dança se manifestarem. A dança, enquanto poética co-evolutiva vem acompanhando transformações em novas formas de comunicação e interações humanas.

Quando o modo de estabelecer interações gerando trabalho identifica um certo tipo de produção e informação de dança diferenciada e adaptada a novas contingências, como é o caso das novas poéticas de dança, é conclusivo pensar que esses resultados, entendidos como um processo contínuo que se auto-organiza constantemente, são reflexos e frutos de uma inteligência construída por seleção de informações retiradas do ambiente, como resposta eficiente ao meio. No campo da biologia do comportamento animal, Richard Dawkins⁸², zoologista, etólogo, e

⁸² Richard Dawkins foi professor de zoologia da Universidade da Califórnia, em Berkley, e em Oxford, onde também ocupou a cátedra de Compreensão Pública da Ciência, em 1995. Como defensor da teoria da evolução darwinista escreveu e publicou vários livros no Brasil: O gene Egoísta(1989), O Rio que saía do Éden(1996), A Escalada do Monte Improvável((1999), O Relojoeiro Cego(2001) e mais recentemente Deus – um delírio(2007). Criou a memética, teoria inspirada na transmissão hereditária dos genes. Todavia, Dawkins argumenta que o *meme* – espécie de unidade cultural disseminatória, “é bastante diferente da qualidade particulada, do tipo tudo-ou-nada, da transmissão dos genes. Parece que a

fundador da memética - teoria que vem desenvolvendo desde a publicação do seu livro *O Gene egoísta*(1976) -, utiliza o termo 'cooperador egoísta' em *Desvendando o Arco-Íris*(2000), para afirmar, a partir de resultados de pesquisas experimentais, que os genes cooperam entre si por uma necessidade de sobrevivência. Sobreviver, segundo Dawkins(2000), implica em fazer cópias de si mesmo no 'ambiente típico da espécie', porém em outros corpos. O altruísmo no nível individual não existe, e sim, cooperação como uma boa maneira de fazer o maior número de cópias possíveis, ampliando a possibilidade de ser selecionado num ambiente típico, recheados de outros genes. Segundo Dawkins (2000, p.275),

Os genes que sobrevivem em camelos incluem certamente alguns que são particularmente bons em sobreviver nos desertos, e eles até podem ser partilhados com os ratos e as raposas do deserto. Mas o mais importante é que os genes bem-sucedidos serão aqueles bons em sobreviver num ambiente em que existem outros genes tipicamente encontrados na espécie. Assim, os genes de uma espécie passam a ser selecionados por serem bons em cooperar uns com os outros.

Animais da mesma espécie, e mesmo de espécie diferentes tem a tendência de viver em grupos. Bandos, enxames, cardumes, manadas são exemplos de coletivos de animais que se agrupam visando a melhor forma de garantir sobrevivência: basicamente, alimento e habitat. Sem a idéia de 'altruísmo recíproco', agenciada

transmissão dos *memes* está sujeita `a mutação contínua e também `a mistura"(1976, p.217).

por Dawkins(1976) seria difícil pensarmos em trabalhos colaborativos como estratégia de comunidades artísticas se fizerem como multidão.

Citando Dawkins(2001, p.189-190),

Se animais vivem juntos em grupos, seus genes devem obter mais benefícios da associação do que os animais investem. Um bando de hienas pode capturar presas tão maiores quanto uma hiena isoladamente pode derrubar que vale 'a pena para cada indivíduo egoísta caçar em bando, mesmo que isso signifique compartilhar o alimento. É provavelmente por razões semelhantes que algumas aranhas cooperam na construção de uma teia comunal enorme. Os pingüins imperiais conservam o calor aconchegando-se. Cada um lucra apresentando aos elementos uma área menor do que apresentaria se estivesse sozinho. Um peixe que nada obliquamente atrás de outro poderá ganhar uma vantagem hidrodinâmica a partir da turbulência causada pelo peixe da frente. Isso poderia ser parcialmente a razão para os peixes formarem cardumes. Um truque semelhante relacionado 'a turbulência do ar é conhecido dos ciclistas, e talvez explique a formação em V das aves em vôo. Provavelmente há competição para evitar a posição desvantajosa 'a frente do bando. As aves possivelmente se revezam como líderes involuntários – uma forma de altruísmo recíproco.

A transmissão cultural por *memes*, segundo Dawkins(2001) é análoga à transmissão genética. Mesmo tendendo à conservação pode originar um tipo de evolução. Em se tratando de *memes* – unidades de cultura -, a replicação pode ser feita por imitação, mas também por mutação e por mistura. A memética de Dawkins pode nos ajudar a entender o formato mutante de multidão que se

caracteriza por formatos híbridos e por variadas formas de auto-organização. Esse parece ser um caráter próprio dessas poéticas – uma multidão de agentes em interações múltiplas buscando sobreviver através de estados cooperativos inteligentes. Em suma, uma estratégia de sobrevivência em meio a um contingente que ameaça iniciativas isoladas que são dissonantes daqueles que são os *pools* poéticos dominantes.

Autonomias em Rede: dança de multidão

Como se organizam autonomias de dança? De que maneira constituem-se as redes de criação neste tipo de poética? Qual o princípio que configura a dança de multidão?

Autonomias de dança somente se tornam possíveis via relações de comunicação. As redes criativas digitais tornaram viável a emergência de um ativismo político próprio dessa multidão: estabelecer contatos, influências, atuações e assimilações via conectividade em redes horizontais de informação, criando, por essas vias, modos de intervenção social por meio do trabalho artístico. A disponibilidade de informações artísticas e a troca delas na *web* faz com que as comunidades de dança do mundo globalizado possam intercambiar experiências, idéias, imagens,

ações e produções de dança, o que fornece a elas uma compreensão maior do trabalho que realizam e o alcance deles na esfera global, tornando-as, ao mesmo tempo, mais críticas e conscientes do seu papel local, como artistas autônomos em rede colaborativa. Essas redes significam a renovação do termo comunidade que, de maneira atualizada, tem se tornado um meio pelo qual diversas organizações coletivas de dança se fazem políticas. Claire Rousier(2007) analisa como o termo comunidade tem renovado o conceito de 'interesse comum' e como esse termo histórico pode dar conta de estabelecer relações com as características dos diversos modos de existência de comunidades criativas de dança, sustentados por uma forma política de maior participação social e colaboração entre pares. Segundo Rousier⁸³(2003, p.9),

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 e as alienações mútuas de duas entidades autônomas a “dança” e a “política”. Do Monte Verità à Hellereu, de Dartington Hall Trust 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

⁸³Claire Rousier dirige o Departamento do Desenvolvimento da Cultura Coreográfica do Centre National de la Danse, França.

estado em “crise permanente”? De quais releituras históricas e críticas eles têm feito objeto? Em suas re-visitações, encontra-se uma das ferramentas para se pensar, hoje, os vínculos entre as diferentes atividades coreográficas e suas novas formas de exercício político. Quando a 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?”⁸⁴

Na cena contemporânea, e particularmente, nas comunidades artísticas de dança, vê-se uma espécie de miasma envolvendo o *ethos* comunitário numa rede de significados para além de uma estética dominante ou de um comportamento padrão. Em seus

⁸⁴ Il s’agit donc aussi du rapport de la danse à la collectivité, à la société, à l’État national, au pouvoir et, plus largement, au politique. Or, comme les autres formes artistiques, l’art chorégraphique a longtemps été défini en termes de pratique – compétence, techniques et ouvre -, loin de la politique et du pouvoir. Il importait donc d’analyser les relations et les aliénations mutuelles de deux entités autonomes, la “danse” e la “ politique”. De Monte Verità ‘a Hellerau, du Dartington Hall Trust aux danses de masses dans les années 1930 aux Etats-Unis, du corps démocratique du Judson Dance Theater au corps antérieur a toute communauté du butô, qu’en est-il de ces deux grands paradigmes ? Comment ont-ils été successivement « mis en crise » ? De quelles relectures historiques et critiques ont-ils fait l’objet ? En les revisitant, on trouverait peut-être des outils pour penser aujourd’hui les liens entre les différentes activités chorégraphiques et les nouvelles formes de l’exercice du politique. Quand l’art chorégraphique propose d’autres modes d’organisation de ses pratiques, de visibilité de ses « productions », de partage de ses espaces et ses outils, ne s’inscrit-il pas dans la sphère du politique, compris comme un espace de débat, visant au partage du sensible et la élaboration de pratiques qui régissent l’ «être ensemble » ?

mecanismos de produção e nas suas proposições artísticas diferenciadas, o entrelaçamento dessas autonomias difundem uma certa atmosfera de resistência aos padrões de controle estabelecidos e fomentam o ativismo político-social por sua maneira especialmente participativa, contestatória e colaborativa em questões referentes à ordem social, sejam elas locais ou globais, evidentemente artísticas ou de outra natureza. O pensamento de dança que essas comunidades engendram é majoritariamente engajado em questionamentos acerca da política, do comportamento social e sobre a necessidade de mudança em qualquer área em que se faça necessário uma tomada de posição ou crítica, somando-se a isso questões referentes ao modo de construir projetos de dança e executá-los, para além de uma estética convencional de espetáculo. Isso acontece com base num tipo de conhecimento solidário que emerge nos próprios contextos comunitários em redes de trocas profícuas de informações, disseminando pensamentos sobre questões diversas, como também pelo cruzamento efetuado nesses nichos de criação entre conhecimento artístico e científico.

Há evidências de que uma revisão histórica das antigas comunidades artísticas do começo do século XX se faz presente nessas novas poéticas comunitárias, e embora a ambiência pelas quais elas se regulam sejam totalmente diversas, a probabilidade de que as formas atualizadas de multidão sejam como o fruto de

uma semente plantada há pouco mais de um século parece ser bastante aceitável. A exemplo disso, tomemos a história de um certo grupo, fundado em 1900, unidos a partir de uma utopia afim, a saber: 'realizar um paraíso sobre a terra em forma de um jardim botânico'. Nessa propriedade instalada no Monte Veritá, na Suíça, onde se propunha uma espécie de teosofia baseada na associação de conhecimentos orientais e ocidentais, essa colônia de vegetarianos, também denominados 'reformadores' da vida, marcaram uma revolução no âmbito da dança no início do século XX, ao lado de movimentos em outras áreas como na pintura(Kandisky), na literatura (Joyce), na música (Shöenberg) e na física (Einstein). De acordo com Harald Szeeman (2007), em seus estudos publicados acerca da antropologia local do Monte Veritá, admite-se que aconteceu nessa comunidade uma revolução na dança ligada ao movimento sem música. Uma revolução que recusava o domínio das formas musicais sobre os ritmos corporais, tendo sido divulgada por figuras de maior proeminência à época como Isadora Duncan⁸⁵, em Hellerau. Tendo sido a primeira cidade-jardim da Alemanha, situada na periferia leste de Dresden, em

⁸⁵ Dora Ângela Duncanon (São Francisco, 27/05/1877 – Nice, 14/09/1927), conhecida como Isadora Duncan foi uma dançarina revolucionária estadunidense, que pregava uma dança contrária as regras e comportamentos impostos pelo balé clássico vigente. Fomentava uma dança 'livre', sem sapatilhas ou espartilhos, inspirada nos movimentos da natureza e em imagens destacadas da arte grega.

Hellerau(1910) foi fundada uma escola dirigida pelo músico e professor Émile Jaques-Dalcroze⁸⁶. Um lugar reconhecidamente influente sobre as reformas do movimento moderno e onde novos espetáculos de dança eram apresentados.

Nos anos de 1920 o “Sanatorium Monte Verità”, como estava escrito na sua porta de entrada, atraiu a visita tanto de artistas quanto de turistas, que queriam ver a fantástica vista do lago Majeur e sobre Ascona, a vila situada ao pé da colina. Essa foi uma maneira naturalmente encontrada de fazer viver financeiramente a colônia e sua proposta cooperativa e anti-nacionalista, que refletia novas formas sociais a partir da influência de Gustav Wyneken, na educação, e Rudolf Steiner, na antroposofia – doutrina com características cosmológicas(baseada na filosofia da natureza, Wolf, Alemanha, séc. XVIII) - que com o auxílio da medicina e da educação se propunha fazer do homem um ser consciente do seu lugar no cosmos, por um casamento místico entre conhecimentos orientais e ocidentais.

Rudolf Laban, dançarino e coreógrafo alemão, também ‘maçon irregular’ da Ordem dos Templários Orientais (OTO), tanto

⁸⁶ Jaques-Dalcroze, músico e educador suíço, foi fundador do método euritmia que utilizava o movimento corporal como forma de aprendizado da música. Em 1910, juntamente com o seu colaborador Wolf Dohn, um industrial alemão, fundou uma escola em Hellerau, onde dedicou-se a ensinar o seu método até 1914, quando a primeira guerra interrompeu as atividades da escola que foi depois disso abandonada.

sofreu influência na sua formação de dançarino como participou desse ideário comunitário, assim como Mary Wigman, dançarina e coreógrafa alemã, que também se apresentava em Verità. Wigman e Laban se tornaram expoentes da dança moderna, surgida desses ideais humanitários e menos românticos do que aqueles defendidos pelo balé clássico, pensamento de dança hegemônico até então. Harald Szeemann(2003, p.23)compreendendo a organização artística de caráter coletivo de Monte Verità nos esclarece:

Os habitantes da colônia eram sensíveis a tudo que prometia um caráter coletivo: na casa Anatta, por exemplo, ao se descer uma escada, havia uma espécie de tribuna sobre a qual a colônia tinha o costume de se sentar para assistir aos espetáculos. Duas portas de cada lado eram destinadas à entrada e à saída dos dançarinos e dos atores. Sobre esta cena improvisada Mary Wigman dança pela primeira vez sua " Dança de socière " e onde foi celebrada a famosa missa negra de OTO, onde toda a troupe ou companhia de Laban dança do crepúsculo até a alvorada ("O Canto do Sol", 1917).⁸⁷

Sob muitas influências, Monte Verità era contaminado pelo ideal de arte total, postulada pelo músico alemão Richard Wagner(

⁸⁷ Les habitants de la colonie étaient sensibles à tout ce qui promettait un caractère collectif: dans la casa Anatta⁸⁷, par exemple, se dressait un escalier, une sorte de tribune sur laquelle la colonie avait l'habitude de s'asseoir pour assister aux spectacles. Deux portes de chaque cote étaient destinées à l'entrée et à la sortie des danseurs ou des acteurs. Sur cette scène improvisée, Mary Wigman dansa pour la première fois sa "Danse de la socière" et fut célébré la fameuse messe noire de OTO, où toute la troupe de Laban dansa du crépuscule jusqu'à l'aube (Sang an die Sonne, « Le Chant au soleil" en 1917."

1813-1883). Em 1850, Wagner escreveu *A Obra de Arte do Futuro*, apresentando a noção de *Gesamtkunstwerk* ou síntese das artes, definindo a arte total como a união da música, da mímica, da arquitetura, da dança e da pintura para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo. O ideário de Wagner, portanto, não propunha somente gerar colaboração entre artistas de diferentes áreas, nem tão pouco reduzir uma forma artística à outra, perdendo cada uma o seu caráter particular. Na idéia wagneriana de ‘obra de arte universal’, cada manifestação artística continuaria livre, pura e independente das outras, porém cada uma delas seria potencializada e amparada por outras em busca do sentido comum de síntese. A proposição de Richard Wagner supunha um tipo de articulação de parcerias independentes que, segundo ele, poderiam trazer o sentido de comunidade para além da obra criada, para uma síntese social que ofereceria ao homem o caráter da sua própria espécie, pela supressão em si de tendências egoístas e arbitrárias, as quais estariam sempre a procura de formas para usurpar o espaço e comprometer o conjunto. Dito em suas palavras:

O homem isolado, são de corpo, de coração e de espírito, não pode experimentar uma necessidade mais elevada que aquela comum a todos os seus semelhantes; porque esta necessidade, se for uma verdadeira necessidade, não pode ser senão aquela que ele só poderá satisfazer na comunidade. Ora, a necessidade mais urgente e mais forte do homem perfeito, artista, é a de se comunicar a si mesmo a plenitude da sua

natureza à comunidade toda inteira, e não consegue fazê-lo por um entendimento geral necessário senão no drama. No drama, ele enriquece o seu carácter particular representando um carácter individual diferente de si mesmo, como uma personalidade humana de carácter geral. Deve sair de si próprio para abarcar uma personalidade que lhe seja estranha em todas as suas características próprias, tão completamente necessário a fim de poder representá-la; não o conseguirá se não perscrutar esse indivíduo na suas relações e no contacto com os outros, e descortinar o seu complemento noutras individualidades; assim, por consequência, estuda e observa o carácter dessas outras individualidades, em si, com tanta minúcia e vivacidade que lhe seja possível dar-se conta dessas relações, desse contacto e desse complemento, por simpatia, no seu próprio ser; o actor artista perfeito é, por conseguinte o indivíduo acrescido até ao carácter da espécie, segundo a riqueza do seu carácter individual.”(R. Wagner. Oeuvres en prose III, trad.de J. G.Prodhomme e Dr.Phil.F.Holl, Paris, Delagrave, 1907, L’Oeuvre d’art de l’avenir, p.224-227.)

A forma de organização comunitária de Monte Verità e suas diversas influências servem de exemplos emblemáticos do surgimento da modernidade da dança no início do século XX, e podem nos fazer melhor entender as ligações complexas e ambíguas que mantêm as práticas atuais que se utilizam da noção de “comunidade”. Noção pela qual se sustentam formas diversas e talvez contraditórias de atuação, por onde se efetivam críticas sociais - diretas ou indiretamente -, e por onde se elaboram novas organizações do comum. Todavia, novas inscrições de mundo agregam outras características às comunidades atuais: nomadismo freqüente de artistas provocam oscilações das percepções críticas e

prospectivas do sentido comunitário; em escala mundial, a macro-globalização tenciona à emergência de micro-sociedades por onde o sentido 'comunitarista' necessita estabelecer novos tipos de vínculos - um novo tipo de 'vizinhança'. Diversidade geográfica, histórica e estética engendram as atuais construções de dança, fundadas num tipo de pensamento que não oculta a necessidade de formular críticas e reinventar processos que vão dando forma a danças propositoras de um outro tipo de sociedade e, concomitantemente, ajudando a construir uma sociedade que dá sentido a uma nova poética de dança. Tal pensamento crítico e ativista se configura como o primado da experiência comunitária de existência/resistência dessas poéticas de multidão.

As comunidades artísticas atuais não estão isoladas face ao desenvolvimento do uso, cada vez mais intenso das mídias digitais e das ferramentas de comunicação em constantes atualizações. Nem tão pouco se restringem a um único um território fixo, geográfico, ao contrário daquelas comunidades que as influenciam historicamente. No mundo globalizado há uma especial forma de convívio que transcende espaços geográficos e modelos históricos. Tendo superado o espaço-tempo por meio das novas tecnologias da informação, a dança nas comunidades contemporâneas criam uma nova estética, que envolve o modo de fazer naquilo que foi feito, e surpreende quando promove o sentido de com-idade no seu programa de arte, estabelecendo o contato e comunhão de partes

do trabalho artístico há tempos separado: processo e produto, projeto e objeto, utopia e realidade, sociedade e indivíduo.

A evolução das comunidades artísticas de dança se deu de maneira gradual e diversificada, e os aspectos sobre os quais o conceito de comunidade pode se valer reside nessas autonomias de multidão. Em meados do século XX houve interesse em levar à dança movimentos advindos de ações simples do cotidiano ou de gestos de trabalho, temática de movimento conhecida como 'pedestrialização', proposta por Lucinda Childs. Martha Bowers, executive director of dance Theatre Etcetera/NY, In Community, Activism e Downtown Scene, (Bouger, 2004) lembra das experiências com suportes móveis investigados por Lucinda Childs, ou quando ela propunha que a platéia olhasse do alto de janelas de onde se podia assistir a 'pedestrialização da dança': "Um episódio em que, basicamente, você observava as ruas e seus dançarinos faziam acontecer a dança, em meio a multidão, diluindo fronteiras entre arte profissional, pedestres ou a comunidade", explica Bowers. Segundo Bowers(2004), a segregação existente nos EUA em relação as artes profissional e amadora, é o que, segundo ela, define o princípio de trabalho para locais específicos(*site-specific*), no qual sempre há membros da comunidade que atuam conjuntamente, sejam profissionais de palco, designers ou pessoas da comunidade que atuam como parte do grupo de criação. Na dança que Lucinda Childs fazia por sobre os telhados, a exemplo de

Roof Piece, estendia-se a perspectiva espacial, de artistas e de público, para toda a cidade. A 'pedestrialização da dança' pode se configurar como crítica ao modelo taylorista de trabalho que, nessa esfera, caracterizou-se por uma ação mecânica e repetitiva, pela decomposição de tarefas que suprimia o valor intelectual do trabalho, desqualificando-o e criando a separação entre elaboração e execução. Anti-academicismo e aspiração democrática substituíam formas tradicionais e discursos individualistas na segunda metade do século XX. A dança propunha, desde então, uma arte educativa que libertasse o mundo de qualquer alienação.

Nas poéticas de multidão há cooperação não somente entre as pessoas, dentro e fora de suas comunidades - artistas e espectadores, mas entre diversas áreas do conhecimento, entre diversas linguagens artísticas, miscigenando culturas. A dança, frequentemente, também não está sozinha, mas adentra por outros espaços, formas e tempos de outras artes e se torna híbrida, deixando-se infiltrar também por outras linguagens. Performance, artes visuais, vídeo arte, fotografia, literatura, poesia montam proposições e realizações de vários tipos. Tomando mais uma vez o Couve-flor – micro comunidade artística mundial, participam, cada um de seus integrantes, de uma multiplicidade de projetos e todos parecem interessados em adquirir habilidades para atuar em diversas áreas, assumindo em seus diversos projetos variados papéis: propositores, produtores, *performers*, programadores

visuais, designers, *videomakers*, fotógrafos, dentre outros. Lembrando mais uma vez a efervescência do movimento das comunidades artísticas formadas no pós-modernismo americano, Lynn Book⁸⁸, artista participante dessa cena histórica e também da atual cena contemporânea americana, fundadora e diretora do Voicelab⁸⁹, nos lembra (Bouger, 2004 – In *Community, Activism e Downtown Scene*) que

o fato das pessoas se movimentarem dos anos 60 e 70 de suas específicas orientações e ir ao encontro de outra disciplina, para um outro campo, foi realmente um dos fatores-chaves na criação da multiplicidade de culturas musicais que temos hoje. Então, não foi um única pessoa ou único gênero ou movimento, mas o direcionamento interdisciplinar ou transdisciplinar.

As formas de comunicação e ação que essas poéticas de multidão engendram é cooperativa, e pode-se pensá-la, concomitantemente, como uma forma de ativismo político empenhado em retirar da cena contemporânea o modo político-

⁸⁸ Book tem uma história artística interdisciplinar que atravessa a fronteira entre teatro experimental e performance, dança moderna e pós-moderna, artes visuais contemporâneas. Ela tem bacharelado em Fine Arts em escultura e mestrado em *Media Studies*. Com um forte entendimento teórico e conhecimento histórico acerca dessas disciplinas Seu prodigioso conhecimento prático a posiciona como uma voz capaz de lidar com as novas tecnologias e formas híbridas da produção cultural do século XXI.

⁸⁹ Voicelab, centro educacional e organização cultural situado em Nova York, cresceu com a idéia de que a voz é um processo vivo conectado com a experiência interior de corpo/mente e com as energias dinâmicas que cercam o mundo. (www.lynnbook.com)

representativo, que durante décadas fez da alteridade - das diferenças entre pessoas, povos e culturas - um problema social a ser execrado. Dissolvidas as diferenças e tornando-as homogêneas, e portanto, dóceis, o modelo político-representativo pôde se sobrepor às necessidades singulares de grupos minoritários e destituídos de poder para se afirmar como uma vontade política geral identificada com as massas. A comunicação direta, pessoal e em rede pertinente aos atuais meios de comunicação digital e em tempo quase real faz surgir uma nova ambiência que tende a favorecer relações não-hierárquicas e não-representativas. A tendência, que aqui denominamos poéticas de multidão, são como fissuras de um terreno político-administrativo já ressequido, de espaços reservados, estagnados, opacos ou desgastados pelo uso indevido e/ou demasiado, e por onde escoam agora uma produção emergente de um poética contestatória, "glocal" e miscigenada. Cooperação, enquanto princípio co-evolutivo(evolução em benefício mútuo), configura-se como mecanismo fundamental no qual engendram essas redes criativas, edificadas sob uma nova poética de multidão.

Denominadas de novas comunidades artísticas, essas poéticas que se estabelecem e permanecem em vigor via redes de comunicação, flutuando entre princípios aparentemente antagônicos como presença/ausência, processo/produto têm produzido diferença nos seus tipos diferenciados de montagem de dança. A utopia

promulgada no início do século XX permanece viva. Artistas continuam a observar, interagir e propor ações politizadas pela via da dança, envolvendo-se em trabalhos artísticos colaborativos, onde responsabilizar-se pelo que é criado por uma atuação participante passa a ser um princípio transformador na criação, onde o apoio mútuo gera benefícios mútuos. No documentário intitulado *Community, Activism and the Downtown Scene*, de Cristiane Bouger(2004), há um interessante registro de um recorte da atual cena experimental da dança de Nova York que também se configura como atualizações do movimento do Greenwich Village do anos 60 e 70, apresentados por uma amostra de artistas que fazem ou fizeram parte da comunidade artística de Nova York. O tempo muda os lugares e portanto, após mais de 40 anos, a cidade de Nova York oferece novos contornos políticos e econômicos. Mas a comunidade artística estabelece respostas aos contextos em que operam e se afirmam como uma comunidade especialmente re-tratada por outras conjunturas históricas. Nos anos sessenta e setenta, afirma Ellen Stewart, artista fundadora e diretora do *La mama Experimental Theatre Club*,

os artistas não tinham muita chance de fazer o seu trabalho em lugares estabelecidos. Assim, fizemos, criamos espaços onde podíamos estar. Não para sermos experimentais ou diferentes, mas somente para ter um lugar onde trabalhar. Os resultados desse trabalho acabaram sendo algo que as pessoas chamaram de experimental, mas nós não nos achávamos experimentais. Então você precisa saber disso sobre os anos 60.

As comunidades contemporâneas também adaptáveis ao ambiente de escassez de políticas culturais para a dança têm utilizado do que é possível para viabilizar suas proposições artísticas, e assim, pela construção de redes colaborativas presenciais e virtuais constroem estratégias de sobrevivência onde réplicas criativas de experiências artísticas necessitam de um espaço de encontro 'real', e se constituem como motivação para conquista de novos territórios de atuação. Esse é o caso do CAFOFO Espaço Couve-Flor(Rua Presidente Farias, 266 – Centro), a sede Couve-flor em Curitiba, lugar ou sede fixa recentemente alugado pelo coletivo onde se dão trocas e intercâmbio de idéias, o qual já abrigou convidados como Wagner Shwartz em sua performance La Bête(adicionado ao youtube em 01/02//2008), ou a 3 Mostra Cena Breve, em novembro de 2007, entrando no circuito da mostra produzindo duas festas acompanhadas de música ao vivo. O CAFOFO também promove laboratórios de criação, exposições, performances, debates e ensaios abertos.

Como aconteceu historicamente nas comunidade East Village, em Nova York durante as décadas de sessenta e setenta, o CAFOFO parece ser uma releitura de espaços inventados por esses artistas que ajudaram a criar a comunidade histórica de Greenwich Village. Charles Dennis, vídeo artist, performer e co-fundador, juntamente com o coreógrafo Charles Moulton(ex-dançarino de Merce Cunningham, do P.S 122, são exemplos de artistas que fizeram

parte dessa comunidade artística americana e permanecem nela. A abertura da sua primeira 'casa' (Rua Warren, 75), com um mini-festival multi-artístico originou o que se chamou avant-garde-arama, segundo Dennis (In Community, Activism e Downtown Scene, Bouger, 2004),

uma experiência multi-artística que envolvia apresentações curtas num mix de performance, música, artes visuais, filme, vídeo, dança, numa atmosfera de cabaré com mesas de café onde eram servidas bebidas alcólicas para ser um pouco a atmosfera de festa (e que já dura cerca de 25 anos), boate, enfim, um lugar divertido de estar.

Dennis iniciou nessa época o que foi chamado *Open Dancing* – uma sessão semanal de improvisação de movimento e performance. De fato, Dennis confirma que sofreu influência de Robert Wilson e que esse evento emergiu de outro trabalho chamado *Open House*, da Companhia de Bob Wilson. Ambos os eventos visavam uma improvisação aberta para todos que quisessem participar e conjunta de vários artistas ao som de música ao vivo. O P.S.122 surgiu da parceria de Dennis e Moulton que convidou Peter Rose e Tim Miller, alguns dos primeiros artistas que participaram dos *Open Dancings* que Dennis promovia em festas em *lofts* do Soho e do East Village. Refletindo sobre todo o processo de criação do P.S.122, Dennis acredita que aquele grupo promoveu uma estética diferenciada, constituída de modo tosco, mas de boa natureza, em suas próprias palavras:

Nós dizíamos que qualquer um podia se tornar uma artista de performance ou um coreógrafo e assim nós acolhíamos as pessoas e também queríamos desmistificar a arte, queríamos torná-la uma experiência acessível e que não se levasse tão a sério.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Maíra Spanghero, escritora, pesquisadora e Prof. Dra. do Curso Artes do Corpo – PUC/SP, esteve no CAFOFO e em artigo publicado na revista eletrônica idanca.net, em 20/03/2008, discute a produção do Couve-flor como uma projeção de sobrevivência, uma experiência que vira obra e revela as atuais atividades dessa organização poética em projetos variados. Ao que parece, o aspecto híbrido que se apresenta nesse contexto possibilita um aumento da concorrência e seleção do Couve-flor em editais e políticas de fomentos em diversas áreas, como é o caso de Conexões Artes

Visuais – Dança (Artes Visuais/ Funarte), onde há parceria entre o Couve-flor, coletivos de artes visuais e o Núcleo de Estudos da Fotografia – projeto coordenado pelos ‘couves’ Elisabete, Neto e Ricardo. Este projeto estrutura-se em três tipos de ação: mostra e discussão de trabalhos em artes visuais e dança; mostra comentada de vídeos-dança e produção e distribuição de registro textual e imagético das ações realizadas. Isto porque não há, atualmente, subsídios para artes híbridas ou projetos artísticos de participação e colaboração artística, e os subsídios existente são escassos para todas as áreas artísticas. Spanghero conclui em seu artigo intitulado A Pedra de Cada Um (inspirado em Trisha Brown⁹⁰), sobre o Couve-flor que “Eles encontraram cada um (ao mesmo tempo que inventam), nas palavras de Trisha Brown, a sua pedra. Aquela pedra preciosa que será re-inventada tantas vezes ao longo de sua vida”. Aqui, como na música de Caetano Veloso “If you hold a stone’, composta em homenagem à artista plástica brasileira Lygia Clark, a qual Wagner Shwartz utilizou em seu solo premiado pelo Rumos Dança Itaú Cultural(2004) Transobjeto: “If you hold the stone, hold it in your hand, if you feel the weight, you’ll never be

⁹⁰ Trisha Brown, coreógrafa pós-moderna americana participou da história efervescência do Greenwich Village e ainda atua como artista da dança (Trisha Brown Company). Maíra Sphanguero faz uma referência à Brown quando ela afirma que todo artista deve descobrir a sua pedra preciosa que será sempre re-inventada ao longo da vida.

late to understand”⁹¹ -, o projeto inicial Couve-flor Tronco e Membros que fez surgir outras proposições e projetos de trabalho colaborativos continuados, os quais fazem permanecer essa micro-comunidade artística mundial. Essas são poéticas sustentados por um esforço contínuo de produção e engajamento político de sete artistas que se multiplicam em suas ações e processos de trabalho e se fazem muitos, como multidão. Apesar de toda aridez ainda existente no ambiente cultural da dança contemporânea no que se refere as dificuldades e obstáculos de se sobreviver e fazer sobreviver o coletivo nos intervalos entre um projeto e outro, essas poéticas que partem de prerrogativas diferenciadas dos cânones artísticos institucionalizados, continuam encontrando espaços e meios de subvencionar as suas idéias artísticas, quase sempre em colaboração com seus pares, via mídias digitais.

Michelle Moura⁹², integrante do Couve-flor, prossegue com seus trabalhos criativos em colaboração com Elisabete Finger e Gustavo Bittencourt. “O que me move a me mover” é um dos exemplos das ações continuadas do Couve-flor, projeto concebido por Michelle Moura e selecionado para integrar uma residência

⁹¹ “Se você segura a pedra/ a sustenta em sua mão/ e sente seu peso/nunca será tarde para você entender.”

⁹² Michelle Moura (1979) mora na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. É artista da dança contemporânea, atuando como bailarina, coreógrafa e professora. Suas criações encontram-se nas fronteiras da dança contemporânea e performance art. Graduada em Dança pela FAP, Curitiba (2002). Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA, Salvador (2003).

artística em Terra Una (www.terrauna.com). O projeto em questão foi selecionado para compor a residência artística Terra UNA 2008 – Interações Florestais(09 a 29/02/2008), o qual levou onze trabalhos selecionados para uma vivência de vinte e um dias na Ecovila Terra UNA, localizada em liberdade, no sul de Minas Gerais, na Serra da Mantiqueira, financiado pelo edital Conexão Artes Visuais MinC/Funarte/Petrobras 2007. Segundo Moura(In <http://oquememove.wordpress.com>), esse é um projeto que investiga experiências nômades a partir de fotografias ficcionais para seguir a idéia das relações entre corpo, objeto inflável e paisagem.

Colocamos o procedimento de mimetismos e/ou camuflagens para toda essa seqüência de “Discretas práticas para plantio, barranco e céu”. Também colocamos a palavra “coreográfica” aí no meio. E fica, “Discreta prática coreográfica para plantio, barranco e céu”. Acho que isso abre uma discussão enorme para linguagens e áreas artísticas, territórios de produção. Não é esse o caso. A questão é encontrar o melhor meio para expressão uma idéia. Seguimos! Ainda procurando. Seqüência de fotografias produzidas durante a residência artística Interações Florestais Terra Una. Liberdade, 2008.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

As fotos de "O que me move a me mover" foram realizadas por Alessandra Haro.

Existem no Brasil muitas autonomias nascendo, e muitas ainda por nascer. A emergência dessas novas poéticas se registram também nos espaços onde há mais trocas entre elas - via internet, e por onde muito frequentemente são divulgadas ações, manifestos, processos de trabalho e também dissidências. Como não há uma tendência única e uniforme, a possibilidade de nascimento de novas autonomias às vezes se dão por desterritorialização, como um rizoma. Foi o que aconteceu recentemente com o Quadra Pessoas e Idéias⁹³, em Votorantim, interior de São Paulo, quando em 15 de fevereiro de 2008, doze

⁹³ O Quadra surgiu com o objetivo de educar jovens através das artes em 2001, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura e de empresas locais. O projeto veio se juntar ao Núcleo Dança de Votorantim, coordenado por Marcelo Proença, Rodrigo Chiba, Lidi Nascimento, Denis Oliveira e Felipe Vian.

jovens, auto-denominados dissidentes, deixam o Quadra para formar uma nova comunidade: o coletivo *O 12*. Esses jovens anunciaram a sua decisão via internet através de um manifesto intitulado *Tributo à Autonomia*. Em artigo publicado no *idanca.net* em 17/03/2008, por Isabella Motta, apresenta o texto divulgado na íntegra, o qual começa da seguinte forma:

Tributo à Autonomia. O desenvolvimento dos sistemas vivos implica em que deles, a certa altura, se desprendam as partes que amadureceram na conquista da sua autonomia. É a situação em que nos encontramos, nós 12, que assinamos este manifesto, nesse momento. Justamente por isso, precisamos tornar essa situação pública. Porque desejamos começar já compartilhando com todos - os do passado, os do presente, os do futuro. Nós estamos engajados em construir um espaço para a nossa autonomia. E desejamos que esse espaço seja aquele onde:

- A MANIPULAÇÃO DA AUTONOMIA ALHEIA VÁ PRA “TONGA DA MIRONGA DO KABULETÊ”.

O texto segue como um manifesto público que evidencia acordos de convivência, pela evidência de interesses comuns e metas artísticas de intervenção e participação social. A comunidade recém-nascida de jovens artistas já nasce com o *meme* poético da multidão, buscando a construção de uma autonomia colaborativa via mídias digitais de maneira contestatória. Esse jovem grupo já começa a interferir na cena da cidade como quando aparecem lendo livros nas vitrines de um shopping.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Ao que parece, a utopia da multidão artística que se estabelece via comunidades que trabalham como autonomias colaborativas se faz emergente. A rede que se forma e se amplia é fruto do fluxo de idéias que percorre muitos lugares e se retroalimentam com diferenças e novas informações. Poéticas são, de fato, a criação de meios possíveis de realizar a utopia da arte, que no caso da dança, evolui nos processos artísticos que sobrevivem ou permanecem por multidão.

REFERÊNCIAS

FONTES CITADAS

ABBAGNAMO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. / Nicola Abbagnamo; tradução da 1 ed. Brasileira coordenada e revisada por Alfredo Bosi.; tradução e revisa da 4 ed. Ivone Castilho Benedetti – 4 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000. (1014 p.)

AGAMBEN. Giorgio. (2002). **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, tradução de Henrique Burigo do original Homo Sacer- Il potere sovrano e la nuda vita I, Giulio Einaudi editore s.p.a. Torino, 1995. (207 p.)

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama do original Greenwich Village 1963: Avant-Gard Performance and the Effervescent Body. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. (2003). **Comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, Tradução Plínio Dentzein do original Community (Seeking Safety in an Insecure World) – Polity Press em associação com Blackwell Publishing Ltd., Oxford, Inglaterra.

BAUMAN, Zygmunt.(2000). **Em Busca da Política**. Rio de Janeiro: Jorge ZaEditor Ltda, tradução de Marcus Penchel do original In Search of Politics, Polity Press, Cambridge, Inglaterra,1999.

BOUGER, Cristiane. **Community, Activism and Downtown Scene**.(Documentário) Casa Hoffman, Brasil/Nova York, 2004)

BOUGER, Cristiane. **Quando as Comunidades Deixam de Ser Ilhas**. The

BraSilianS, Year 34, Number 365 (New York, November/December 2007.

BUNGE, Mário. **Sistemas**. (no prelo)

CND – CENTRE NATIONAL DE LA DANSE. **Être Ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XX siècle**. Ouvrage collectif sous la direction de Claire Rousier, CND, Paris, France, 2003.

COELHO NETO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação – diagrama da teoria do signo**. São Paulo: Coleção Debates; Editora Perspectiva, 2003.

DAMÁSIO, António. **O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (474 p.)

DARWIN, Charles. **A Origem das Espécies**. Baseado na edição americana *The Origin of Species – By means of natural selection*, The Modern library – Random House Inc., Nova York, USA e na edição inglesa *The Origin of Species*, Oxford University Press Inc., Nova York, Editorial Matter, Gillin Beer, 1996. 1 reimpressão 2008. (639 p.)

DAWKINS, Richard.(2000). **Desvendando o Arco-íris: ciência, ilusão e encantamento**. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução Rosaura Eichemberg do original *Unweaving the Rainbow*

DAWKINS, Richard.(2001). **O Gene Egoísta**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. Tradução Geraldo H.M. Florsheim, do original *The Selfish Gene*.Oxford University Press.Walton Street,,Oxford,OXC 6DP

DAWKINS, Richard.(2001). **O Relojoeiro Cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino**. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução Laura Teixeira Motta do original *The Blind Watchmaker*

DELEUSE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** - Vol. 1, Introdução: Rizoma ; Vol 3, Como criar para si um corpo sem órgãos – Coleção TRANS. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Título original: Mille Plateaux: capitalisme e schizophrénie. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. (96 p.)

DENNETT, Daniel. **A perigosa idéia de Darwin – a evolução e os significados da vida**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Título original Darwin's dangerous idea: evolution and meanings of life. Rio de Janeiro; Editora Rocco, 1999.

EDGAR, Andrew e SEDWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**; tradução Marcelo Rollemberg. Título original Cultural Theory – the key concepts– São Paulo: Contexto, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal. Organização e tradução de Roberto Machado, 1979. (295 p.)

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel de Ramallete. 34 ed. Do original francês Surveiller et Punir. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. (288 p.)

_____. **Resumo dos Cursos de Collège de France (1979-1982)**/ Michel Foucault; tradução, Andrea Daher. Título original em francês Resume dès Cours(1979-1982). – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Título original L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcé le 2 décembre 1970. Edições Loyola, São Paulo, 1996. (79 p.)

GORDON, Deborah. **Formigas em Ação: como se organiza uma sociedade de insetos**/ Deborah M. Gordon; tradução, Maria Luíza X. De A. Borges. Título original em inglês Antes at work: how an insect society is organized. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002. (144 p.)

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: ANNABLUME, 2005. (152 p.)

GREINER, Christine e KATZ, Helena. **O Corpo e o Processo de Comunicação**, in Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos, vol III, número 2, dezembro de 2001. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos. 2001.

JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**/ Steven Johnson; tradução: , Maria Luíza X. De A. Borges do original: Interface Cultural: how new thecnology transforms the way we create and communicate. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2001. (189 p.)

_____. **Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares**. Tradução Maria Carmelta de pádua Dias. Título original Emergence: (the connected lives of ants, barin, cities and softwares.. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (231 p.)

KATZ, Helena. **A Dança, Pensamento do Corpo**, In O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo / Org. Adauto Novaes. São Paulo, Companhia das Letras, pgs 261-274, 2003

KATZ, Helena. **O Corpo e o que é Novo no Corpo** – Palestra realizada na Fundação Oswald de Andrade, São Paulo, 08/06/2004.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três: A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005. 1 ed. (273 p.)

Katz, Helena e GREINER, Christine. **O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação**. Húmus ! ? Org. Sigrid Nora. – Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

KATZ, Helena e GREINER, Christine (2004).**Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área de comunicação**. Revista Húmus, número 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

KATZ, Helena .**Corpomídia: instrumento para caminhar na zona de fronteira**. TFC – Revista Eletrônica de Artes Cênicas,, Cultura e Humanidades, Edição 01, Ano 1, Dezembro de 2004.

LAKOFF, Geoge & JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação de tradução, Mara Sophia Zanotto – Título original em inglês: Metaphors we life by. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras; Educ, 2002 – (Coleção As Faces da Lingüística Aplicada). (360)
domingo, março 30, 2008

_____. **Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western though**. By George Lakoff and Mark Johnson. Published by Basic Books, New York, 1999. (624 p.)

LAO TZE. **Tao te king: o livro do sentido da vida**. Tradução Norberto de Pádua Lima. Hemus Editora Ltda. 5 ed. - São Paulo, [S.d.].

MATTELART, Armand e Michèlle. **Pensar as Mídias**. Tradução Ana Paula Catellani. Título original Penser lês medias. Edições Loyola, São Paulo, 2004. (255 p.)

NAJMANOVICH, Denise. **O Sujeito Encarnado: questões para a pesquisa no/do cotidiano.** – Rio de Janeiro: DP&A, 2001. (136 p.)

NEGRI, Antonio e HARDT, M. **Multidão.** Tradução Clóvis Marques. Título Original em inglês Multitude. Record. Rio de Janeiro – São Paulo, 2005. (530 p.)

PELBART, Peter. **Vida Capital:** ensaios de biopolítica. Peter Pél Pelbart. O Corpo do Informe [42-51f] Editora Iluminuras Ltda. – São Paulo, 2003.

PINKER, Steven. **Tábula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana.** Tradução Laura Teixeira Motta. Título original The Blank State: the modern denial of human nature – São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (684 p.)

PRIGOGINE, Ilya.(1997). **A Nova Aliança: metamorfose da ciência,** por Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Brasília: Editora Universitária de Brasília. Tradução de Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal/** Milton Santos. – 14 ed. – Rio de Janeiro: Record, 2007. (236 p.)

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Um Discurso sobre as Ciências.** 3 ed. – São Paulo: Cortez, 2005. (92 p.)

_____. A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência. Para um novo senso comum; a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. Vol 1, 5 ed., Editora Cortez, 2005. (117 p.)

SPINOZA, Benedictus de. (1632-1677). **Tratado Político**.
Bendistus de Spinoza; Tradução Norberto de Paula Lima. 2 ed.–
São Paulo: Ícone, 1994. (155 p.)

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Organização e sistemas**. Cópia
expressa C. ^a FIL. – PUC/SP; pasta 24, F.15.

_____. Teoria do Conhecimento e Arte.
Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

_____. **Sinais científicos e o problema da
complexidade**. Programa de Estudos Pós-Graduados em
Comunicação e Semiótica da PUC/SP – Museu Nacional da UFRJ. (no
prelo)

_____. **Integralidade, Organização e
Gramática**. In Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências. Lúcia
Santaella e Jorge Albuquerque Vieira (Orgs.) Face/ Programa de
Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC - SP -
Vol. 1 nº 1 (1998) – São Paulo: EDUC, 1988.

VIRNO, Paolo. **Gramática de la Multitud: para un análisis de las
formas de vida contemporâneas**. Traducción al español; Eduardo
Sadier, Buenos Aires, Argentina, abril de 2002. Universidade de
Calábria, Itália, 2002.

FONTES COMPLEMENTARES

AUSLANDER, Philip. (1994). **Presence and Resistance:
postmodernism and cultural politics in contemporary
American performance**. The University of Michigan press, 1994.

BANNES, Sally. (1993). **Democracy's Body: Judson Dance
Theater, 1962-1964**. Duke University Press. Durham and London,
1993

BANNES, Sally.(1994). Writing Dancing: in the age of Postmodernism. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England, Hanover and London

BARBARA, Kennedy M. and BELL David (Editors) **The Cybercultures Reader: Routledge** – London and New York, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. (1983). **The Ecstasy of Communication**. In Hall Foster (ed), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, trans. J. Johnston. Washington, DC: Bay Press, pp.126-34

BERNARD, Michel. (2001). **De la Création Choreographique**.Centre National de la Danse, Paris, 2001.

BAUMAN, Zygmunt (2001). **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, tradução de Plínio Dentzein, do original *Liquid Modernity*, Polity Press, de Oxford, Inglaterra, 2001.

BAUMAN, Zygmunt (1999). **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, tradução de Plínio Dentzein, do original *Globalization: The Human Consequences*, Cambridge; polity Press, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. (1997)**Ética Pós-Moderna**. São Paulo: Paulus, tradução de João Rezende Costa do original *postmodern Ethics*, Blackwell Publishers, Oxford,1993.

BERNARD, Michel. **L'expressivité du corps: recherches sur les fondements de la théâtralité**. Ed. Chiron/ La recherché en danse, Paris, 1986.

BERNARD, Michel. **Le Corps**. Coll. Corps et Culture. Ed. Chiron, Paris, 1976.

BOUGER, Cristiane. **Na Topografia do Vazio, Chamecki Lerner Oferece o seu Adeus**. The BrazilianS, Year 35, Number 370 (New York, April 2007)

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. Tradução Maria Clara Cescata, do original em inglês Matter and Consciousness: a contemporary introduction to philosophy of mind – São Paulo, Ed. UNESP, 2004. (286 p.)

DAMÁSIO, António.(2004). **Em Busca de Spinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras.

DAWKINS, Richard (1996). **O Rio que saía do Éden: uma visão darwiniana da vida**. Rio de Janeiro: Rocco.

DERRIDA, Jaques. **Limited Inc**. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jaques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Coleção Estudos Dir. Por J. Guinsburg/ tradução: Gilson Cezar Cardoso de Souza. Título original italiano: Como se fa una tesi de láurea. Editora Perspectiva S/A, 1989. (170 p.)

ELSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. FEARN, Nicholas. **Aprendendo a filosofar em 25 lições - do poço de Tales à desconstrução de Derrida**. – Rio e Janeiro: Martins Fontes, 2004.

FOLEY, Robert. **Os humanos antes da humanidade – uma perspectiva evolucionista**. Trad. Patrícia Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **História da Sexualidade I : a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal. Ltda, 2003.

_____. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal. Ltda., 1987.

FREUD, Sigmund. **The 'Uncanny'**. Translated from German under general editorship of James Strachey in collaboration with Anna Freud. Volume XVII. The Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis. London, 1917-1919.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. **Movimento Total: o corpo e a dança.** José Gil – São Paulo: Iluminuras, 2004. (224 p.)

GOMES, Henriette Ferreira. **Documentos Científicos: orientações para elaboração e apresentação de trabalhos acadêmicos** / Henriette Ferreira Gomes; Alicia Duhá Lose. – Salvador: Edições São Bento, 2007. (145 p.)

GLUSBERG, Jorge. (1987). **A Arte da Performance.** Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism.** London. Routledge, 1989.

KATZ, Helena. **Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira.** In Tudo é Brasil, Lauro Cavalcanti (org), Rio de Janeiro, pgs 121-131, 2004.

_____. **A Natureza Cultural do Corpo,** in Revista Fronteiras, vol.III,nº 2, pgs 65-75, 2001.

_____. **O Meio é a Mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação.** Revista Compôs, 2003.

_____. **Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira:** Tudo é Brasil, Lauro Cavalcanti (org), Rio de Janeiro, 121-131. 2004

KIRSTEIN, L. **Movement and Metaphor.** New York: Praeger, 1970.

MC LUHAN, Marshall. **Understanding Media: the extension of man.** The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994. (359 p.)

MENDE, Wernwr & PESHET, Manfred. **Fenômenos construção-estrutura em sistemas com forças poder-produto.** (no prelo)

MENDONÇA TELES, Gilberto. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro – apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1952.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MENDES, Candido (org). **Representação e Complexidade.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MILLET, Louis. **Perception, Imagination, Mémoire.** Ed. Masson et Cie, Paris, 1972.

NEGRI, Antonio e HARDT, M (2001) . **Império.** LOCAL:Record, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética.** 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Coelho Teixeira Neto. Título original: The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. São Paulo: Coleção Estudos; Editora Perspectiva, 2000.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza.**/ Ilya Prigogine; Tradução Roberto Leal Ferreira, título original em francês La fin de certitudes: temps, chaos et les lois de la nature– São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. (199 p.)

MENDE, Wernwr & PESHET, Manfred. **Fenômenos construção-estrutura em sistemas com forças poder-produto.** (no prelo)

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas – tempo, caos e as leis da natureza.** Trad. Roberto Leal Ferreira – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Semiótica.** Lúcia Santaella e Winfried Nöth. – São Paulo. Hackler Editora, 2004. (250 p.)

_____. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado.**/Lúcia Santaella – São Paulo: Hackler Editores, 2001. (216 p.)

SHEETS, Maxine. (1966). **The Phenomenology of Dance.** Foreword by Merce Cunningham, Madison, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1966.

SIEGEL, Marcia B. **Watching the Dance Go By.** Boston: Houghton Mifflin, 1977.

SOUZA SANTOS, Boaventura. **Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade/** Boaventura de Sousa Santos. – 11 ed. – São Paulo, Cortez, 2006. (348 p.)

_____. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política/** Boaventura de Sousa Santos – São Paulo; Cortez, 2006. (511 p.)

STANFORD, Craig. **Como nos tornamos humanos – um estudo da evolução da espécie humana.** Trad. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

STERLAC. **From Psycho-body to cyber systems: images as post-human entities.** IN

STRATHERN, Paul. **Derrida em 90 minutos/** Paul Strathern; tradução, Cassio Boechat; Consultoria, Danilo Marcondes – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (87 p.)

WILSON, Stephen. **Information Arts: intersections of art, science and technology.** The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/ London, England, 2002.

APÊNDICE

LISTA DE ENDEREÇOS ELETRÔNICOS PARA A PESQUISA

CND - < http://www.cnd.fr/publications/etre_ensemble

COLABORATÓRIO - <

<http://idanca.typepad.com/panorama/colaboratorio/index.html>

CULTURA VOTORANTIM - < <http://www.culturavotorantim.com.br/>

FORMIGUEIRO - < www.comum.com/diphusa/formigueiro

FRANCISCO VARELA - <

<http://rubensmarcal.wordpress.com/2007/11/10/francisco-varela-1946-2001-e-o-saber-conhecer/>

GOOGLE - < <http://www.google.com>

HELENA KATZ - <

<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61149608949.jpg>

INTERNET COMO DISPOSITIVO DE INTERACCIÓN SOCIAL VIRTUAL

YOUTUBE - < <http://www.youtube.com>

WIKIPÉDIA - < <http://pt.wikipedia.org>

ENTREVISTA COM HAKIM BEY NA HIGH TIMES MAGAZINE -

<<http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/cultura/14entrevistahakimbey.htm>

DEBORB, Guy. A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO -

<<http://sevicisc.incubadora.fapesp.br/portal/Members/pelegrini/ntc/socespetaculo.pdf>

LUA NOVA: REVISTA DE CULTURA E POLÍTICA – FOULCAULT,

BEYOND DISCIPLINARY POWER AND BIOPOWER -

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000300008&script=sci_arttext

COLETIVO PERIFERIA -

<<http://www.geocities.com/projetoperiferia/>

CORO COLETIVOS EM REDE DE OCUPAÇÃO - <

<http://www.corocoletivo.org/>

IDANCA - < <http://idanca.net/2006/12/15/vaca-brava-so-da-leite-se-quiser/>

<http://idanca.net/2007/05/18/claudia-muller-no-publica-danca-20072008/>

<http://idanca.net/2008/02/21/epistemologia-em-movimento/>
<http://idanca.net/2008/03/17/em-busca-da-autonomia/#comment-9876>
<http://idanca.net/2008/03/20/a-pedra-de-cada-um/>

MICHELLE MOURA - <<http://oquememove.wordpress.com/>

WAGNER SHUARTZ - <

<http://www.wagnerschwartz.com/index2.html>

L'ETRE ENSEMBLE COMME POUVOIR SELON HANNAH ARENDT.

AUGUSTINE DE KERVALEC -

<<http://augustine.blog.mongenie.com/index.php?idblogp=250342>

JOHN JASPERS COMPANY - <

<http://johnjaspers.org/index.php?name=about>