



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Paula Gorini Oliveira

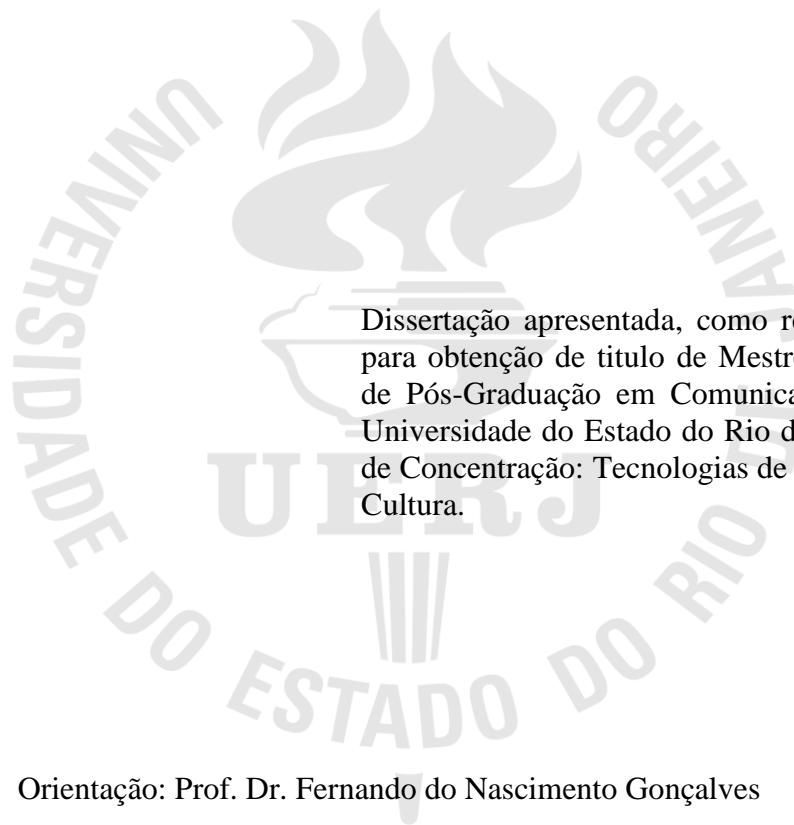
***A Rede da Dança: uma cartografia em movimento***

Rio de Janeiro

2012

Paula Gorini Oliveira

**A Rede da Dança: uma cartografia *em movimento*.**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientação: Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

O48 Oliveira, Paula Gorini.  
A Rede da Dança: uma cartografia em movimento / Paula Gorini Oliveira. –  
2012.  
148 f.

Orientador: Fernando do Nascimento Gonçalves.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Dança – Teses. 2. Internet – Teses. 3. Cartografia – Teses. I. Gonçalves,  
Fernando do Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 7:008

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Paula Gorini Oliveira

**A Rede da Dança: uma cartografia *em movimento***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovado em 25 de setembro de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves (Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise da Costa Siqueira Oliveira  
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leila Souto de Castro Longo  
Faculdades Integradas Helio Alonso

Rio de Janeiro

2012

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esse trabalho a todos que vivem, pensam, fazem e se relacionam com e através dança.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço imensamente à minha família.

Ao meu companheiro, Raphael, pela paciência e incentivo, sem ele eu jamais teria finalizado esse processo. Leila e Raul, meus pais, por acreditarem e me apoiarem em todas as minhas escolhas acadêmicas. Maria e Marino (*in memoriam*), meus avós, pelo suporte financeiro e pela curiosidade intelectual. Sandra e Luciana, minhas irmãs, pela amizade. À minha filha Luna, por aprender a lidar ainda tão nova com minha ausência nos momentos de entrega à escrita. (Ao Ian, que se juntou recentemente a nós).

Ao meu orientador, prof. Fernando Gonçalves, que além de ser um mestre generoso, se mostrou um verdadeiro *compartilhador* de percurso e amigo. Por sua confiança e colaboração. Por ter me orientado “com” e não “sobre”.

Aos colegas de processo, sem os quais nossas reflexões não seriam tão produtivas e inesperadas, especialmente aos participantes do Grupo de Pesquisa: “Comunicação, arte e mediações sociotécnicas”: Ramon, Bia, Thalita, Dani...

À minha amiga e colaboradora de muitas horas, Isabela Sá Roriz, por sua sensibilidade para arte que me auxiliou muito a ampliar meus horizontes e perspectivas.

À Associação Cultural Panorama, pelas informações fornecidas, pela experiência vivida, pela prática do Festival Panorama. Aos seus diretores, Eduardo Bonito e Nayse Lopez.

À Copiadora Leblon pelo apoio na impressão e encadernação do trabalho, ao (tio) Claudio Barbosa.

Enfim,

À toda equipe do PPGCOM UERJ!

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.

*Clarice Lispector*

## RESUMO

GORINI, Paula. *A Rede da Dança: uma cartografia em movimento*. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

A pesquisa da *Rede da Dança* é uma proposta de abordagem em rede, do ponto de vista da rede de Bruno Latour, para o fenômeno da dança contemporânea. Inicialmente a proposta era de pensar a dança que acontece na internet, consequência do impacto da tecnologia online na produção artística de dança. Mas se expandiu e se reposicionou em uma “rede de relações” que acontece nos diversos procedimentos em que a prática de dança se implica, que não é apenas o fazer artístico, e que se torna potente no território do “entre”. A pesquisa tem por objetivo, no entanto, investigar as *relações* que conectam a *rede da dança*, mais do que uma análise de dança contemporânea como um gênero de arte. Para isso utilizamos “imagens” de redes, que são na verdade entradas na pesquisa através de exemplos de práticas, iniciativas e produções em que as relações estão evidentes, em que os processos são priorizados em vez dos resultados. Neste aspecto, a *colaboração* ganhou relevância ao longo das narrativas das imagens e se apresentou como força mobilizadora das relações que acontecem na rede da dança hoje. Por fim, nossa pesquisa é apresentada como um exercício cartográfico, uma descrição do tipo etnográfica, que implica em “deixar o objeto falar”, além de utilizar narrativa de primeira pessoa, diários de campo, uma pesquisa que se constrói “com” o objeto e não “sobre”.

Palavras-chaves: Comunicação. Rede. Dança contemporânea. Teoria Ator-Rede. Tecnologia. Colaboração. Internet. Cartografia. Arte contemporânea.



## ABSTRACT

GORINI, Paula. *The Network of Dance: a moving cartography*. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

*The research of the Network of Dance [Rede da Dança] is a proposal to approach the contemporary dance as a phenomenon that happens through a network, from the perspective of Bruno Latour to “network”. Initially the proposal was concerned on thinking the dance expression that happens in the Internet as a consequence of the impact of the online technology on the production and creation of dance. But it was expanded and rescaled into a “network of relationships” that is present in various processes in which the contemporary dance is shaped today, which is not only the “artistic doing” and it’s more potent at the “in between” territory. The research aims, however, to investigate the relationships that connect the network of dance, more than make an analysis of the dance as a gender of art. Therefore we use “images” of the network, which are, actually, enters to the research through the examples of practices, initiatives and productions in which the relationships are visible, and in which the processes are prioritized rather than the results. From this perspective, the collaboration took relevance during the narratives of the images as a force that moves the relationships that happen in the network of the dance nowadays. Lastly, our research is presented as a cartographic exercise, an ethnographic description, that implicates in “let the object speak”, besides using the narrative in first person, the field journal, a research that is built together “with” the object, not “about” it.*

Keywords: Communication. Network. Contemporary dance. Actor-Network Theory. Technology. Collaboration. Internet, Cartography. Contemporary arts.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1	<b>Uma dança para rede</b> .....	10
1.2	<b>Uma rede para dança</b> .....	12
1.3	<b>A Rede da Dança como espaço de comunicação</b> .....	16
1.4	<b>Questões metodológicas para dança EM rede</b> .....	17
2	<b>PROCURANDO PISTAS</b> .....	22
2.1	<b>Um breve histórico sobre a dança e a tecnologia</b> .....	24
2.2	<b>Arte contemporânea, uma questão de história?</b> .....	29
2.3	<b>Um corpo-rede na dança contemporânea</b> .....	35
2.4	<b>Imagem I:</b> .....	42
2.5	<b>Uma reflexão sobre as pistas da Rede da Dança</b> .....	52
3	<b>CONSTRUINDO A REDE DA DANÇA</b> .....	54
3.1	<b>O fazer de dança como rede de relações</b> .....	56
3.2	<b>Doces, Ternas e outras Colaborações</b> .....	62
3.3	<b>Imagem II: o artista-rede</b> .....	70
3.4	<b>A colaboração que EMERGE da rede</b> .....	76
3.5	<b>Reatando o Nó Górdio</b> .....	82
4	<b>CULTIVANDO REDES</b> .....	87
4.1	<b>Cartografia para Rede da Dança</b> .....	91
4.2	<b>You'd say live art, I'd say performance</b> .....	97
4.3	<b>Charity não é caridade</b> .....	106
4.4	<b>Imagem III: uma rede de aconselhamento</b> .....	110
4.5	<b>O reencontro com a dança</b> .....	121
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	125
5.1	<b>O final de uma etapa é o começo de outra</b> .....	125
5.2	<b>Das dificuldades metodológicas</b> .....	127
5.3	<b>O caminho se constrói ao caminhar</b> .....	128
6	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131
	<b>ANEXO A - Pista A - Seleção Colaboratório 2010</b> .....	135
	<b>ANEXO B - Pista B - Tradução troca de emails Therese – Paula</b> .....	139
	<b>ANEXO C - Pista C - Palestra sobre o <i>Sweet and Tender Collaborations</i></b> .....	141

## 1 INTRODUÇÃO

Se não há rastro, em consequência não há informação, em consequência não há descrição, então não fale. No encha o vazio. (...) Nada neste mundo o habilita a dizer que estão ali se não traz a prova de sua presença. Essa prova pode ser indireta, estranha, complicada, mas necessita dela. As coisas invisíveis são invisíveis. Ponto. Se fazem com que outras coisas se movam então pode documentar as que se movem e então são visíveis.<sup>1</sup>

(Bruno Latour, 2005)

A pesquisa de *rede da dança* é uma proposta de abordagem sobre o fenômeno da dança contemporânea, que surgiu como uma forma de expressar e complementar uma experiência prática de trabalho com esta expressão artística, em projetos e iniciativas que abrangem diversas perspectivas sobre a produção e pensamento dessa área. Foi através da observação continuada e das indagações e questionamentos que surgiram da condição de observadora privilegiada<sup>2</sup>, que a pesquisa que aqui se inaugura ganhou concretude e forma para se expandir e se estruturar.

Inicialmente a proposta era de abordar a dança na rede como forma de investigar as relações entre dança e tecnologia, particularmente dança e internet, como reflexão sobre o impacto da tecnologia online na produção artística de dança, mas se expandiu e se reposicionou em uma “rede de relações” que acontece nos diversos procedimentos em que a prática de dança se implica. Encontros e intercâmbios entre artistas, linguagens ou instituições, plataformas online e a própria network (rede de contatos) são alguns dos procedimentos narrados na pesquisa que servem como imagens da rede que estamos propondo pensar para dança, não apenas como espetáculo, mas como prática artística e forma de

---

1 Tradução da autora. No original: “Si no hay rastro, en consecuencia no hay información, en consecuencia no hay descripción, entonces no hable. No llene el vacío. (...) Nada en este mundo lo habilita a decir que están allí si no aporta la prueba de su presencia. Esa prueba puede ser indirecta, extraña, complicada, pero la necesita. Las cosas invisibles son invisibles. Punto. Si hacen que otras cosas se muevan entonces puede documentar las que se mueven, y entonces son visibles.”

2 A autora trabalha desde 2008 na Associação Cultural Panorama, que realiza o festival Panorama de Dança, onde desenvolve e coordena projetos de produção, documentação, pesquisa e educação na área de dança.

pensamento sensível. O que implica situar a prática de dança de maneira potencialmente múltipla, mediada por processos de colaboração que envolvem tanto o fazer criativo quanto outros procedimentos que hoje também podem ser observados no “fazer artístico” da dança.

A pesquisa que aqui se inaugura é relativa a uma observação da rede em que a produção de dança contemporânea se organiza em nossa atualidade. É fruto de uma vivência prática, mas também de pesquisa na área de comunicação social, de leitura direcionada para o campo de cultura e expressões artísticas, conteúdo e discussões provenientes do curso de Mestrado da Faculdade de Comunicação Social, linha de pesquisa Tecnologias de Comunicação e Cultura. É um ensaio, uma pesquisa reflexiva que se dá pela própria experiência de participação da pesquisadora com o objeto proposto. Uma idéia que ganha corpo na condição de afetação mútua entre sujeito e objeto, entre pesquisadora e campo. Com todas as ressalvas possíveis para eventuais desvios de percurso e com a consciência de que sempre há algo que se possa escapar de nossa leitura, a pesquisa tem por **objetivo** revelar as conexões que se dão em rede, entre as várias práticas que conjugam o fazer artístico de dança que acontece na produção de dança atual e se expande para além dos critérios de criação de dança como produção estética.

Nossa pesquisa, portanto, trata de uma rede de relações, mais do que uma análise da linguagem de dança contemporânea, ainda que esta seja a mola impulsora do trabalho. Nesta perspectiva, a colaboração ganhou espaço de visibilidade e potência enquanto tecnologia que movimenta esta rede e dá a ver processos que talvez pudessem ficar ocultos, se nosso ponto de visto não fosse primordialmente o de *rede*. As conexões investigadas na pesquisa acontecem entre artistas, críticos, produtores, curadores, mas também entre pensamento, tecnologia, plataformas online, textos. É, assim, uma rede que se define pela abordagem proposta por Bruno Latour, formada por atores humanos e não humanos<sup>3</sup>.

### 1.1 Uma Dança Para Rede

Ao iniciar o trajeto de pesquisa, a inquietação que transpassava nossa curiosidade era referente a uma dança que se modifica da experiência presencial para experiência virtual,

---

3 O entendimento de atores humanos e não-humanos se baseia aqui nas redes heterogêneas descritas por Bruno Latour, Callon, Law, entre outros. As redes heterogêneas são formadas tanto por homem, quanto por objetos, animais, máquinas, ou o que quer que seja, de maneira simétrica, ou seja, não há hierarquia entre os diversos pressupostos que a compõem. (LAW, 1992)

consequência do desenvolvimento das tecnologias digitais, com enfoque na internet. Essa inquietação inicial abriu espaço para novas inquietações na medida em que a pesquisa avançou. Ao procurar exemplos de obras de dança que acontecem na rede online, o que restou de mais claro foram os processos de colaboração que acontecem dentro e fora do espaço da internet.

Os primeiros vestígios dessa rede se referem às produções artísticas que utilizam a tecnologia como mediação em suas criações, artistas que compartilham seus processos na web através de blogs e redes sociais, e da estrutura de organização através de plataformas online, tanto como ferramenta de comunicação quanto como espaço de produção de conhecimento. Buscando “obras”, fomos encontrados por procedimentos que atravessam as obras e se revelam para fora delas, em muitas outras conexões que aqui estamos chamando de “relações que formam redes”. Ao refazer o caminho dos vestígios deixados por esses processos, o que ficou mais evidente foi a colaboração como tecnologia, que faz pessoas interagirem e compartilharem conhecimento, experiência, recursos: uma rede.

Neste aspecto, é importante ressaltar que há um deslocamento do que estamos entendendo como dança e como colaboração (como tecnologia). Para dança, o deslocamento se dá na medida em que nossa abordagem não está focada na produção criativa de dança, dentro do que é entendido como linguagem artística. Nossa abordagem em rede desloca a idéia do “fazer dança” para um território mais amplo, entendido aqui pelas diversas possibilidades de atuação que a dança contemporânea tem, que está além do que acontece nos palcos, na cena das composições coreográficas, na análise de como o processo criativo se desenvolve. Nossa hipótese é que o que entendemos por dança contemporânea está em processo de construção e transformação constantes, e que se evidencia também pelas articulações que se tramam entre os vários atores que participam do “fazer dança”.

Nossa aposta é numa dança que se repensa e se reinventa e que não se reduz apenas ao cotidiano da produção criativa. Acreditamos que a rede de relações que estamos investigando já existiam antes mesmo do desenvolvimento das tecnologias digitais de comunicação, mas que a internet potencializa estas relações e torna visível as articulações presentes no território de produção artística desta linguagem. A colaboração, então, sofre um deslocamento de seu entendimento de cooperação e compartilhamento, para idéia de uma engrenagem que faz a rede se expandir e se fortalecer, uma tecnologia de rede.

Poderia citar, de forma resumida, algumas das experiências colaborativas dispostas no universo da dança contemporânea: movimento.org, idanca.net, wikidanca.net, como plataformas online; trabalhos artísticos como Corpo Aberto, de Rodrigo Quick, que

compartilha seu processo de criação em um blog e se realiza via internet; coletivos como o Sweet and Tender Collaborations, que centralizam sua produção pela internet e atuam em diversos lugares do mundo; festivais como o Dança em Foco, o Festival Panorama, que formam redes de curadorias e apresentam trabalhos anuais; encontros e instituições como os da Red Sudamericana de Danza, o congresso da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança), o Rumos Itaú Cultural; programas como o Colaboratório, Pontos de Cultura, FADA (edital da secretaria municipal de cultura do Rio de Janeiro de fomento à produção em dança), ocupações artísticas de teatros do Estado do Rio de Janeiro...

Enfim, poderia listar cada uma dessas iniciativas e demonstrar como elas conectam pessoas, artistas, instituições, aparelhos culturais, técnicos, teatros, interface virtual, blogs, redes sociais, tecnologia, público. Porque ao olhar para a produção de dança atual, e ao mesmo tempo, tendo afinado esse olhar para estruturas de redes, não é mais possível enxergar apenas um ponto isolado. Cada uma dessas iniciativas citadas acima, além das conexões que proporcionam, existem como fruto de colaborações. Sendo assim, parece ainda mais importante destrinchar as conexões que nelas se revelam para compreender, a partir delas, a forma como a produção de dança contemporânea se expressa hoje.

## 1.2 Uma rede para dança

Ao pensar a rede da dança, partimos da premissa que tanto a colaboração quanto a rede sempre estiveram presentes nos processos de produção de dança, mas não eram visíveis. Com o “boom” causado pela cultura digital, os processos de organização em rede e a colaboração, que sempre existiram, se tornaram mais evidentes e passaram a ser pensados como uma *questão* no universo de produção artística contemporânea. A questão da rede, a partir dessa perspectiva, ultrapassa os limites dos conceitos de *online* e *offline* e revela um momento social de nossa atualidade. Podemos encarar estes fenômenos de rede, tecnologia e colaboração, como mediadores, nos termos latournianos. Para Bruno Latour, o papel da mediação age como espaço de articulação de forças, que revela o presente, conjugando e valorizando tanto os aspectos humanos quanto não-humanos. Assim explica o autor:

Estas metamorfoses, no entanto, tornam-se explicáveis se redistribuirmos a essência por todos os seres que compõem esta história. Mas então eles deixam de ser simples intermediários mais ou menos fiéis. Tornam-se mediadores, ou seja, atores dotados

da capacidade de traduzir aquilo que eles transportam, de redefini-lo, desdobrá-lo, e também de traí-lo.” (LATOURE, 1994, p. 80)

Seguindo a pista de Latour, a rede inicial desenhada pela internet, um intermediário que transmite informação com ampla velocidade e alcance, desloca-se como proposta de uma “rede de relações”, que media as várias possibilidades que a dança contemporânea tem enquanto fazer artístico. Em nossa pesquisa, os conceitos de Bruno Latour e da Teoria Ator-Rede (TAR) servem como inspiração e base de pensamento para nossa abordagem de rede da dança. Não fosse por sua leitura e incansáveis discussões com grupo de pesquisa e entre pesquisadora a orientador, sobre Latour e TAR, provavelmente nosso percurso seria outro. Para o olhar em rede que estamos propondo à dança, que não está restrito pela delimitação inicial de rede como internet, buscamos “ênfatisar os fluxos, os movimentos de agenciamento e as mudanças por eles provocadas, pois, como diz Latour (2002b), 'não há informação, apenas trans-formação', e essa é a principal característica de rede" (FREIRE, 2006, p. 56).

Para compreender como a colaboração e a rede se tornaram mais evidentes com o avanço da tecnologia, principalmente com a chegada da tecnologia digital, propomos pensar a arte como um ator que participa dos processos de mediação em fenômenos comunicativos diversos em nossa sociedade. No que tange às relações entre arte e tecnologia como fenômeno social, utilizaremos com referência o texto de Fernando Gonçalves sobre usos artísticos da tecnologia. Transcrevemos uma passagem que esclarece a questão da arte como mediação:

O que caracteriza a experiência particular da obra de arte 'midiática' ou 'tecnológica' é que nela essas operações de articulação (de diferentes elementos da cultura e do cotidiano) parecem tornar-se mais evidentes, fato que talvez possa nos ajudar a refletir sobre as atuais configurações da vida social. O que tais práticas parecem estar fazendo é produzir cartografias poéticas do nosso presente através de seus indícios. E a tecnologia é um deles. (GONÇALVES, 2009, p. 101)

Gonçalves discute em seu texto que a arte tecnológica de alguma forma reflete a maneira como a tecnologia está presente e nos afeta em nossa sociedade atual. Partindo desta premissa, buscamos pensar como seria a mediação da arte em rede. Respeitando o processo histórico em que cada tecnologia emerge, a rede seria uma das mais importantes *re-apresentações* de nossa cultura contemporânea, com a apropriação da internet como tecnologia de comunicação.

A mediação latourniana nos remete à idéia de “re-apresentação”. Diferente de “representar” a sociedade em uma obra (arte representativa), ou criar possíveis interpretações sobre a experiência socio-cultural (interpretativa), “re-apresentar” implica em reorganizar os

fatos e “devolver” à sociedade possíveis metáforas de relações e fenômenos culturais, que muitas vezes poderiam passar despercebidos. A arte como mediação re-apresenta a sociedade que vivemos, suas afetações e inquietações, e nos possibilita refletir sobre fenômenos atuais.

A internet como tecnologia de comunicação tornou possível romper ainda mais com limites de espaço e tempo, antes restritivos, e uma vez apropriada pela comunidade que com ela se relaciona, permitiu potencializar a experiência de processos não-lineares. Isso não significa pensar que as redes não existiam antes, mas que, talvez, a internet tenha potencializado o caráter de teia de nossa sociedade, tornando mais visíveis essas articulações. Em nossa pesquisa, partimos do princípio de que a rede sempre existiu como forma de conexão de atores, agentes, sistemas orgânicos e inorgânicos, mas a internet torna “natural” esse sistema em nosso cotidiano, relativiza a questão de espaço e tempo e nos ensina, mesmo que de forma indireta, a pensar em rede.

Assim, partindo da premissa da internet já estar apropriada socialmente, (fazer parte do cotidiano de um número cada vez maior de pessoas), podemos encará-la como ferramenta para novos usos e reflexão. Por exemplo: a arte, a política, a economia, a sociabilidade, o conhecimento; que se mostram cada vez mais em dinâmicas colaborativas, que tem muitas vezes a internet como ponto de partida, um espaço de centralização de informação, para ações que se estenderão para fora dela. Ou seja, ampliamos a potencialidade de comunicação e conexão que a internet apresenta, para uma abordagem de rede que conecta ações dentro e fora da internet, sendo às vezes, inclusive, totalmente offline nossa perspectiva. Na verdade, importa menos se a rede de dança “pertence” à internet e mais a proposta em pensar que a internet possibilita que nós a enxerguemos com mais precisão, familiaridade e potência.

O que aparentemente não estava visível era a colaboração como parte dos processos que delineiam o campo de produção em dança hoje. O que se apresentou visível foi uma dança que se organiza em nossa sociedade de maneira múltipla, em processos não isolados. Apontar os processos (aqui entendidos como as imagens das redes) dá a ver a rede que conecta tais processos e a colaboração que os atravessa. Em nossa pesquisa optamos por apresentar “imagens” alegóricas que funcionarão como entradas nas redes da dança, em vez de “estudo de caso”. Mais do que utilizar um exemplo, ou analisar um caso para tentar construir uma ideia, partimos da premissa de que o pensamento é construído junto com a pesquisa, e que por isso não há ideias preestabelecidas.

Assim, preferimos nos referir a esses estudos como imagens dessas redes de relações, porque eles revelam as pistas, as conexões e os vestígios que estamos perseguindo nesta pesquisa. Através das imagens, que são narrativas de processos, (de práticas de dança, arte,



internet, colaboração), as relações se tornam visíveis e podemos seguir seus rastros. Por isso também o exercício da descrição dos trabalhos será parte de nossa aposta metodológica, ainda que por sua complexidade, preferimos chamar de “exercício”, ou melhor, de “inspiração” para forma de tratamento dos dados na pesquisa.

As relações que compõem a rede da dança ficarão mais evidentes na narrativa das imagens apresentadas, a cada capítulo, como parte fundamental da elaboração desta pesquisa. No processo da pesquisa, pensar em rede passou a implicar a construção de um argumento que se dá pela prática e pela teoria. Encaramos aqui a possibilidade de seguir os rastros da rede de dança e descrever os principais atores que se tornaram evidentes. Dessa forma, nosso objeto sofreu deslocamento de “dança na rede” para “rede da dança” e se apresenta como uma abordagem sobre os aspectos múltiplos que a dança contemporânea apresenta enquanto fazer artístico. Nossa **hipótese** é que a dança contemporânea, que se apresenta de maneira múltipla e que se expressa em uma rede de relações, necessita ser abordada e pensada também de maneira múltipla, em que não só a “própria dança” (obra/ espetáculo), mas também todas as conexões que por ela se atravessam e se revelam, são constituintes do que entendemos por “dança contemporânea” e tecem a Rede da Dança.

Acreditamos ainda que o fato de haver uma mútua e felizmente inevitável contaminação entre sujeito e objeto, possibilita que os atores se tornem visíveis, sob a luz dos conceitos de Latour, porque entendemos que não há hierarquia a priori entre humano e não-humano. Dessa forma, a rede de dança fala para nós através de exemplos apresentados, através de minha participação nessa rede e através, principalmente, de suas próprias conexões. Nosso desafio é seguir os vestígios formados por essa rede, que são visíveis, que a movimentam. Desafio porque sabemos, na aposta de uma abordagem tão complexa quanto a TAR, do risco de “encher o vazio”.

Por fim, ao traçar uma linha de trajetória ao longo do percurso da investigação levantada no presente trabalho, a **problemática** que nos interessa investigar é *a colaboração como tecnologia de articulação na dança contemporânea, e a rede de relações como possível abordagem de pesquisa para sua produção hoje, tornando evidente a arte como múltipla.*

### 1.3 A Rede da Dança como espaço de comunicação

O campo de pesquisa da rede de dança foi se delimitando e estreitando a partir de discussões em sala de aula, da pesquisa na internet de possíveis casos a serem estudados, das conversas com o orientador Fernando Gonçalves e com os participantes do grupo de pesquisa “Comunicação, arte e redes sociotécnicas”. A escolha pelo tema e consecutivo objeto se justifica na medida em que a pesquisa repercute tanto o campo da produção de dança quanto de comunicação. A integração entre essas duas áreas de conhecimento vem se tornando cada vez mais coerente, uma vez que os limites entre os diversos campos de conhecimento estão cada vez mais diluídos. Pensando em rede, não há mais como isolar aspectos de arte e ciência, de dança e comunicação, mas sim pensar que os fenômenos de nossa contemporaneidade se expressam também pela transdisciplinaridade.

Além disso, nossa pesquisa se desenvolveu pela abordagem de rede que a dança se apresenta em sua expressão contemporânea. Utilizamos para isso um longo percurso teórico em estudos de sistemas de rede, de cibercultura, de sistemas complexos, todos coerentes com o campo da comunicação e das tecnologias, apresentados ao longo do curso de mestrado. Mais uma vez utilizando Gonçalves como referência, transcrevo um trecho de seu texto que igualmente se aplica em nosso trabalho:

(...) os usos das chamadas 'novas tecnologias' na arte pode ser útil para evidenciar o estado de conexão de elementos (humanos, não-humanos) que formam nossas mentalidades e modos de existência. Da mesma forma como, por exemplo, as redes virtuais de comunicação evidenciam hoje o estado de inter-relações em que vivemos através da interação com os sistemas que chamamos de 'redes'. Daí entendermos que as práticas artísticas com tecnologia constituem um campo rico para a observação e análise dos fenômenos sociais e da comunicação. (GONÇALVES, 2009, p.100)

Acreditamos que a inter-relação dos campos de saberes aqui propostos é uma contribuição para futuros pesquisadores que atuam tanto na área de comunicação quanto de artes, engrossando a massa crítica e teórica sobre o assunto. Acreditamos também que nosso objeto é inovador para os estudos de comunicação, pois possui um perfil de especialização numa expressão artística que não é específica da comunicação, embora como prática social possa e deva ser entendida como processo comunicativo e de produção de sentido. E inovador para pesquisadores de dança, pois possibilita uma reflexão sobre esta prática que expande as tentativas de conceituação e definição de dança contemporânea. Discutir a Rede da Dança possui aspectos comunicativos, estéticos e sociais.

Em nosso principal autor, Bruno Latour, o entendimento de rede ganhou outras considerações diferentes das de sistemas, estruturas ou organização. Para utilizar uma palavra de dança, a rede “ganhou movimento” porque os pontos e conexões também são atores, mobilizando a rede como um todo, numa sempre presente transformação. Nos interessa aqui muito mais o movimento, ainda que ele represente risco, que seja menos claro, que possa parecer confuso, do que reproduzir conceitos já resolvidos, estáticos. Conectando uma abordagem etnográfica, com estudos de comunicação, com uma preliminar investigação no campo da crítica de arte, acreditamos estar reafirmando nossa própria hipótese, de que discutir a produção de dança (de arte como um todo) não pode estar restrito a apenas um ângulo de análise. Pois nossa aposta é numa abordagem que dê conta de fenômenos de maneira não isolada.

#### **1.4 Questões metodológicas para dança EM rede**

Ao perseguir uma nova abordagem para o objeto, devido a sua dimensão dinâmica e multisituada, partimos de uma proposta metodológica com o uso e cruzamento de diversas ferramentas como a revisão de literatura, pesquisa documental (relatórios, avaliações, entrevistas, registros “diarísticos”), narrativas de processo através de imagens de redes, pesquisa de conteúdos online, descrições do tipo etnográfica e observação participante.

Utilizamos como ponto de partida um recorte bibliográfico sobre arte contemporânea, numa perspectiva crítica das transformações que se sucederam a partir da arte moderna. Discutimos em nosso segundo capítulo algumas das reflexões propostas em “Depois do Fim da Arte” (1997), de Artur Danto, e “Arte contemporânea: uma história concisa” (1999), de Michael Archer, para compor o pensamento da dança contemporânea que se repensa, parte de um processo de reposicionamento que se dá na arte contemporânea como um todo. O que justifica pensar o “fazer dança” como uma rede de dança.

Conforme já indicado anteriormente, nossa pesquisa partiu da investigação sobre dança na internet. Nos parecia pertinente, portanto, fazer uma revisão bibliográfica sobre a temática de “dança tecnológica”. A discussão específica sobre dança e tecnologia encontrou na autora Ivani Santana em seu livro “A dança na cultura digital” (2006) sua principal referência e para enriquecer o debate, o texto “A dança dos encéfalos acesos” (2003), de Máira Spanghero, situa diversos exemplos de obras de dança e tecnologia ao longo dos anos.

Nosso levantamento bibliográfico também usou como fonte artigos encontrados nas quatro edições de catálogos do *Festival Dança em Foco*, organizados pelo Oi Futuro, que reúnem pensadores do mundo todo e têm como foco principal o tema dança e imagem.

Por se tratar de um trabalho sobre dança em rede, e ainda, por ter sido embrionado nas relações que se sucedem entre dança e internet, a pesquisa recorre aos conteúdos online para coletar os dados que serão posteriormente descritos no estudo de casos, bem como para referências específicas sobre a temática. Foram utilizados como referências: blogs de compartilhamento de processos de casos citados, plataformas online, a enciclopédia virtual Wikidanca.net, sites especializados como o portal Idanca.net, etc.

Como pesquisa documental, a pesquisa se valeu do contato com relatórios, avaliações, entrevistas e projetos descritivos (projetos, dossiês, apresentações em texto) relativos às experiências de colaboração apresentadas. Tais documentos são fundamentais para descrição de trabalhos que ainda não possuem bibliografia própria, por serem recentes ou experimentais. Além disso, a pesquisa se vale de entrevistas cedidas por e-mail, entrevistas informais, contato com vídeos e materiais disponíveis em meio online.

Ao longo do processo de investigação e confronto com o objeto de pesquisa, duas metodologias se destacaram como fundamentais para a abordagem de rede que estamos buscando. A primeira delas se refere à Teoria Ator-Rede, que preferimos manter como *inspiração* no processo de “análise” das experiências de colaboração, como explicaremos mais adiante. A segunda se refere à Cartografia, conforme desenvolvida por um grupo de pesquisadores da UFF, no livro “Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” (2009).

Ao nos referirmos à TAR, chamamos de inspiração, pois esta metodologia se mostrou um processo muito complexo e elaborado, com muitos riscos de esvaziamento de sentido e enfraquecimento da própria rede que estamos investigando, por este trabalho não estar ainda totalmente apropriado de sua dinâmica. Como Latour é nosso principal autor e a perspectiva de rede de dança não seria possível nesta pesquisa se não fosse sua influência conceitual sobre a pesquisadora, optamos por manter a discussão de seu estudo sobre a “modernidade” em “Jamais fomos modernos” (1994), no capítulo 3, que trata mais especificamente da **rede** da dança que estamos pensando.

Ao mesmo tempo, como proposta de coleta e apresentação de dados, optamos por fazer um **exercício** de “descrição etnográfica”, com base na proposta metodológica da TAR. O que consiste dizer que na narrativa dos casos, tentamos deixar o objeto falar, tentamos observar quais são os dados que deixam vestígio nas relações entre os vários procedimentos

que tramam a dança contemporânea e “escutar” os atores que nela se revelam. Tentamos planificar as forças de ação entre sujeito e objeto, entendendo que não há hierarquia entre estes e que, portanto, o objeto é também agente (ator-rede) na construção de uma abordagem em rede. Como exercício, assumimos mais uma vez o risco, mas também conscientes de que o espaço de experimentação pressupõe abertura para erro.

Para fundamentar esse argumento, retomo um dos primeiros exemplos utilizados por Latour em *Jamais fomos Modernos*, que evidencia como é problemática a separação entre natureza e cultura na modernidade, através da comparação entre práticas de dois pesquisadores do séc. XVII, na Inglaterra, Boyle e Hobbes, o cientista e o político. O que nos interessa pensar em termos de metodologia é que, para Latour, Boyle (cientista) inaugura o empirismo, o *matter of facts* (construção de fatos), em laboratórios. A partir do testemunho de alguns observadores, (que não precisam ter nenhum conhecimento prévio sobre o objeto), no espaço de experiência do laboratório, que os fatos são “construídos” (LATOURE, 1994, p. 33). O que Latour nos apresenta aqui é o testemunho de objetos como agentes que participam da produção de narrativas científicas. O que o autor pretende no desenvolvimento desta idéia é deslocar a experiência científica da *construção de fato* em laboratório para o campo da pesquisa social, através da descrição.

Para abordar um fenômeno social, muitas vezes precisamos nos aproximar do objeto, não no sentido de falar por ele, mas pelo contrário, no sentido de deixar que ele fale. Neste caso, o distanciamento apenas reforça a preponderância do sujeito em relação ao objeto, do controle do primeiro sobre o segundo. É neste aspecto que conectamos a proposta de metodologia da TAR, que já estávamos exercitando, com a perspectiva de cartografia, com a qual nos deparamos mais ao final da pesquisa. Fruto de discussão em nosso grupo de pesquisa, o livro que apresenta algumas pistas para a cartografia como proposta metodológica, veio ao encontro de nossa necessidade de inserção da pesquisadora no objeto. Como observadora participante, há uma relevância na forma como a pesquisa é apresentada, a narrativa em primeira pessoa, a utilização de diário de bordo, a contaminação entre pesquisadora e objeto.

Por ser uma profissional de área de produção e pesquisa em dança, por ter tido a oportunidade de trabalhar em projetos pioneiros em dança no Brasil, como o Colaboratório 2009/10, Festival Panorama de Dança, Wikidança; o contato com artistas, curadores, coreógrafos, bem como sites, blogs, enciclopédia virtual, eventos, aparelhos culturais; possibilitaram-me um olhar de observadora que efetivamente participava desses processos.

A “experiência observadora” acontece além do universo do conhecimento teórico, que justifica a experiência profissional e uma implicação da pesquisadora como parte da elaboração de pesquisa. Há um contágio mútuo entre sujeito e objeto, que por vezes, inclusive, modificou os rumos da experiência da pesquisa, como tentamos demonstrar no deslocamento da dança para rede e da rede para dança. Mas no que concerne a construção de um saber integrado entre prática e teoria, trata-se de uma possível troca entre o conhecimento acadêmico, sua importância enquanto pesquisa, discussão e novas perspectivas teóricas, e da prática, a rotina cotidiana da produção atual em dança. Neste aspecto, a metodologia da cartografia se aplica em nossa pesquisa por se tratar de uma abordagem processual do objeto.

A cartografia, tal qual pensada por Passos, Kastrup, Escóssia et al, é uma formulação metodológica adequada à investigação de processos de produção de subjetividade<sup>4</sup>, produção de conhecimento num tempo processual. A sistematização do método não implica regras ou protocolos rígidos, pois entende que ao acompanhar processos “não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos” (PASSO; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 13). Os autores propõem “pistas” que guiam o cartógrafo, que servirão como referências para o desenvolvimento da pesquisa que se constrói em seu próprio *caminhar*.

Os autores fazem, logo na introdução do livro, uma visita à etimologia da palavra metodologia (*metá-hódos*), que significa um caminho (*hódos*) predeterminado por metas dadas de partida. E explicam que a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Neste sentido, eles apresentam uma proposta de “pesquisa-intervenção” que consiste em *fazer e saber* em vez de *saber e fazer*, “uma aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não abre mão do rigor, mas é ressignificado” (PASSO; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.11).

Numa similaridade de abordagem com a TAR em *seguir os fenômenos que deixam vestígios na rede*, na cartografia, o pensamento busca menos representar do que acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Assim como Latour nos propõe a não interpretar os vestígios, os autores afirmam que a construção de um pensamento deve seguir rotas não-interpretativas e não lineares. A cartografia, assim, é um mapa móvel que não possui sentidos e entradas únicas, são múltiplas as possibilidades de acesso a esse mapa. O sentido da

---

<sup>4</sup> Conceito usado por autores como Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980 – Mil Platôs) para tratar da construção social de modos de vida e de visões de mundo a partir da observação do entrelaçamento de instâncias diversas: midiáticas, sociais, econômicas, políticas, culturais, históricas etc.

cartografia é de “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes e rizomas” (PASSO; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10).

Assim propomos a construção e leitura desta pesquisa, rizomática, em rede, em que todos os capítulos possam dialogar entre eles e, ao mesmo tempo, não seguem necessariamente uma estrutura linear, embora guarde uma coerência interna entre eles. Ainda que essa proposta, por ser uma dissertação de mestrado, se apresente como iniciante. Mas estamos experimentando o método da cartografia, pois foi do objeto inicialmente formulado que a rede se apresentou. Foi da construção da pesquisa, que a necessidade de cartografia surgiu. Foi da implicação da pesquisadora com o objeto, que a abordagem em rede se fez necessária para o estudo de dança contemporânea. Se o caminho da “pesquisa-intervenção” implica caminhar *com* o objeto, constituir esse próprio caminho e constituir-se *nele*, restou-nos apenas organizar os caminhos e as narrativas deste percurso, confiantes na aposta de um mapa móvel da rede da dança.

## 2 PROCURANDO PISTAS

... a história é promessa de continuidade e celebração da incessante marcha ao progresso em nome do gênero humano. Tudo sempre estava ao redor, apenas numa forma menos elaborada; precisamos apenas observar. (...) Então, se deliberadamente alterarmos a ênfase, virarmos de ponta-cabeça e experimentarmos, o resultado vale a pena: não procuremos o velho no novo, mas encontremos algo novo no velho.

*(Siegfried Zielinski)*

Este capítulo de nossa pesquisa apresenta um levantamento de material teórico-reflexivo referente ao contexto histórico de arte, dança e tecnologia. Com base na proposta de metodologia cartográfica apresentada na introdução, em que o objeto age também como protagonista, nossa pesquisa se constrói junto com a experiência do pesquisador *com* o objeto. Neste aspecto, situar o que está sendo considerado e chamado de “dança contemporânea” historicamente surge, por um lado, de uma necessidade em se contextualizar a rede da dança no universo de possibilidades de relações que a dança apresenta enquanto expressão artística ao longo dos anos, cuja compreensão ainda nos escapa por não se pautar mais apenas pelas formas e conceitos anteriores. Por outro lado, o capítulo é um meio de compartilhar as pistas dessa pesquisa que levaram o objeto a sofrer algumas alterações, como veremos.

Iniciamos nossa pesquisa com a temática da dança em rede, que era direcionada para dança que utiliza a internet como recurso de criação. Nossa curiosidade atravessava então a perspectiva de criação artística em dança via tecnologia online. Nosso enfoque se alterou durante o próprio caminhar da pesquisa, diante dos fatos que se apresentaram a nós, e de “dança para rede” fomos conduzidos a uma “rede para dança”. Conforme já dito na introdução, nosso estudo deixou de ser sobre a dança enquanto expressão artística e passou a ser sobre a *rede de relações* da qual a dança enquanto forma expressiva participa, se pensa e se constrói. A “rede de relações” parte da observação das diferentes forças que organizam o “fazer dança” e que não se reduzem as questões clássicas do corpo e do movimento, aliás, nunca se reduziram. Em nossa abordagem de rede, não estamos apenas apontando as várias possíveis conexões entre as forças que compõem essa rede, mas procurando pistas que



identifiquem a rede como uma possível leitura sobre o fazer dança, que se estende para além dos palcos.

Nossa proposta metodológica implica, ainda, em relacionar experiência de campo com pesquisa teórica, em compartilhar relatos e conectar todo processo de pesquisa de maneira não linear. Ainda que em nossa experimentação preliminar de cartografia possamos correr o risco de perder algumas conexões, nossa ênfase está sempre no processo, e como processo, não podemos deixar de narrar as experiências práticas que participam da elaboração reflexiva desta pesquisa. Dessa forma, pretendemos trazer em cada capítulo uma “imagem” que evidencia a *rede* de dança que estamos propondo estudar. As imagens da rede de dança compartilham relatos de minha experiência tanto como profissional que atua no campo de produção de dança, quanto como pesquisadora de comunicação com especialização em cultura, um compartilhamento de processo em que sujeito e campo se misturam e interferem. No atual capítulo iremos apresentar um relato sobre a plataforma online Wikidança, que estamos considerando como possível imagem para interação entre tecnologia e dança, entre rede e prática artística, que é construída com base na *colaboração*. Seguimos o capítulo com pistas encontradas para a proposta de abordagem sobre um “fazer dança” que se altera como perspectiva e se *desenha* em rede.

Apesar dessa mudança, a pesquisa pedia uma revisão bibliográfica sobre o tema “dança e tecnologia”. Esta revisão se apresenta no corpo do atual capítulo, mas também perdeu sua prioridade no momento em que a rede que estávamos encontrando não era mais a rede da tecnologia digital. Ou melhor, era esta também, mas como parte de uma outra rede mais ampla que conecta as muitas relações entre dança e tecnologias de comunicação. Outras pistas foram se sucedendo a esta, dança como comunicação, dança e estética, dança e expressão corporal. Enfim, narramos em nosso relato os vestígios do *movimento* das tentativas em se conceituar a dança contemporânea, o que nos conduziu para o entendimento posterior de “rede da dança”.

Buscamos, ainda, contextualizar a dança contemporânea como prática que participa historicamente do que hoje é conhecido como “arte contemporânea”. Através da leitura de Arthur Danto em “Depois do fim da Arte” (1997), e de Michael Archer, “Arte Contemporânea, uma história concisa” (1999), duas visões distintas sobre o mesmo tema, buscamos elementos para a compreensão e contextualização disso que hoje conhecemos como “arte contemporânea” e que se relaciona com o “fazer dança” na atualidade.

Danto “decreta” o fim da arte como o fim da história da arte e nos traz uma visão crítica sobre a relação da arte contemporânea com a história, como algo que é mais do que “o

que se produz hoje” e ainda que é inovador no fato de não se relacionar diretamente com o movimento artístico que a precede, mas com todos, de maneira não linear. Dessa forma, pensar em Danto é pensar mais do que a questão do conceito, é pensar historicamente. Já sob o ponto de vista da leitura de Archer, a história da arte não é problematizada, e sim “catalogada” - pelo fato do livro trazer imagens de obras e exposições, dados factuais como títulos, nomes, datas, local e contextos específicos sobre as produções - o que leva o leitor a um passeio temático. Apesar disso, Archer consegue fazer uma interlocução entre diferentes facetas da expressão artística, desde o modernismo, e consegue conectar momentos e situações, de forma bastante esclarecedora, para também nos mostrar como as fronteiras artísticas hoje estão cada vez menos nítidas.

Assim, propomos uma leitura que atravessa diferentes momentos da crítica, da história, do pensamento sobre dança e arte, uma teia reflexiva pela qual podemos transitar em diferentes sentidos, ainda que algumas direções se mostrem mais familiares, outras menos, mas que nos conduzem pela elaboração do que estamos propondo pensar como REDE DA DANÇA.

## 2.1 Um breve histórico sobre a dança e a tecnologia

Desde o primeiro passo desta pesquisa, antes mesmo de formalizar o ingresso no curso de mestrado, pela experiência profissional que possuo no campo de produção em dança, fui apresentada por diversos grupos e trabalhos de dança que se relacionavam com a internet. Como pesquisadora, jornalista e produtora de dança, tive a oportunidade de trabalhar na plataforma online *Wikidanca.net*, o que me trouxe um olhar de observadora privilegiada com os modos de produção e distribuição de informação de dança na internet. Antes disso, já havia entrado em contato com outras plataformas online especializadas em dança: portal *Idanca.net* (que acompanho como leitora desde seu surgimento em 2006 e em qual colaborei em 2011), e a rede social *Movimento.org*.

A pesquisa aqui apresentada, surgiu inicialmente como fruto de uma dúvida relativa à dança que acontece na internet. Fiquei instigada em saber como a dança, uma expressão artística, corporal, cênica, estava presente na “rede virtual”. Partimos da hipótese inicial de que a dança se apresenta *online* de duas maneiras: 1- como criação, em que o resultado é uma obra artística, ainda que fora dos moldes tradicionais (corpo, coreografia, cena, palco) de

dança; 2- como informação especializada, em blogs, plataformas, portais, canais, enciclopédia. As duas propostas preliminares tratam de diferentes perspectivas para tudo aquilo que está sendo produzido em dança *na* e *para* internet. Nossa abordagem permitiu ver uma produção de dança contemporânea que está focada não só no resultado mas também no processo.

A partir de então, a rede ganhou outras proporções e a colaboração ganhou papel de destaque. O que ficou mais evidente para nós, ao observar a experiência da dança online, foram os processos compartilhados, as conexões entre artistas e outros agentes integrantes da produção de dança. Isto inclui a participação de técnicos, por exemplo, no desenvolvimento de uma certa plataforma online, ou software, e inclui ainda o espaço virtual do “blog”, os textos, imagens e vídeos compartilhados durante o processo criativo de um certo trabalho. Estamos falando, portanto, de uma rede que se conecta pela colaboração e que apresenta em suas várias possibilidades de conexões não só de agentes humanos (técnico, artista, público) como também de agentes não-humanos (blog, textos, imagens, vídeos).

Como pista inicial, a experiência da dança na rede virtual nos auxiliou na condução do objeto para uma rede mais ampla que depois vislumbramos (em paralelo a estudos específicos sobre redes, principalmente dos conceitos que nos propõe Bruno Latour, como veremos no próximo capítulo). Parecia pertinente, assim, buscar fontes bibliográficas que discutem o tema “dança e tecnologia”. Esse histórico se dedica a um recorte de pesquisas em literatura disponível sobre esta temática.

Alguns pesquisadores tratam do tema da tecnologia como “mediação”<sup>5</sup>, como é o caso de Ivani Santana em seu livro “Dança e Cultura Digital” (2006), outros abordam de forma terminológica e classificatória, como fez Maíra Spanghero em “A dança dos encéfalos acesos” (2003). No entanto, o que é comum àqueles que se arriscam a definir esse formato artístico é a resultante de um processo de contaminação entre tecnologia e arte. Santana explica como a mediação tecnológica pode ser observada na dança:

[...] eventos pontuais ocorreram no passado e bem poderiam ser trazidos para rubrica da dança com mediação tecnológica. Entretanto, por se constituírem como acontecimentos esporádicos, não configuram um movimento artístico e ficaram no fluxo da história. [...] Os artistas se utilizaram da tecnologia vigente em cada época, portanto não há um privilégio atual para este tipo de relação. A diferença estará na

<sup>5</sup> Nesse caso, a mediação aqui **não** é nos termos latournianos. Santana utiliza o conceito de mediação com base na ideia de *corpomídia*, desenvolvida principalmente por Christine Greiner e Helena Katz, que optei por manter, porque toda sua pesquisa se pauta nessa ideia. Nesse aspecto, “o corpo como sendo a mídia de si mesmo, isto é, não há corpo por onde atravessam outras informações porque todas as informações se tornam corpo.” (SANTANA, 2006, p.50)

condição da tecnologia existente e no tipo de relacionamento estabelecido com ela. (SANTANA, 2006, p.110)

Ao entrar em contato com a história da tecnologia como parte da composição em dança, é importante levar em conta que o que nomeamos arte (ou dança) tecnológica são as obras que se utilizam das chamadas “novas tecnologias”, as tecnologias digitais. No entanto, muito antes da chegada da cultura digital, já havia intervenção técnica no fazer artístico. Segundo Spanghero, "o que se tem hoje são as novas tecnologias, as tecnologias digitais, que permitem outras construções de percepção, diferentes explorações para o movimento e novas organizações para o corpo no espaço-tempo" (SPANGHERO, 2003, p.28).

Para Spanghero, as relações entre dança e tecnologia podem ser datadas a partir do começo da década de 1960, período no qual os primeiros softwares para notação do movimento foram desenvolvidos. A autora aqui se refere às tecnologias de comunicação, tais como as conhecemos e pensamos hoje, não estamos desconsiderando outras interações técnicas com a dança, mas precisando o recorte “tecnológico” a partir deste ponto, mesmo tendo consciência que existem outros momentos expressivos desta interação. Ainda assim, se pensarmos na relação criativa com a tecnologia vigente em cada tempo, como nos propõe Santana, a técnica já estava presente no teatro grego, por exemplo, quando já havia efeitos de iluminação ou mecanismos de palco para intensificar a experiência da obra de arte cênica. Segundo Spanghero, ao se alterar a atmosfera no ambiente do palco, permite-se intensificar a imersão do público na peça (SPANGHERO, 2003, p.28).

Na história da dança, a cenografia toma lugar de destaque como tecnologia de palco. O uso de iluminação, cenário, figurino, pode modificar a experiência do público em relação ao que está sendo apresentado. E isso muito antes da chegada do computador. Um exemplo citado nos dois textos (Santana e Spanghero), encontrado no balé clássico do final do século XVIII, é a peça "Le Sylphides", do coreógrafo Charles Didelot. No espetáculo, as sapatilhas de ponta das bailarinas e os mecanismos de suspensão utilizados na cenografia proporcionam um efeito único de leveza e flutuação. Da platéia, não é possível precisar quais relações acontecem entre movimento, corpo, bailarina, cenário, tecnologia, sapatilha, vestuário, luz, etc. A tecnologia disponível, cenografia e sapatilha de ponta, intensificam a experiência de leveza das bailarinas.

Na dança moderna, segundo Santana, destaca-se Loïe Fuller, que fez da iluminação - o grande advento daquela época - um atributo de suas obras. Ao utilizar túnicas como figurinos, que flutuavam pelo espaço no movimento dançado, combinado com os efeitos de iluminação, era produzida a ilusão de que a bailarina podia aparecer e desaparecer do palco. Para Santana,

este foi um dos primeiros efeitos estéticos provenientes da relação entre dança e tecnologia, em que a iluminação se apresenta como parte integrante da composição artística, não apenas como um artefato para clarear o ambiente (SANTANA, 2006, p.102-103)<sup>6</sup>.

Seguindo os rastros deste histórico, em 1992, Wayne McGregor, criou uma plataforma virtual em que utiliza os softwares "Life Forms" e "Poser" na criação de suas coreografias. Na obra de McGregor, os movimentos digitalizados e as imagens de vídeo distorcidas, apresentadas ao vivo, são artifícios tecnológicos que estimulam o grupo de dançarinos a iniciar a composição, utilizando-se da técnica de movimento da improvisação.

Diante dos sucessivos avanços tecnológicos, a facilidade de acesso ao uso de dispositivos eletrônicos como câmera de filmar, computador e internet, possibilitou uma maior utilização da tecnologia no processo de composição coreográfica. Mauro Trindade (2009), em artigo sobre videodança e gêneros de arte<sup>7</sup> faz uma introdução sobre como estes dispositivos foram se tornando cada vez mais freqüentes nas apresentações de espetáculos, e como, a partir disso, todos os agentes que participam do campo artístico de dança: intérprete, coreógrafo, crítico, curador, etc, foram obrigados a refletir sobre o impacto da tecnologia na dança (TRINDADE, 2009, p.35). Assim comenta o autor sobre os primeiros vestígios da relação entre dança e vídeo:

Com a criação de equipamentos de registro e reprodução de imagens cinéticas – primeiro o cinema e, depois, a televisão e o vídeo -, surgiu a documentação visual das montagens. A gravação – em películas e, mais tarde, em memória digital – ajudou a dança a superar a falta de registros capazes de reproduzir obras do passado. Entretanto, grande parte dessas primeiras gravações restringe-se a documentar a atividade coreográfica, sem se inserir as novas tecnologias no processo artístico. É dança filmada. (TRINDADE, 2009, p.35)

No início, o vídeo associado à dança surgiu como uma forma de registro, uma vez que a dança sofre uma dificuldade histórica e ontológica nesse aspecto. Por ser fruto de uma criação corporal, a dança tem uma premissa presencial muito peculiar, e mesmo o balé clássico que possui uma gramática própria, ou as notações de Rudolf Laban que também são resultados da tentativa de sistematizar um método de trabalho físico, o desenvolvimento da dança sempre esteve atrelado ao movimento, tornando difícil para os pesquisadores e criadores seu registro pela escrita ou imagem. A possibilidade de filmar e reproduzir os

---

<sup>6</sup> Outros exemplos de arte e tecnologia de grande relevância histórica, como a Bauhaus alemã, por exemplo, não entraram em nosso histórico por não fazerem parte do recorte específico que estamos perseguindo, nas fontes que estamos utilizando para esse recorte. No entanto, nos parece importante frisar que as experimentações de dança, teatro e música atreladas ao desenvolvimento tecnológico, fizeram da Bauhaus uma precursora no que hoje chamamos de “arte tecnológica”.

<sup>7</sup> Dança em Foco, vol. 4: *Dança na Tela*. 2009

movimentos realizados por bailarinos trouxe, num primeiro momento, a inovação do estudo técnico da dança, expansão e repetição do conhecimento dessa área. As experiências inaugurais do vídeo com a dança, portanto, são do campo do utilitário.

Mais à frente em seu texto, Trindade nomeia a videodança na “categoria híbrida” que por si só já foge à qualquer categorização (TRINDADE, 2009, p.36). Segundo o autor: “sua [videodança] autonomia passa a valer quando os processos de captação e edição de imagem tornam-se integrantes da obra artística” (TRINDADE, 2009, p.36). O híbrido de que trata o autor não é o mesmo que Latour nos apresenta, (híbrido natureza-cultura). Aqui se observa como híbrido a transdisciplinaridade de linguagens e expressões artísticas que inviabilizam muitas vezes uma delimitação entre as mesmas.

As primeiras experiências de videodança, neste sentido, são atribuídas por pesquisadores da área principalmente ao coreógrafo Merce Cunningham. Sua primeira videodança foi “Westbeth”, produzida em estúdio pelo *filmmaker* Charles Atlas, no outono de 1974, e lançada em 1975. Merce Cunningham, coreógrafo norte-americano, é uma das principais referências da dança moderna internacional e precursor no que tange à utilização da tecnologia como participante do processo criativo em dança (SANTANA, 2006, p.101).

Trindade, por fim, questiona a dificuldade em se fechar um conceito de gênero de arte na produção artística contemporânea, mais especificamente para ele, no que tange à tecnologia. Em sua defesa do videodança como híbrido, o autor nos apresenta uma idéia de que as expressões de arte estão de alguma forma se afetando mutuamente, em que a *relação* está mais visível que a *definição*. Ele conclui:

Os novos seres da arte contemporânea subverteram e inviabilizaram a narrativa histórica tal qual era contada. Na medida em que o próprio conceito de arte se torna duvidoso, mais difícil se torna a tarefa de demarcar as fronteiras entre os diferentes campos da arte e de estabelecer uma teoria de arte capaz de integrá-los. A videodança, híbrido de uma forma de expressão efêmera e de um suporte eletrônico sem materialidade, parece operar no *entre*. (TRINDADE, 2009, p. 37, grifo do autor)

É importante chamar atenção aqui para o que está sendo apresentado por Trindade, as transformações na prática artística de dança são parte de uma “rede de relações” que integra atores humanos e não humanos (dispositivos, artistas, crítica, técnica, pensamento, execução). A partir disso, modifica-se a maneira que a dança se pensa e se apresenta. Ao mobilizar estas dinâmicas de interação com os dispositivos técnicos, a tecnologia em si deixa de ser o mais importante, pois agora compõe uma trama que afeta todo o campo de prática de dança, como agente mobilizador dessa rede de dança, e não apenas como ferramenta. Este pode ser um

exemplo de como a arte (re)apresenta o impacto da tecnologia na sociedade através de suas produções simbólicas e modifica uma certa maneira de fazer e entender arte.

Em sua análise, Trindade apresenta uma crítica à categorização da arte (gêneros de arte) que, pautados pela teoria e história da arte, tentam reduzir o entendimento de “arte contemporânea” a um conceito. Apresenta a questão do *embaralhamento* de fronteiras entre as diversas expressões artísticas e da impossibilidade de se conceituar arte contemporânea também por sua multiplicidade, observação recorrente entre pesquisadores de arte contemporânea, como será apresentado. Por fim, relaciona arte e tecnologia em uma rede de relações (ainda que a “rede” esteja sendo assim nomeada por nós, pelo nosso enfoque), como dinâmicas de interação entre as várias instâncias em que a arte é produzida, desde a tecnologia que possibilita o avanço na documentação e replicação técnica da dança, até a intervenção da tecnologia em formatos como o videodança, que ele chama de híbridos, que acontecem no “entre”. São processos que evidenciam um fazer artístico que acontece também na relação e que, a partir desta, se reinventa e se (re)pensa.

Através dessa breve recuperação das principais formas de relação entre dança e tecnologia, desejou-se não descrever os usos e as apropriações das tecnologias pela dança num contexto histórico, mas marcar a capacidade de mediação com a tecnologia que a arte tem. Os exemplos citam obras que, ao longo do tempo, se relacionam com a tecnologia vigente, que nos serve também para evidenciar que o papel que a tecnologia tem na dança não é construído ou dado por si mesmo, mas faz parte de uma série de relações com outros elementos. Os artistas são afetados pelas mudanças tecnológicas e traduzem em suas práticas tais afetações. A dança se transforma e mobiliza esta transformação em outros níveis, que não só o da criação e da mobilização de recursos técnicos para a criação em dança. Ao recriar afetações sociais, cria novos nomes, novas perspectivas, novas maneiras de pensar e de fazer dança, - em que pensar e fazer estão cada vez mais próximos - e ajudam a nos fazer compreender melhor o que conhecemos por dança contemporânea.

## **2.2 Arte contemporânea, uma questão de história?**

Partindo da premissa de que as intervenções tecnológicas afetam e são afetadas pelos artistas, afetações que se dão também através da própria experiência cotidiana, propomos retornar um pouco antes da chegada das tecnologias digitais para pensar como a rede de

relações, que atravessam e transformam o fazer artístico de dança, já estavam presentes em discussões sobre a arte moderna, por exemplo. Utilizaremos dois pensadores de arte para compor o argumento deste capítulo, Artur Danto e Michael Archer.

Ao afirmar que a arte chegou ao fim, Danto pondera que o que pode ser lido e visto como arte em sua experiência “contemporânea” não se relaciona necessariamente com outros momentos históricos, nem como modelo a se seguir, nem como modelo a se superar (DANTO, 1997, 27). Para Danto, a quebra de paradigma histórico se inicia já no modernismo, quando a arte toma consciência de si. Ao deixar de ser representativa, de tentar reproduzir a realidade a partir de uma idéia (mímese), a arte moderna começa a se relacionar com os materiais, os suportes, o espaço para exibição. Essa tomada de consciência pode ser observada, inclusive, na profusão de manifestos modernistas. O tema central da arte moderna é a própria arte. A arte se pensa.

Para Archer o paradigma começa a se modificar a partir da década de 60, quando a obra de arte deixou de ser categorizada entre pintura e escultura, quando o que se produzia em arte não pertencia apenas a esses dois formatos. A crescente facilidade do uso de tecnologias de comunicação como fotografia e filme, influenciou no desenvolvimento de uma produção artística marcada pela transdisciplinaridade entre linguagens e gêneros, conforme nos demonstra Archer:

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. (ARCHER, 1999, p. 61)

Para o autor, as fronteiras entre diferentes disciplinas se tornavam cada vez mais flexíveis, os limites cada vez mais tênues, e a prática artística começa a se desenvolver *entre*, *através* e *com*. Em nossa trajetória, a partir da observação do *afrouxamento* das fronteiras que delimitam as práticas artísticas contemporâneas, a transdisciplinaridade é uma evidência de que o fazer artístico passa por um processo de transformação (inclusive ainda hoje) em que a dança participa e se repensa. Por isso pensar em dança hoje implica em pensar não apenas no processo criativo, mas nas várias forças que com esse fazer se relacionam. Por isso também, para observamos o fenômeno da rede de dança, optamos por uma abordagem de rede de relações que não se identifica exatamente em rede como sistema, como é o caso da internet, por exemplo. Assim, nossa retomada à discussão sobre arte contemporânea nos serve mais do que referência, mas como ponto de encontro.



Para Archer, no modernismo, a criação era instigada por vivências do cotidiano, pelas mudanças que começavam a surgir no dia-a-dia das cidades, como consequência da Revolução Industrial (ARCHER, 1999, p. 58). A interação cotidiana tem um marco histórico na criação do conceito de *readymade*, de Duchamp, no início do século XX, na utilização de objetos da vida diária como objetos de arte. Pela primeira vez é posto em questão o objeto artístico, com a indagação se arte é apenas a obra final ou também as circunstâncias que a cercam. Esta indagação já se evidencia para nós como uma pista da rede de relações que estamos propondo a pensar, uma ideia de rede como campo de relações a partir do qual é organizada a experiência da prática artística em nossa atualidade.

Para o *readymade* de Duchamp, um objeto que já existe pode ser considerado arte ao ser exibido numa galeria de arte. Polêmico, o artista coloca em cheque a tradição da arte da técnica, do talento, do formato, para priorizar a idéia, a reflexão (ARCHER, 1999, p. 3). Ao pensarmos na mudança de paradigma trazida pela noção duchampiana de *readymade*, a obra de arte ressignifica o espaço da galeria de arte, afetando os modos de ver e perceber a obra, que altera o espaço e deixa vestígios dessa alteração, mesmo após sua exibição.

O deslocamento do sentido de arte do *readymade* abre espaço para se pensar o conjunto de relações pelo qual a própria concepção artística se organiza. O espaço alterado é uma das pistas de como, ao longo das experiências criativas, a arte pode ser observada pela atuação de forças que nela se aplicam, para além do objeto que é exibido como arte. A arte pode ser entendida aqui como não apenas o produto final. Ela transpassa o artista, o espaço de exibição, o público que adentrará o espaço, as ideias que regem “o que é obra de arte”, a crítica, a repercussão na mídia, a recepção da provocação de uma *nova* forma de se produzir arte. Todas essas circunstâncias são, na verdade, relações que se afetam e se aplicam na construção do que é proposto como *readymade*, do ponto de vista da rede que estamos discutindo.

A partir da segunda metade do século XX, a comunicação de massa também passa a afetar a produção artística, que fica mais evidente na *Pop Art*, que além de repetir imagens que aparecem na TV e nos jornais, nas propagandas e notícias norte-americanas, começa a identificar a arte como produto, a comercialização da arte, a produção em série. Isso se dá de forma consciente, como uma continuação das relações econômicas nas relações de produção artística. De novo as relações se tornam evidentes, uma vez que a obra de arte, além de questionada em sua “forma pronta”, também se apresenta como objeto de consumo. O fazer arte se evidencia pelas mudanças na vida cotidiana, na produção econômica, no imaginário de uma sociedade que cada vez mais se “capitaliza” e “industrializa”, que conecta novas formas

de produção, novas ferramentas, pela mídia audiovisual, pela propaganda, por uma nova proposta de circulação da obra de arte.

Para entender arte contemporânea como fenômeno ou sintoma de mudanças no campo histórico e social, Danto escolhe o paradigma da “collage”. Para ele, a arte que acontece após o “fim da arte” não busca se libertar de nenhuma etapa anterior, mas apenas se encontra com outras realidades artísticas e se exhibe de novas maneiras. Mais do que um olhar apocalíptico sobre a arte, a afirmação de que a arte chegou ao fim se constrói na reflexão que arte contemporânea não se pauta mais no relato tradicional da história da arte. Por isso afirma o autor que “... el fin del arte, era el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia<sup>8</sup>” (DANTO, 1997, p. 28). A arte se REpensa. Assim,

Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra del arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento.<sup>9</sup> (DANTO, 1997, p. 35)

Ora, o autor aqui nos propõe a pensar como se organizam os modos de fazer da arte num momento em que entram em crise os modelos que a definiam classicamente. Nesse caso, a obra se conecta não apenas com a forma, mas também com o pensamento, com a ideia que a concebe, e pode, como na arte conceitual, não se resolver efetivamente em forma, mas apenas em experiência. O fazer artístico que se repensa em nossa atualidade, que não pode ser reduzido em um conceito, nem comparado em exemplos, se evidencia nas relações que articulam e conectam os procedimentos - conceituais, práticos e reflexivos - em que a arte contemporânea se experimenta.

Ainda na perspectiva de Danto, a arte contemporânea é mais do que uma arte que é produzida por nossos contemporâneos, mais do que uma referência de tempo. Para evitar conflitos conceituais, o autor opta por chamá-la “arte pós-histórica”. A arte começa a ser produzida fora das narrativas legitimadas (de pensadores “autorizados”, críticos), e sua produção não segue uma linearidade histórica. Ela se contextualiza, assim, para além da

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: O fim da arte, era o nascimento de certo tipo de autoconsciência.

<sup>9</sup> Tradução nossa: Além disso, a arte conceitual demonstrou que não necessariamente deve haver um objetivo visual palpável para que algo seja uma obra de arte. Isto significa que já não se podia ensinar o significado da arte através de exemplos. Também implica que na medida que as aparências foram importantes, qualquer coisa poderia ser uma obra de arte, e que, se fosse feita uma investigação sobre o que é a arte, seria necessário fazer um retorno desde a experiência sensível até o pensamento.

história de arte como a conhecemos tradicionalmente pela concepção moderna de história. A arte se conecta com o pensamento. Danto explica,

Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces así como ‘moderno’ ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte *reciente*, ‘contemporáneo’ ha llegado a designar algo más que el arte del presente.<sup>10</sup> (DANTO, 1997, p. 32, grifo do autor)

Ao colocar em xeque a linearidade histórica, Danto nos dá mais uma pista, que as conexões que transpassam o fazer artístico não podem ser separadas em produções estanques, determinadas pela cronologia temporal. Há nesse pensamento um sentido de teia, em que os marcos históricos não podem ser definidos pela localização do objeto no tempo, ou como diria Zielinski, se alterarmos nossa perspectiva, há sempre novo no velho e velho no novo, o que nos possibilita olhar para os momentos históricos de forma não hierárquica (ZIELINSKI, 2002, p. 19). O tempo linear não dá conta de contemplar a produção artística que estava se apresentando na crítica que Danto elabora, bem como ainda hoje nos parece mais pertinente, ao se falar em rede de relações, a ideia de *intertemporalidade*, como uma imagem de tempo que está sempre sendo atravessado. Os processos históricos se reapresentam, se relacionam de forma não evolutiva, mas talvez reflexiva, fora da lógica do progresso.

O principal autor “legitimado” da arte moderna, citado tanto por Danto quanto por Archer, é Clement Greenberg, que faz uma associação da pintura moderna à crítica moderna de Kant (DANTO, 1997, p. 29). Ao relacionar a arte moderna com a crítica de Kant, Greenberg delimita a arte numa produção purista, em que nada que foge à questão central do próprio tema da arte, poderia ser considerada arte (DANTO, 1997, p. 31). Na arte moderna, a pintura deixa de ser uma janela para representar o mundo: fatos históricos, pessoas, paisagens e passa ser um suporte para reflexão sobre as condições de criação, podendo ser abstrata, ou tecnicamente imprecisa. A arte moderna se liberta da representatividade do realismo, das etapas anteriores da arte. No entanto, conforme citado por Danto, Greenberg desconsidera movimentos como o *Surrealismo*, ou a *Pop Art*, pois elas não se encaixam no perfil de arte “moderna” que ele mesmo estabeleceu.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “Assim como a história da arte evoluiu internamente, a arte contemporânea passou a significar o concebido com uma determinada estrutura de produção não visto antes, eu acho, em toda a história da arte. Então, assim como ‘moderno’ chegou a denotar um estilo e um período, e não simplesmente uma arte recente, ‘contemporâneo’ chegou a designar algo mais que a arte do presente”.

A evidência de que a arte contemporânea não era apenas uma referência de tempo, mas que também precisava ser pensada como algo que não se “encaixa” na arte moderna, trouxe um novo desafio para os críticos e historiadores de arte. Isso demonstra mais uma vez como os sintomas das transformações sociais são apreendidos e ressignificados pela fazer artístico. Neste sentido, a tentativa em se definir arte contemporânea em um conceito torna-se secundária, pois as várias circunstâncias que a compreendem, que aqui estamos chamando de rede de relações, falam de um fazer artístico que se constrói de maneira múltipla.

O que pode ser lido em ambos os autores, é que a arte dita contemporânea pressupõe de uma certa circunstância histórico-social, um ambiente em que ela se relaciona, que também não é linear. A própria ideia de contexto, de associar um certo fenômeno ao ambiente social, cultural e político que o cerca, já demonstra para nós que não há fenômeno isolado. Além disso, por não haver uma linha evolutiva histórica, e os limites que definem as várias linguagens de arte não serem claros, nos apresenta uma pista de que a abordagem em rede para o fenômeno da arte, do qual a dança participa e se relaciona, é um possível meio de ver e ler a produção artística em nossa atualidade.

Retomando a relação entre dança e tecnologia, a pista da *transdisciplinaridade* é um ponto de encontro entre as relações que integram o fazer dança e o fazer arte como um todo. São pontos de encontro que revelam também a colaboração como prática intrínseca a esses procedimentos, que nem sempre foi visível, ou nem sempre foi observada como relevante. Um bom exemplo desse ponto de encontro, dessa interseção e atravessamento entre disciplinas, é quando a ferramenta técnica deixa de ser artefato utilitário e passa a se apresentar como parte de uma composição coreográfica, como os videodanças. Ou ainda, na observação da rede que conecta também objetos, como o exemplo da sapatilha de ponta que faz mais do que facilitar um movimento, diminuir o atrito entre o chão e o pé, mas pode causar também uma experiência de “flutuação” da bailarina no palco, para quem assiste. A dança, no contexto de transdisciplinaridade, se faz possível em cada uma dessas instâncias, por cada um desses agentes, humanos ou não-humanos, e se identifica tanto com a tecnologia, quanto com o pensamento, a performance, a instalação, a comunicação. Assim conclui Archer:

[...] O resultado era que, tal como as fronteiras que se tornavam nebulosas dentro da arte, aquelas entre as diferentes formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, pelo menos tornando-se totalmente penetráveis. Assim, Morris colaborou com a bailarina Yvonne Rainer e, ainda em 1969, descrevia-se como bailarino em catálogos de exposição. (ARCHER, 1999, p. 59)

O paradigma da arte estava se reformulando. Após o modernismo e seus diversos manifestos, sua ideologia, observa-se uma arte que não necessita mais estar vinculada a uma escola, que não se reduz a escolha do material, do formato, do suporte. Uma arte que, ao se repensar, se reinventa e que começa a nos trazer, a partir desse momento, a idéia de colaboração como uma prática constitutiva do fazer artístico que fica mais evidente nesse novo paradigma. Acreditamos que para falar de “dança contemporânea” foi preciso revisitar o fazer da dança e seus modos de inserção no campo da arte historicamente, para poder produzir uma análise desse *fazer*.

### 2.3 Um corpo-rede na dança contemporânea

Ao buscar em bibliografia especializada em dança vestígios de sua trajetória, muitas vezes temos que recorrer a outros estudos sobre arte e comunicação, pois estamos falando de uma produção acadêmica recente em termos históricos<sup>11</sup>. Buscamos algumas referências em recortes específicos sobre o tema de dança e tecnologia e sobre arte contemporânea, na busca pela identificação de como se dá o pensamento e a prática do fazer artístico de dança. Para o desenvolvimento deste subitem, nos deparamos com uma perspectiva de dança e arte na comunicação, como parte da elaboração de uma reflexão sobre dança como comunicação não verbal, regida por códigos e gramática própria e pela expressão corporal como apropriação artística da gestualidade.

Ainda com base nas pistas que estamos procurando, nosso objeto é reformulado, do ponto de vista da dança na rede para rede de dança, e como rede, a dança apresenta pontos de encontros com discussões prévias que auxiliam na construção de sua história como expressão artística. Uma delas é pela sua abordagem como expressão corporal, como experiência de uma prática artística que se dá também pelo gesto, pelo corpo, pelo movimento.

Também podemos criar uma ponte com a idéia de rede de relações que estamos aqui defendendo. Podemos dizer que esta dança que se apresenta como “contemporânea” se constrói por uma tomada de forças entre agentes diversos: das influências de outras

---

<sup>11</sup> O estudo de dança pelo viés acadêmico só teve início na década de 1940, no Rio de Janeiro, na UFRJ, quando pela primeira vez a dança se tornou matéria universitária. Somente em 1990 foi institucionalizado o curso de bacharelado em dança e especialização em dança e educação. (SIQUEIRA, 2006, pg. 104) Em 1975, Angel Vianna fundou sua escola, junto com Klaus Vianna e a bailarina Teresa D’Aquino, num espaço chamado “Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação”, que teria o curso profissionalizante para bailarinos reconhecido pelo MEC em 2001. (FREIRE, 2005, p. 92)

linguagens, (o aprendizado e aplicação de outras técnicas); dos aspectos sociais cotidianos, (a relação da criação com a vida diária); da pluralidade de entendimento sobre o que é dança, (a produção de conhecimento na área).

Enfim, da possibilidade de uma abordagem para dança que não está restrita apenas ao processo de criação de coreografia e habilidade corporal. Por isso, podemos observar na produção atual de dança um caráter transdisciplinar, diverso, múltiplo. São algumas das características que permeiam o pensamento contemporâneo para sua criação e produção enquanto arte. Por isso a dança é também, e muitas vezes, fruto de pesquisas que passam pelo campo das ideias, da reflexão, e não apenas da pesquisa física. Por isso esse dança atual ganha corpo-idéia, corpo-pensamento, corpo-reflexão: um *corpo-rede*.

Denise Siqueira, em seu livro “Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena” (2006), defende que a produção de dança contemporânea abarca construções coreográficas diversas, fruto de redes de influências e contágios múltiplos e se identifica justamente por sua diversidade (SIQUEIRA, 2006, p.107). Isso nos remete ao já discutido por Danto sobre arte contemporânea, em que esta não se define ou se reduz por referências histórico-temporais, mas na combinação de influências diversas, que ele chama de *collage*.

No contexto de construção histórica de identidade, a dança contemporânea se construiu como pertencente às artes cênicas, que já possui em si uma série de outras relações, como o palco, a cena, a personificação, a platéia. A chegada da tecnologia de foto e vídeo, que serviram como registro e disseminação do aprendizado em dança num primeiro momento, tiveram valor fundamental enquanto documentação de uma gramática própria. A dança, que também é cênica, cria modelos próprios de execução e identificação.

Ana Vitória Freire, na introdução de “Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea” (2005), fala sobre a dificuldade em se obter um registro de dança ao longo de sua história que, segundo a autora, data da idade média. Segundo ela, o primeiro tratado escrito como registro de prática sistematizada foi no ano de 1661, chamado *Prémière Académie Royal de Danse*, na França. Em 1669, com a *Prémière Académie Royal du Musique*, se institui a primeira escola de dança na França, onde de fato se começa a codificar e sistematizar o ensino em dança. Mas é na corte renascentista do rei Luiz XIV que nasce o *ballet*, o pequeno baile, codificado e sistematizado, quase uma obrigatoriedade na vida dos nobres.

Nessa época e durante muito tempo, a tradição do ensino dessa arte ainda era oral. A dança só começa a ganhar outras possibilidades de registro com a chegada do cinema, no século XX. Em um trecho que relata essa dificuldade, Freire assim explica: “o atraso também

pode ter ocorrido em função da dificuldade de registro devido a sua natureza efêmera: até recentemente, não tínhamos instrumentos para registrar coreografias e os irreplicáveis gestos que acabam ao fim de cada espetáculo” (FREIRE, 2005, p. 20).

A dança passa a acontecer também na tela de cinema, na imagem, na repetição de uma gramática corporal e visual. A comunicação corporal, em que a ideia de dança como mensagem se apresenta, foi uma etapa importante da construção de um pensamento de dança enquanto prática artística. Uma abordagem da comunicação do corpo apropriada pela dança é o que chamamos de “expressão corporal”, que ganhou relevância a partir do momento em que a dança ganha consciência de si. O corpo passa a ser consciente de suas potencialidades e fraquezas, ganha autonomia para se expressar livremente.

No Brasil, o primeiro artista a inaugurar o termo “expressão corporal” foi o bailarino e coreógrafo Klauss Vianna, segundo relatos registrados por Freire. A autora conta que o termo surgiu num comentário de Klauss ao ver atores ensaiando: “olha que expressão corporal bonita têm os atores...” (FREIRE, 2005, p. 84). Desde então o termo foi apropriado tanto por atores de teatro em seu preparo corporal para cena, quanto por bailarinos que investem na expressão corporal como meio de potencializar sua prática de trabalho.

No verbete sobre “Expressão Corporal”, disponível na plataforma Wikidança, há uma passagem que narra as circunstâncias em que o termo foi utilizado pela primeira vez por Klauss Vianna. Conforme descrito:

Klauss Vianna, considerado o introdutor da Expressão Corporal no Brasil, desenvolveu seu trabalho principalmente na história do teatro brasileiro, com a preparação corporal de atores que passarem a ter consciência das possibilidades de seu corpo como expressão, para além das falas e dos gestos triviais. Na tentativa de elaborar um conceito ou definir uma técnica, Klauss assina um documento datilografado<sup>12</sup> (sem data) com título “Expressão Corporal”, em que é possível ter acesso ao pensamento desenvolvido por ele em relação a este tema específico. Para Klauss, a tomada de consciência de nossas emoções é inseparável das tomadas de consciência corporal, refletindo na imagem de nosso corpo, a imagem de nosso interior. ([www.wikidanca.net](http://www.wikidanca.net))

Na escola fundada por Angel e Klauss Vianna, em 1975, primeiramente chamada de *Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação*, Angel inaugurou, ao lado de Klaus e Teresa D’Aquino, seu primeiro curso de formação de bailarino contemporâneo (FREIRE, 2005, p. 92). Era uma opção para se ingressar no mundo da dança profissionalmente, uma alternativa

---

<sup>12</sup> O documento pode ser encontrado no “Acervo Klauss Vianna”, portal digital organizado por Paula Grinover com textos, fotos e entrevistas que narram a trajetória de vida e trabalho de Klauss, e, por consequência e proximidade, de Angel (sua esposa) e Rainer (seu filho). Disponível em: <http://www.klaussvianna.art.br>

para a até então única escola profissionalizante do Rio de Janeiro, a Escola Estadual de Dança Maria Ollenewa, que formava bailarinos clássicos.

Atualmente, a *Escola Angel Vianna* possibilita duas formações em nível profissional: Curso Técnico para Bailarino Contemporâneo e Curso Técnico de Recuperação Motora Através da Dança. Desde 2001, a Escola funciona também como Faculdade, abrangendo os cursos de bacharelado e licenciatura em dança. Ainda hoje a escola permanece com uma metodologia que estimula primordialmente o trabalho de *expressão corporal* pela *consciência corporal*.

Na escola de Angel e Klauss, formaram-se artistas, professores, terapeutas e profissionais de áreas diversas com uma mesma característica, um olhar diferenciado para o corpo. Para o próprio corpo, para o corpo do outro, para a originalidade de cada corpo. Como aluna da Escola Angel Vianna, formada em 2007 no Curso Técnico para Bailarinos, tive a oportunidade de vivenciar a filosofia da escola que é passada de geração para geração de professores, e destes para os alunos. Um pensamento sobre o corpo de maneira bem peculiar, investido em criatividade e consciência.

Numa análise do corpo como meio de comunicação, Siqueira faz uma abordagem do corpo culturalmente construído. O corpo adquire significado pela experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, reflete em si traços específicos das transformações vividas por uma certa comunidade. Segundo a autora, o contexto cultural é fundamental para compreensão da expressividade e gestualidade do corpo. Assim:

Depois de séculos de separação religiosa entre corpo e alma no pensamento ocidental e depois de outros séculos de primado da razão sobre as sensações e percepções, o corpo – antes visto apenas como suporte – parece propenso a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si, mas entendidos em um contexto cultural. (SIQUEIRA, 2006, p. 39)

O gesto entra aqui como participante de uma rede de relações que constroem a expressividade do corpo. É construído culturalmente, ou seja, há interferência de costumes e tradições de um certo lugar; perpassa um pensamento sobre corpo ligado à expressão artística; toma consciência de sua constituição anatômica, fisiológica - conhecimento do corpo biológico aplicado como conhecimento do corpo artístico; se aplica entre bailarinos e atores de teatro que desejam potencializar suas performances. O gesto conecta a expressão e a consciência corporal, o movimento, a dança, o bailarino, o coreógrafo, o corpo.



O primeiro pesquisador a estudar a fundo as potencialidades do gesto foi Rudolf von Laban (1879). Considerado um dos pais da dança moderna, apesar de não ter sido a dança sua exclusiva fonte de investigação, nem de ser considerado um coreógrafo, Laban trouxe uma contribuição significativa para área. Entre conceitos geométricos aplicados ao movimento - a *kinesfera* – e uma complexa formatação da linguagem coreográfica, sua principal fonte de pesquisa era a gestualidade trivial. Siqueira, em seu livro, reflete sobre a importância da codificação do movimento criada por Laban. Assim ela coloca:

Laban elaborou um sistema de análise da movimentação humana, aplicável à dança, à terapia, à interpretação e a qualquer outra atividade que inclua movimentos. [...] Ao final de seu trabalho, criou um esquema das várias qualidades do movimento, um código (sistema de notação) que atende a várias linguagens expressivas. (SIQUEIRA, 2006, p. 78)

Foi observando os operários nas fábricas, que surgiram com a Revolução Industrial, os camponeses trabalhando na roça, em sua memória de infância, ou os transeuntes das recém-inauguradas metrópoles, que Laban se inspirou para sua pesquisa de movimento. Segundo Ciane Fernandes, que publicou um livro sobre o sistema Laban/ Bartenieff, sistema de estudo e preparação corporal que tem como base o gesto, Laban encontrou na repetição de movimentos cotidianos não só sua fonte de pesquisa, como também seu questionamento com a realidade contemporânea. Para ele havia uma habilidade de dança em todos os indivíduos, não só para aqueles treinados em técnicas de dança (FERNANDES, 2002, p. 29). Para a autora, Laban estava conectado com a “filosofia multidisciplinar dos artistas do início do século, em movimentos de interação entre as artes, como o Dada e a Bauhaus, no nascimento da chamada ‘performance art’” (FERNANDES, 2002, p. 29).

Atribuída ao fluxo de movimento, com qualidades específicas e trabalhadas, diagnosticadas e estudadas - como peso, fluxo, tempo e espaço - Laban teve um fundamental olhar para o movimento corporal, que serve até hoje como metodologia de criação e trabalho para muitos artistas que trabalham com o corpo.

A dança é uma linguagem artística que foi construída historicamente com base em gramáticas e modelos de criação que puderam identificá-la como tal até o modernismo, quando, assim como outras linguagens artísticas, passou a experimentar outros formatos e procedimentos. O desenvolvimento de uma outra maneira de fazer dança, amplia a abordagem sobre dança como expressão do corpo e gestualidade. O gesto, a expressão facial, os pequenos movimentos cotidianos, sozinhos, já constroem um universo de códigos a serem combinados e comunicados. A comunicação não-verbal da dança também participa desse esquema de

códigos, porém esses são estabelecidos a partir de uma estrutura cultural, sofrendo influência do meio para fazer sentido, como vimos com Siqueira.

Alguns estilos de dança, como o balé clássico, possuem códigos tão enraizados, criados há muitos anos nas danças de corte européia que são facilmente reconhecidos, especialmente por sua ampla divulgação na mídia. O que ocorre com a dança contemporânea especificamente é que nem sempre pode ser reconhecida como dança, dentro dos códigos que se estabelecem para tal expressão.

Como já vimos antes, o conceito de dança contemporânea é uma relação de diversos fatores de influência e contaminação que ajuda a tecer esta teia a que estamos chamando de prática de dança contemporânea. O que está sendo observado por alguns pesquisadores e criadores de dança, no entanto, é que não podemos reduzir o fenômeno da dança contemporânea em uma definição. Em nossa defesa de rede de relações, a dança contemporânea acontece mais no “*entre*” de cada uma destas circunstâncias.

Poderíamos ser ainda mais ousados e pensar que os múltiplos contágios se aplicam na produção de arte contemporânea como um todo. Afirmamos antes que a dança contemporânea é um conceito ainda em construção, não há uma gramática própria desse estilo, repetida e reconhecida em qualquer parte. O balé clássico, conforme apresentado por Freire, possui uma gramática, bem como as notações de Laban, na dança moderna. A dança contemporânea se dá por experiência, por processos, por pesquisa, em uma outra relação com o corpo, com o público, com a própria experiência de “dançar”. Por consequência, não há um código que seja compreendido por quem quer que a experimente como público, o que muitas vezes causa estranhamento a quem assiste a um espetáculo dessa arte.

Para Umberto Eco, teórico de comunicação e estética, em seu livro “Obra Aberta”, um estudo sobre arte do ponto de vista da Semiótica, a “abertura” é entendida como ambigüidade fundamental da mensagem artística (ECO, 2007, p.25). Neste sentido, o não-entendimento ocasionado pelo ruído na mensagem, é fator essencial do discurso artístico. O objetivo da comunicação na arte não é a garantia da mensagem, minimizar a perda de informação pela redundância, mas justamente o ruído, a ambigüidade, que permite na *obra aberta*, que a mensagem se altere durante a sua trajetória, intencionalmente ressignificável.

Ao se falar em obra de arte contemporânea, a obra pode estar propositalmente inacabada, ou em movimento, o que deixaria para o fruidor o “acabamento” da obra. Eco explica que *obras abertas*:

[...] não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 2007, p. 39)

Seguindo o conceito de Eco, essas obras são consideradas abertas dentro do que se entende por não-acabado. A essa ausência de “acabamento” da obra soma-se a recepção do público. Segundo o autor, cada pessoa carrega consigo uma situação existencial concreta, influenciada por gostos, cultura, tendências, preconceitos, e por sua própria experiência de vida, que determina uma perspectiva individual. Dessa forma, Eco situa a recepção da obra de arte, com a ideia de *diversas perspectivas*: “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2007, p. 41).

No canal de comunicação que se estabelece entre artista e público, por vezes, há de se ter um conhecimento prévio da pesquisa do artista para que se compreenda a obra. O próprio lugar de público passa a ser mobilizado, uma vez que sua fruição não é cômoda, e o público é provocado a pensar em possíveis “soluções” para o que, a princípio, parece não fazer sentido. A reação de estranhamento causado pela obra também compõe a rede de relações em que a dança (arte) contemporânea se desenvolve. O público é convidado a ampliar sua capacidade interpretativa para dar conta de discursos que não seguem, necessariamente, um formato já institucionalizado.

Propomos avançar ainda mais nessa perspectiva sobre a reação do público, para refletir até que ponto o estranhamento de recepção da mensagem artística, do ponto de vista da abordagem em rede, pode ser fruto da confusão de uma abordagem clássica. Como as tentativas de pré-estabelecer formatos e conceitos, herança de nossa cultura moderna, como visto na crítica de Danto sobre os relatos tradicionais de história da arte, que dizem o que esta é ou não é. Em outras palavras, a obra aberta, processual, experimental, não é definível em si, ela abarca diversas relações que não podem ser reduzidas nem em forma nem em conceito. Por isso afirmamos que a dança contemporânea é um conceito ainda em construção. Por isso também estamos apostando numa abordagem de estudo sobre rede que apresenta a dança de maneira múltipla. Junto com a construção do conceito, vem a construção do público, do crítico, do pesquisador e do próprio artista.

## 2.4 Imagem I: uma enciclopédia para dança

Retomando à hipótese que apresentamos na introdução deste capítulo sobre como a dança se apresenta online, pretendemos apresentar agora um relato sobre a Wikidança, enciclopédia virtual especializada em dança, que nos servirá como uma possível imagem para ideia que discutimos nesta pesquisa. Partindo do princípio de que o fazer artístico de dança envolve diversas iniciativas, agentes, forças e contaminações, que estamos propondo pensar como numa rede de relações, a apresentação do projeto Wikidança é uma imagem de um *fazer dança*, que não se resume apenas ao “dançar” e nem somente à internet.

Estamos falando de um procedimento, que, tal como as obras citadas no item que trata da temática de dança e tecnologia, é fruto de um contágio entre prática artística e tecnologia digital. Mas que, do ponto de vista do argumento que pretendemos desenvolver, evidencia o *processo* como fator mais significativo de sua produção (enciclopédia aberta e sempre em construção) e a colaboração como prática fundamental para que o processo nunca cesse. A imagem da Wikidança se relaciona com circulação de informação e produção de conhecimento em dança, que tem sua base na internet e se expressa também para fora dela.

As informações e a análise do caso Wikidança, ganham uma narrativa própria na medida em que eu, pesquisadora, fui também parte do projeto, primeiro como bolsista (produção de textos para plataforma) e depois como coordenadora da Wikidança, totalizando um ano de envolvimento com o projeto. As dúvidas, dificuldades e práticas possíveis na primeira fase da plataforma foram parte de minha experiência como integrante desta equipe. E como meu objeto sempre esteve misturado com minha experiência profissional, acreditamos que esta narrativa possa compor um estudo sem hierarquias entre objeto e sujeito, e esta escolha se revelará ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

A Wikidança<sup>13</sup> surgiu em 2011 como uma iniciativa do portal online especializado Idanca.net (que já existe desde 2006), a partir da observação de sua diretora Nayse Lopez sobre a necessidade de um sítio na internet especializado em dança, uma plataforma online de pesquisa, um banco de dados com conteúdo especializado para pesquisadores de dança. A Wikidança é uma plataforma virtual nos mesmos moldes da *Wikipedia*, uma enciclopédia colaborativa, desenvolvida em software livre (mediawiki).

---

<sup>13</sup> As informações específicas sobre o projeto Wikidança foram retiradas do website e de documentos internos. Foram utilizados como fontes: projetos descritivos, relatórios de execução, entrevistas informais com equipe.

Ao acessar a sítio da [www.wikidanca.net](http://www.wikidanca.net), o cibernauta encontra na página principal um verbete em destaque, um texto sobre *como colaborar* e outro *sobre a Wikidança*, além de um menu de opções ao lado esquerdo da página e um espaço de busca na parte superior. O navegador tem como opção apenas visitar os verbetes, através do “browser”, ou se cadastrar e fazer *login* para também publicar, editar ou corrigir textos. A enciclopédia virtual possui atualmente 535<sup>14</sup> verbetes já produzidos, entre companhias, biografias de artistas, festivais e iniciativas de dança.

The image shows a screenshot of the Wikidança.net website. At the top, there is a header with the logo 'wikidança.net' on the left and navigation links on the right, including 'PATROCÍNIO: Alugar a página', 'PETROBRAS', and 'BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA'. Below the header, there is a search bar and a navigation menu. The main content area is titled 'Artigo em Destaque' and features an article about 'A história da videodança'. The article includes a photograph of three people sitting at a table with papers, and a text block discussing the history of videodance as a linguistic register. To the right, there are sections titled 'Sobre a wikidança' and 'Como colaborar', providing information about the project's goals and how users can contribute.

Print screen da página principal da Wikidança<sup>15</sup>.

A plataforma *mediawiki* é aberta para edição e compartilhamento de conteúdo. A publicação de verbetes acontece através de usuários cadastrados na plataforma, que podem também corrigir ou acrescentar informação às publicações já existentes. Basta criar uma conta, sem ônus, para editar ou complementar um artigo. Assim, o que é publicado na wiki pode sempre ser revisitado, reeditado, complementado.

O projeto foi desenhado para produzir de forma controlada os primeiros 500 verbetes,

<sup>14</sup> Número em constante crescimento, última contagem em 26 de julho de 2012. Há um ano atrás, para elaboração do trabalho de qualificação, a contagem era de 286 verbetes, em 28 de agosto de 2011.

<sup>15</sup> Wikidanca.net, disponível em <http://www.wikidanca.net>. Último acesso em 15 de agosto de 2012.

no primeiro ano do lançamento oficial (08 de setembro de 2011), para que a plataforma online tivesse um número mínimo de artigos prontos antes de estar aberto ao público.

Em sua primeira fase, a Wikidança fez uma parceria com cursos de graduação de dança do Brasil, em que foram selecionados doze estudantes para participarem como bolsistas do projeto por um período de seis meses, em dois ciclos diferentes, o primeiro e segundo semestre de 2011, respectivamente. Os estudantes foram contratados como estagiários bolsistas para criar os verbetes iniciais. Um dos argumentos da plataforma é ser um espaço de publicação acadêmica para estudantes universitários e pesquisadores da área. Uma alternativa aos meios tradicionais de publicação e apresentação de trabalhos acadêmicos para um público de universitários de dança que está em pleno desenvolvimento. Este argumento é potencialmente provocador, pois uma das questões centrais do formato wiki é sua legitimação como fonte, justamente por sua característica “aberta”, como veremos mais à frente.

No caso da Wikidança, o objetivo do planejamento inicial era garantir um controle sobre o que estava sendo produzido inicialmente, com objetivo de ganhar a credibilidade do público-alvo, (pesquisadores, artistas, professores), enquanto espaço de publicação e divulgação de novas iniciativas. Após a primeira etapa (primeiro ano, 2011), o projeto ainda não possui critérios definidos para acompanhamento da produção e alteração de verbetes, sendo isto (a falta de critério) muitas vezes uma dúvida e um problema para a equipe.

Atualmente, qualquer pessoa pode criar uma conta como usuário e começar a produzir verbetes. O que dificulta o controle da entrada de *spam*, por exemplo. Na página de “usuários” há diversos nomes cheios de consoantes, característica de usuários *robôs*, (não vamos nos aprofundar em definições, pois esse não é o foco de nossa pesquisa), que precisam ser recorrentemente eliminados da plataforma para não gerarem problemas de configuração. Como controlar a entrada de novos usuários e ser uma plataforma “aberta” é uma pergunta que a equipe ainda não conseguiu responder. Mas de fato, há uma senha de “administrador” (utilizada pelos integrantes da equipe do projeto) que serve para apagar usuários robôs, páginas “robôs”, ou corrigir problemas técnicos; além de servir para publicar as páginas principais como “sobre” ou “como compartilhar”, “ajuda”, e, ainda, trocar a página de destaque a cada mês.

Tomando como base o ano de planejamento do projeto, uma fase de teste da plataforma foi a definição de diretrizes para produção de um verbete. Além de ter sido produzido um “tutorial”, disponível na página “ajuda” da plataforma, as diretrizes foram passadas para os estudantes bolsistas que participaram da primeira fase do projeto. A participação dos estagiários se deu em dois ciclos, com grupos diferentes de estudantes. No

início de cada um dos ciclos, a coordenação do projeto produziu um encontro entre bolsistas, direção, professores e outros profissionais da área, para discutir os objetivos e a base de atuação da plataforma. Também como parte do encontro, nos dois ciclos, houve uma oficina para ensinar aos bolsistas como utilizar a plataforma digital. O lançamento oficial da Wikidança, em setembro de 2011, foi o sintetizador dessas iniciativas, um evento que aconteceu no Instituto Cervantes, em Botafogo, no Rio de Janeiro, durante dois dias, com uma mesa redonda sobre práticas artísticas e tecnologias online, aberta ao público geral. Em ambos os eventos os participantes (bolsistas e profissionais) tiveram passagem, alimentação e estadia pagos pelo programa.

Uma das diretrizes firmadas para produção de textos foi a de uso de referências, tanto bibliográficas (nos mesmos moldes de projetos acadêmicos), quanto “externas” (outros sites que se *linkam* ao texto), numa narrativa em hiperlink, própria dos meios digitais online. Mais uma vez o argumento sobre legitimidade fica visível nesta relação entre produção de texto e compartilhamento de conhecimento. Um dos objetivos do acervo digital é ser legitimado pela classe artística de dança como fonte confiável de pesquisa. Por isso também a opção em se fazer parceria com instituições de ensino, intermediado por um professor-orientador para cada estudante bolsista, como forma de garantir uma qualidade de informação.

Ora, estamos falando de legitimidade de conhecimento. Ao citar as fontes, as referências bibliográficas, o pesquisador registra em seu texto os caminhos por onde passou, e, ainda, que outras pessoas já falaram sobre o mesmo assunto, ou similar. Acreditamos que o conflito entre “compartilhamento” e “legitimidade” faz da plataforma Wikidança um projeto paradoxal.

A questão da legitimidade é uma das evidências de processo de produção e execução da plataforma. Chegou-se mesmo a ser negada uma parceria, da coordenação do curso de dança da UFBA, Universidade Federal da Bahia, uma das mais antigas e mais importantes graduações de dança do Brasil, sob a alegação que a produção de estudantes universitários para uma enciclopédia, sem a supervisão e aprovação de uma banca qualificada, não poderia ser considerada produção acadêmica, portanto não interessava à coordenação do curso o compromisso com essa produção. A tradição acadêmica nesse caso, teve um peso de legitimidade sobre o conhecimento que é produzido fora de seus pré-requisitos. Mas afinal, quem legitima o conhecimento?

A parceria com a Wikidança previa não apenas a participação de um estudante da faculdade parceira, como também o envolvimento de um professor do curso como orientador do processo de produção de texto do aluno, além de uma citação na página principal da

enciclopédia. O que ocorreu com a UFBA foi que a coordenação de dança desta faculdade se negou a fazer parte do projeto, os alunos poderiam produzir textos de maneira independente, mas o curso não quis se *comprometer* com essa produção. Afinal, o compromisso que não quis ser firmado era com o projeto, ou com a legitimidade de conhecimento em uma enciclopédia “compartilhada”?

Tal qual apontado por Danto em “Depois do fim da arte”, em que este é o fim de uma tradição de narrativa legitimada sobre arte, a colaboração como parte de funcionamento da prática de produção de conhecimento da enciclopédia online da Wikidança, também não-linear, conflita com a legitimidade de conhecimento como esta é entendida na produção científica.

Instigados por essa observação, buscamos no conceito de *redes sem escala*, descrito por Barabási e Bonabeau, um argumento que é pertinente com a produção online, que trata de rede como sistema (diferente de nossa abordagem de rede de relações)<sup>16</sup>, mas que nos serviu pra pensar sobre o conflito entre legitimidade e compartilhamento.<sup>17</sup> As redes denominadas “sem escala” foram identificadas pelos autores que pesquisam sobre sistemas complexos e topologia de redes:

As redes estão em toda parte. O cérebro é uma rede de células nervosas conectadas por axônios e as próprias células são redes de moléculas ligadas por reações bioquímicas. As sociedades também são redes, constituídas por pessoas unidas por amizades, laços familiares e profissionais. Em uma escala mais ampla, redes alimentares e ecos sistemas podem ser representados como redes de espécies. E redes permeiam a tecnologia: a Internet, as redes de energia elétrica e os sistemas de transporte são apenas alguns exemplos. A própria linguagem que usamos para transmitir essas idéias é uma rede, formada por palavras conectadas por padrões sintáticos. (BARABÁSI; BONEBEAU, 2003, p. 64)

O desenvolvimento do conceito de redes sem escala surgiu a partir de um interesse por parte dos autores em tentar compreender como aconteciam as conexões entre as diversas páginas na internet. O resultado da pesquisa identificou um fenômeno diferente do que imaginavam da rede virtual, em vez de um desenho de uma rede democrática (aleatória), em que os pontos teriam um número mais ou menos homogêneo de conexões, foi demonstrado

---

<sup>16</sup> A “rede” que estamos perseguindo se baseia em Bruno Latour, em que ganha um sentido de “mediações entre forças”, de conjuntos de elementos que uma vez conectados, vão afetar-se reciprocamente e organizar objetos, práticas, discursos, visões de mundo e modos de vida, como veremos no próximo capítulo.

<sup>17</sup> A questão da legitimação aqui se dá mais por um direcionamento interpretativo das possibilidades que a identificação de redes sem escalas nos traz, apesar de ser um estudo de topologia de redes, com objetivos muito diversos dos dessa pesquisa.



uma relação bastante irregular, onde poucos nós concentravam a maior parte das conexões, enquanto uma maioria tinha um número ínfimo de conexões.

Se como exposto pelos autores, a ideia de democratização na internet é “infundada”, o que temos de fato são poucos pontos conectados a milhares de outros (*hubs*), enquanto milhares de pontos estão conectados a apenas meia dúzia de outros. O que explica a pesquisa sobre redes sem escalas é que o usuário da internet tende a se conectar com sites já conhecidos, que possuem uma visibilidade, que foram indicados. A isso eles chamam de *vinculação preferencial*. Explicam os autores:

Esses dois mecanismos - *crescimento* e *vinculação preferencial* - ajudam a explicar a existência dos pólos de convergência e irradiação: eles surgem quando os novos nós tendem a ligar-se aos sites mais conectados, e assim, com o passar do tempo, esses locais populares adquirem mais links que seus vizinhos menos conectados. E esse processo em que ‘os ricos ficam mais ricos’ geralmente favorece os nós mais antigos, que têm maior probabilidade de se tornarem pólos de convergência e irradiação. (BARABÁSI; BONEBEAU, 2003, p. 69)

O usuário de internet tende a buscar referências já legitimadas, endereços que se tornaram de confiança não necessariamente por uma questão de qualidade, mas porque mais gente o acessa, ou porque já existem a mais tempo. Diferentemente da produção tradicional acadêmica, em que há critérios rígidos de avaliação e controle, que mantém a produção de pesquisa sempre dependente de instituições e nomes já reconhecidos, a internet abre uma janela de possibilidades para uma construção não legitimada de conhecimento.

Em nossa imagem, a Wikidança seria essa janela, em que a legitimação se dá também pela “veiculação preferencial”. Acreditamos que quanto mais pessoas buscarem a plataforma como fonte de conhecimento, mais credibilidade ela terá, podendo então ser legitimada pelos mesmos critérios citados acima. Nossa hipótese aqui é que a colaboração mobiliza a legitimação de conteúdos online: para legitimar a Wikidança é necessário que ela seja apropriada por pesquisadores, bailarinos, coreógrafos, professores, estudantes, críticos e etc. Através da apropriação, os usuários da plataforma poderão interferir no “controle” das informações publicadas. Uma informação errada não só pode como *deve* ser corrigida, se o objetivo é que essa fonte de consulta seja segura. A legitimidade se dá por outros caminhos, que não só o do tradicional acadêmico.

Mas o que nos interessa primordialmente na observação dos meios de funcionamento da plataforma, que tentamos narrar neste relato, é que, primeiro, a colaboração é elemento fundamental na dinâmica da enciclopédia, explícito no que diz respeito ao conteúdo publicado, implícito no que diz respeito ao “controle” de qualidade. Segundo, a plataforma

demonstra como os procedimentos que fazem parte do que chamamos dança contemporânea alcança outras esferas de relação, em que produzir conhecimento sobre dança é de um certo jeito também um elemento que faz parte da experiência do “fazer dança” e que ajuda a construir a noção de “dança contemporânea”.

Outra questão observada no estudo de caso da Wikidança, que se relaciona com o objeto desta pesquisa, a rede da dança, foi o caráter de fragmentação de nossa atualidade, discutida do ponto de vista da cultura digital, por Lev Manovich. A colaboração acontece aqui como conceito intrínseco na construção de uma cultura que é produzida também em bits. O texto de Manovich sobre remix (remixability) discute, entre outras coisas, a informação na cultura digital. Tanto na cibercultura, como na cultura contemporânea como um todo, a informação que agora é computada em bits, chega a proporções cada vez menores - o que transforma a maneira como essa mesma informação é produzida, armazenada e distribuída. Segundo Manovich:

Esses caminhos (novos caminhos que facilitam movimento de informação entre as pessoas) estimulam as pessoas a compor informação proveniente de todo tipo de fonte para dentro de seu próprio espaço, remixar e fazê-la disponível a outros, bem como a colaborar ou pelo menos acionar uma plataforma de informação comum (Wikipedia, Flickr). (...) um processo de transformação em qual a informação e a mídia que nós organizamos e compartilhamos pode ser recombinada e construída para criar novas formas, conceitos, ideias, *mashups* e serviços.<sup>18</sup> (MANOVICH, online, s/p., tradução nossa)<sup>19</sup>

No mesmo texto, Manovich comenta que a cultura do remix, em que toda informação pode ser reduzida, fragmentada e recombinada, ainda não foi incorporada pela sociedade como um todo. Questões como autoria ainda estão sendo debatidas e reconstruídas na cultura contemporânea para dar conta de uma nova mobilidade e velocidade constituída pela era digital.

Manovich pondera, ainda, a questão da herança cultural, afirmando que a cultura sempre foi modular. Nós estamos sempre reutilizando e remixando informações culturais anteriores (diretamente anteriores na história, ou mesmo num passado remoto, como antiguidade ou renascimento), que ele denomina como objetos culturais (*cultural objects*) (MANOVICH, s/ p.). A diferença é que agora esses objetos são reduzidos a formatos digitais,

<sup>18</sup> No original: “These paths (new paths which facilitate movement of information between people) stimulate people to draw information from all kinds of sources into their own space, remix and make it available to others, as well as to collaborate or at least play on a common information platform (Wikipedia, Flickr). (...) a transformative process in which the information and media we’ve organized and shared can be recombined and built on to create new forms, concepts, ideas, mashups and services.” (Ibidem)

<sup>19</sup> Disponível em: [www.manovich.net/DOCS/Remix\\_modular.doc](http://www.manovich.net/DOCS/Remix_modular.doc)

portanto são fragmentos que se unem com outros fragmentos e criam uma nova informação, num ciclo contínuo e ilimitado. Nesse aspecto, não faz mais sentido que os objetos culturais (fragmentos, módulos, informações) sejam fechados. Eles devem ser abertos para não ficarem restritivos.

A idéia defendida por Manovich sobre fragmentação nos leva a pensar de novo na questão da não-linearidade histórica da arte proposta por Danto, em que este pensador defende que a arte contemporânea é uma “collage”, fruto de diversas contaminações. E que a rede de relações, que se trama por entre a dança contemporânea, atravessa outras práticas como a produção de textos, organização de acervos, discussão de conceitos, informação especializada, encontros, debates, fóruns. Pode ser vista no palco, na internet e na comunidade artística.

Nessa mesma lógica, valeria pensar que as fontes de pesquisa, conhecimento e conteúdo passam pelo mesmo processo na produção de um texto. O autor de um verbete publicado na Wikidança a rigor não existe. Ele é um colaborador, seu texto um fragmento, que será reeditado, se necessário for, e acessado por um número incontável de pessoas que buscam uma informação rápida, que utilizam a internet como fonte de pesquisa.

A colaboração no caso da Wikidança, não está apenas na proposta de “abertura”, como enciclopédia “livre” - na possibilidade de qualquer pessoa publicar um conteúdo ou editar -, mas principalmente na apropriação e controle de conteúdos que podem legitimar a fonte como confiável. Neste aspecto, a colaboração é motor desta rede, mobiliza pessoas e coisas, torna-se inerente ao fazer diário de dança, pela imagem da Wikidança que estamos apresentando. Utilizamos como exemplo a enciclopédia online, que acontece na internet, mas não apenas nela. Acontece também nas várias relações que envolvem a equipe, os artistas, estudantes, professores e, ainda, em textos, pesquisa, pensamento e espaço para publicação.

Acreditamos que a plataforma Wikidança é um agente constitutivo da rede de dança, argumento principal de nossa pesquisa. Acreditamos ainda que esta iniciativa é parte de um contexto, que como já discutido anteriormente, justifica sua visibilidade nesta rede da dança. O que a imagem da Wikidança nos auxilia a ver é que o “dançar” implica mais que vocabulários, gramáticas, conceitos, objetos e corpos. Implica também políticas, instituições, projetos, formas de visibilidade e mecanismos de produção e gestão de conhecimento sobre a própria dança, que em última análise é uma forma de construir discursivamente uma imagem sobre si mesma.

Destrinchando essa rede de relações de que a plataforma participa, podemos apontar também o fato da enciclopédia ser uma iniciativa do portal Idança, que reverbera

informações, pensamento e produção artística de dança contemporânea, em caráter nacional e internacional. São notícias, reportagens, entrevistas, artigos e críticas que tratam sobre a produção atual de dança. A equipe do Idança está presente em fóruns, encontros e seminários desenvolvidos junto a classe artística, ampliando seu campo de atuação para fora da internet. Pode ser entendido como também prática de dança, um nó desta rede, que participa do pensamento e ação da dança atual.

Ainda pelo aspecto do contexto, é importante citar que a diretora do Idança/Wikidança, a jornalista Nayse Lopez, além de ter trabalhado para o Jornal do Brasil como crítica de dança, é curadora e diretora artística do Festival Panorama de Dança, desde 2007. Festival anual, internacional, que já faz parte do calendário cultural da cidade do Rio de Janeiro e foi criado em 1991 pela coreógrafa Lia Rodrigues. Nayse Lopez é também presidente da Associação Cultural Panorama, organização sem fins lucrativos que realiza o festival em novembro e outros projetos de dança ao longo do ano. Em 2012, a Associação é responsável pelo Ponto de Cultura Espaço Panorama e pela ocupação artística do teatro Cacilda Beker (“Dança pra Cacilda”). Além de microprojetos e pequenos eventos de produção cultural, financiados por editais públicos, que são realizados pontualmente pela Associação.

A Wikidança é a imagem de como o que nos interessa não é a tecnologia em si, mas a colaboração propiciada por tecnologia, saberes, discursos e experiências diversas. Assim como na reconstrução das pistas “históricas”, em que a intervenção da tecnologia na dança sempre existiu, mas não foi necessariamente um fator determinante nas experimentações, pelo menos no início. A rede de relações visível no projeto da Wikidança é uma pista de como a relação entre dança e tecnologia é mais abrangente que o uso da tecnologia na dança e de dança na internet. Tecnologia aqui pode ser lida no próprio processo de colaboração, no sentido de *techné*, nos gregos, arte de fazer, modos de fazer. O que a Wikidança evidencia é que a colaboração é um “modo de fazer” (*techné*) que constrói a experiência da dança enquanto prática artística, linguagem expressiva e fazer coletivo.

Num breve resgate do entendimento que estamos propondo para pensar tecnologia, utilizamos o artigo de Lucas D. Introna sobre a essência da tecnologia da informação, com base no enfoque de tecnologia proposto por Heidegger, em que o autor nos apresenta uma reflexão sobre o entendimento de tecnologia como artefato. Logo na introdução, o autor diz:

Viewing technology as mere artifacts is like viewing a person as a photograph or a mere body. Technology is never mere artifact. Technology ‘is’ what it is when it functions in the world as ‘possibilities for’ doing something. If we want to

understand technology, we must understand the world it makes possible - and also the potential worlds it hides. Heidegger urges us to understand technology as a phenomenon. That means we must understand technology in the way it 'plays itself out' in everyday life. (INTRONA, p. 221)<sup>20</sup>

A tecnologia é entendida como um meio para alcançar um fim, fruto do homem, que pode interferir nas relações cotidianas das pessoas. Introna narra um exemplo sobre o artesão que constrói um sapato, que retira da matéria-prima sua essência, *desocultando* a cada camada a forma final que o sapato terá. Enquanto que os sapatos produzidos industrialmente têm uma relação apenas com sua funcionalidade final, e ainda assim, são objetos de consumo, identificados com a lógica de mercado. (INTRONA, p. 223). Numa comparação apresentada com o exemplo da experiência de produção de um sapato, o artesão desvela cada etapa da produção até que a forma do sapato seja revelada, enquanto nas fábricas de produção onde o processo é suprimido. Assim também podemos compreender a tecnologia como um meio de potencializar novas discussões, novas práticas, novos usos estéticos.

A colaboração deixa rastros no processo de compartilhamento próprio da plataforma wiki, mas também como forma de organização de um pensamento sobre dança, o que lhe confere visibilidade e ajuda a construir as idéias que temos de dança hoje. Talvez porque o modo como se pensa arte e dança hoje evidencia as diversas matérias que formam esses fazeres como saberes que são construídos, eles próprios, em redes diversas: redes de produção, redes tecnológicas e de pessoas, redes entre saberes e práticas acadêmicas, artísticas e institucionais.

A dança enquanto expressão artística de nossa cultura atual é afetada e ressignificada pelas tecnologias que nos perpassam, pelas formas de organizar conhecimento, pelos processos de colaboração, pela gestualidade culturalmente construída, conforme vimos ao longo do capítulo. Da mesma forma, poderíamos afirmar que a colaboração, objeto de articulação de processos contemporâneos, também existe muito antes da tecnologia digital e está vinculada a procedimentos estéticos e de comunicação.

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: Ver a tecnologia meramente como artefato é como ver uma pessoa como um retrato ou um mero corpo. Tecnologia nunca é meramente artefato. Tecnologia “é” o que é quando funciona num mundo de “possibilidades para” fazer alguma coisa. Se queremos entender tecnologia, precisamos entender o mundo que ela torna possível – e possivelmente o mundo que ela esconde. Heidegger urge em nos fazer entender tecnologia como um fenômeno. O que significa que devemos entender tecnologia na maneira como “esta se relaciona” na vida cotidiana.

## 2.5 Uma reflexão sobre as pistas da rede da dança

Ao reconstruir um trajeto histórico, nos deparamos com referências que inicialmente não prevíamos, na mesma medida em que nos surpreendemos ao constatar que a rede que nos interessa não estava restrita à rede da tecnologia digital, à internet. Foi pela leitura crítica do pensamento sobre arte, seguida de breve mapeamento da dança na história, que tentamos demonstrar que a arte contemporânea surge de uma prática transdisciplinar, em rede, que se pensa e está em processo de mutação.

Tentamos desenvolver um roteiro de leitura que tem a ver com o trajeto do objeto na pesquisa, para que faça sentido a quem lê, os percursos pelo qual passamos. Propomos uma leitura em rede, apresentando o objeto de forma não cronológica, mas sim, pelas pistas que procuramos e os vestígios pelos quais fomos encontrados, em algumas vezes, ou que nos frustramos, em outras.

Partimos de uma dúvida, gerada pela observação continuada e participante de mim como observadora privilegiada. Investigamos a dança com a tecnologia, pois nossa dúvida partiu de uma experiência com internet, retomamos a discussão sobre “arte contemporânea” para pensarmos como as redes sempre estiveram presentes, mesmo antes da internet. Revisitamos a dança como comunicação, como expressão corporal, como gramática. Por fim, contamos uma história sobre uma experiência prática, a Wikidança, para tentar identificar em que nível se davam os processos de colaboração evidentes neste projeto. Acreditamos, assim, ter percorrido um caminho que partiu da *dança da rede* para nos aproximarmos da idéia uma *rede da dança*.

Em nossa pesquisa partimos da premissa que a colaboração e a rede são características não novas, porém mais evidentes na produção atual de arte. Entendemos, ainda, que justamente por seu caráter colaborativo, a arte de hoje se apropria de diversos formatos, recursos, experiências, e se apresenta de uma maneira transdisciplinar. A colaboração sugere que não haja um fator dominante: nem artista nem público, nem instituição nem indivíduo, nem humano nem máquina; não pressupõe tempo, nem espaço. De certa forma, estamos também propondo um olhar novo para a dança.

Diante disso, levamos em consideração, ainda, que escrever um texto é um trabalho também de fazer escolhas, ainda que as escolhas possam ser reveladas ao longo do processo, por aspectos que antes não eram esperados. Nesse sentido, pré-introduzimos o argumento de John Law sobre redes heterogêneas e ordenamento (que veremos no capítulo a seguir) em que

as escolhas que fazemos possuem uma finalidade de discurso, que para Law, são sempre políticas. Assumimos aqui que estamos escolhendo uma metodologia, uma base de conceitos, uma forma narrativa, porque para nós estas escolhas são pertinentes com uma abordagem sobre dança contemporânea que se dá por relações, em rede, se dá por uma ampliação do entendimento sobre dança enquanto prática artística. Estamos perseguindo uma idéia de colaboração e de rede, pelas pistas que o objeto, ao ser confrontado durante a pesquisa, nos apresentou. E conscientes que somos também parte desta rede.

### 3 CONSTRUINDO A REDE DA DANÇA

“The book is intended as an opening rather than closing. In any case, if much of reality is ephemeral and elusive, then we cannot expect single answers. If the world is complex and messy, then at least some of the time we're going to have to give up on simplicities. But one thing is sure: if we want to think about the messes of reality at all then we're going to have to teach ourselves to think, to practise, to relate, and to know in new ways. We will need to teach ourselves to know some of the realities of the world using methods unusual to or unknown in social science.”

*(John Law, 2004)*

Vimos no capítulo 2 o percurso pelo qual passou o objeto, ao ser confrontado em nossa pesquisa pela idéia de rede e de colaboração. Buscando contextos históricos, teóricos e práticos de um certo pensamento sobre a dança contemporânea, transitamos da noção de “dança da rede” para “rede da dança”. Propomos um compartilhamento de trajetória de pesquisa, para que o objeto pudesse ser identificado em cada “ponto de encontro”, que conectam as várias vertentes de força, que dele partiram, se encontraram e para além dele se direcionaram.

Ou seja, ao perseguirmos uma dança que se constrói EM rede, mais do que NA rede, (o que poderia restringir a idéia de rede à internet), propomos pensar nessa pesquisa os meios pelos quais a dança contemporânea se organiza e se expressa, que fala de um momento atual, apesar de não estar restrito a esse “momento” como tempo histórico. No capítulo 2, vimos como algumas premissas sobre colaboração e rede sempre existiram, mas que se tornaram mais evidentes com os procedimentos de internet, (de tempo, velocidade e espaço), que interferem na forma como agimos e reagimos em nosso cotidiano. Como mediador, a arte possibilita que os sintomas das transformações sociais (como a tecnologia, por exemplo) sejam ressignificados, e a partir de uma mudança no processo de criação artístico, que passa a ser também um território de experimentação, outras instâncias são também alteradas. A dança, como vimos, é participante de um processo de contaminação entre diferentes



linguagens artísticas que acontece na arte contemporânea como um todo, e se constrói de forma a combinar e transformar diferentes práticas e saberes. Mobiliza-se público, crítica, pensamento, práticas, que precisam ser reorganizados para dar conta de uma apreensão sobre dança (e arte) que se repensa e se recria.

Nós também mobilizamos e somos mobilizados por esses processos e optamos por pensar a dança como múltipla. Por isso, ao longo do Capítulo 2, introduzimos algumas ideias de rede e mediação, que tem como base os conceitos de Bruno Latour, ainda que assim não as tenhamos nomeado. Fizemos intencionalmente um exercício de uso dos conceitos sem nomeá-los, para que a elaboração do argumento de rede não perdesse a sua força como expressão, na redução de ideias que um conceito muitas vezes pode fazer, se não estiver bem situado.

Por isso, escolhemos dedicar neste capítulo um aprofundamento sobre os conceitos que nos serviram, desde sempre, como base e inspiração. As noções de rede, mediação e de híbridos de Latour, são as bases conceituais para o olhar que pretendemos dar à pesquisa, assim como nos inspiramos na forma de abordagem do objeto proposta pelo autor, a Teoria Ator-Rede (TAR). Esta abordagem implica em deixar o objeto falar, em seguir os vestígios encontrados na rede, em observar processos que acontecem no “entre”, no que *não* estão resolvidos, acabados. Patrícia Azambuja, em sua tese de doutorado sobre a “passagem do analógico para o digital” na recepção da TV<sup>21</sup> (2012) que utiliza a TAR como metodologia, define da seguinte forma os princípios de seu estudo: “A ideia de processo, portanto, é totalmente coerente com a abordagem proposta pela TAR. Assim, o social passa a ser entendido não como um domínio especial da realidade, mas como um princípio de conexões rastreáveis” (AZAMBUJA, 2012, p.22).

Por isso também estamos apostando que a rede da dança é uma “rede de relações”.

Neste aspecto, estamos considerando de igual importância que o *processo* de construção deste trabalho seja compartilhado. Isso porque, parte fundamental da defesa da rede da dança se dá pela observação participativa no objeto proposto, da relação íntima entre pesquisador e objeto, em que não apenas eu, enquanto pesquisadora, interiro no meu objeto, mas como o objeto também afeta a mim e ao desenvolvimento da pesquisa. Estamos também propondo pensar a pesquisa como uma cartografia da rede da dança. Um mapeamento de

---

<sup>21</sup> Patrícia fez parte de nosso grupo de pesquisa e, apesar de ser área de Comunicação – é professora da Universidade Federal do Maranhão, - desenvolveu sua tese no Programa de Psicologia Social da UERJ, sob a orientação do Prof. Dr. Ronald Arendt, um dos principais nomes da TAR no Brasil.

territórios subjetivos<sup>22</sup> e objetivos em que a dança se constrói em nossa atualidade. E por se tratar a “dança contemporânea” de um conceito ainda em construção, de um *movimento* que não pode ser reduzido a uma definição, optamos por abordar o objeto enquanto *processo* e não *resultado*. Para tal, indicamos que não existem ideias pré-formuladas sobre o objeto que estamos investigando. Nessa dinâmica em que ambos nos afetamos, pesquisador e pesquisa, somos também transformados e redirecionados.

Ainda seguindo os rastros em nossa trajetória, nos deparamos com o conceito de “Emergência”, desenvolvido por Steven Johnson, que utilizaremos como parte do desenvolvimento da idéia de colaboração que estamos propondo pensar. Neste capítulo pretendemos investigar a hipótese da colaboração como prática constituinte do fazer artístico, que emerge de relações entre objetos, ideias e pessoas, que sempre existiu, mas não era tão clara, ou não parecia relevante. Propomos pensar também a colaboração como tecnologia que articula, organiza e mobiliza relações em “rede”.

Como proposta para nossa segunda “imagem” escolhemos a narrativa do coletivo de arte, *Sweet & Tender Collaborations*, com base na observação sobre os processos de colaboração que tramam a dinâmica de trabalho do grupo, composto por artistas de dança, que se organizam através da Internet e atuam para além dela. Mas, ainda levando em consideração a afetação mútua entre objeto e pesquisador, outra narrativa ganhou relevância em nossa construção de texto e na elaboração do que estamos tentando apresentar como rede de dança e colaboração. O projeto Colaboratório, que inicialmente não seria apresentado em nossa pesquisa, foi fundamental nos processos reflexivos sobre colaboração, para o argumento que estamos construindo, e passou a compor, de maneira alternada e complementar, a segunda imagem deste capítulo.

### 3.1 O fazer de dança como rede de relações

Conforme já visto no capítulo 2, o fazer artístico de dança que estamos propondo pensar é mais abrangente do que aquele entendido pelo “dançar” como uma técnica de movimento corporal que resulta em espetáculos, em coreografia, em obras. Nossa perspectiva

---

<sup>22</sup> O termo “subjetivo” aqui tem o sentido dado por autores como Foucault, Deleuze e Guattari, dos processos de construção dos sujeitos e de modos de vida em sociedade.

sobre a dança está sendo construída por uma abordagem de *rede*, e por isso mesmo nosso objeto, que sofreu uma alteração ao longo do percurso da pesquisa, passou a ser mais sobre as relações que acontecem entre as várias forças que constituem esse fazer artístico. Relações que extrapolam o espaço simbólico da criação e se ampliam para fora dele, ocupando outros espaços simbólicos, físicos e virtuais.

No trajeto de nossa pesquisa, a leitura e discussão da obra de Bruno Latour entra como parte fundamental da estrutura, enfoque e olhar aqui proposto. Nossa premissa é que a proposta em se trabalhar a “rede da dança” é também uma questão de perspectiva, e a nossa perspectiva passou a ser a da rede, das conexões e das relações, como buscamos demonstrar. Ficou claro, ao longo do processo, que nossa pesquisa não se tratava mais da dança *e* da internet, nem da rede *como* tecnologia online, nem da mediação tecnológica *na* criação em dança. Trata-se muito mais de uma rede que se constrói a partir da relação entre práticas, tecnologia, criação, entre pessoas, objetos e ideias.

Uma das pistas que se tornaram evidentes em nossa investigação é a colaboração, como força implicada nesta rede e que faz a rede se “movimentar”. A colaboração pode ser lida como tecnologia na rede da dança, como um certo tipo de “mecanismo” (dinâmica) que deixa vestígios na rede e faz ela mover. Se estamos pensando a dança contemporânea como uma expressão múltipla, se estamos propondo pensar a dança como um fenômeno ainda em movimento, se nossa abordagem se dá em rede, nossa perspectiva pretende também ampliar o sentido de colaboração. Pois também já ampliamos a noção de rede, o entendimento de arte, e porque estamos perseguindo uma forma diferente de olhar para o fenômeno da dança contemporânea, que está diretamente ligada com sua condição multisituada em nossa atualidade. A colaboração, portanto, é um *ator-rede* da rede de dança que estamos propondo pensar.

Nossa aposta é numa prática de dança que se repensa.

Para entendermos como se dão as “atividades” na rede de dança que estamos propondo discutir, utilizamos os conceitos desenvolvidos por Bruno Latour, porque acreditamos que sua visão antropológica sobre os processos sociais contemporâneos muito se identificam com a abordagem que estamos propondo pensar para os processos observados na produção artística contemporânea. O que estamos discutindo é justamente que há uma modificação na maneira de se produzir dança, nos critérios que a definem como tal, que estão em “crise” e em processo de transformação. Vimos que esta “crise” na dança é parte de uma crise ainda maior que reverbera em todo arte contemporânea, ou da qual a arte contemporânea como um todo é um sintoma. Observamos que as mudanças sociais, políticas e econômicas

influenciam na maneira como a arte se produz e se pensa, em como ela se relaciona com essas mudanças.

Neste aspecto, o avanço tecnológico e a internet como tecnologia de comunicação online servem para tornar as relações em rede mais visíveis e mais potentes, relações que sempre estiveram em jogo, mas que antes pareciam ocultas no processo de produção de arte. A internet nos auxilia a ver tais relações em processo, antes de virarem espetáculos, projetos e plataformas de comunicação. Nossa principal pista neste capítulo é a *colaboração*. A colaboração que está presente nas etapas de criação de uma nova obra, na relação entre técnica, conhecimento e expressão, no compartilhamento de processo de trabalho em plataformas online, enfim, nas várias instâncias que atravessam uma produção artística: público, mercado, fomento, política, produção, comunicação, criação.

O que estamos chamando de “crise” nos parágrafos anteriores é também uma pista de que a dança (e arte contemporânea como um todo) está se modificando em seus critérios tradicionais de criação e definição de arte, que começou ainda na arte moderna e avança até os dias de hoje. É ainda um processo de autoconsciência da arte, porque os interesses artísticos não se reduzem mais a uma cartilha, gramática ou definição. Acreditamos que o artista busca outras possibilidades de se expressar em sua arte, que amplia sua possibilidade de experimentação. O que muitas vezes gera, inclusive, uma confusão, pois dificilmente hoje podemos afirmar quais foram os critérios seguidos em uma determinada obra para que ela fosse apresentada como dança, por exemplo. Essa “confusão” e essa “crise” é o que nos interessa nessa pesquisa e é também porque buscamos compreender essa mudanças sob a luz do estudo de Bruno Latour e da Teoria Ator-Rede. Ainda, citando Azambuja: “A regra não pode ser a ordem. Para os sociólogos das associações, a regra é performativa, e as exceções, os conflitos, a criação também devem ser contabilizados ou estabilizados nas redes analisadas” (AZAMBUJA, 2012., p.22).

Para Latour, a “crise do projeto moderno” analisado pelo autor em “Jamais fomos Modernos”, (isto que nós estamos chamando de “confusão”), se inicia na modernidade, uma vez que o projeto moderno dividiu o mundo entre sociedade e natureza em polaridades extremas. Entre expressões da cultura, próprias dos humanos, e expressões da natureza, próprias dos não-humanos. Neste corte, podemos acrescentar ainda que as ciências sociais dariam conta das relações entre homens e as ciências naturais de tudo aquilo que não é humano. O mundo *cartesianamente* compartilhado, não guardava espaço de pensamento, produção, acolhimento, para o que estava no *entre*, que se encontra na mistura, na contaminação. O que Latour observa e pondera é que os fenômenos assim isolados não

correspondem à realidade dos fatos observáveis em nossa atualidade. Na verdade, nunca correspondeu, pois nunca houve para ele fenômeno isolado. Para o autor, o projeto moderno é fracassado e jamais teria realmente se efetivado.

Em seu processo de pesquisa e publicação, Latour foi se destacando por contestar a tradição científica. Suas principais críticas dizem respeito a forma como esta tradição separa conteúdo científico de contexto social, dualidade fundada na modernidade. Tomando como base outros pensadores, Deleuze e Guatarri, David Bloor, Gilbert Simondon, Gabriel Tarde; bem como no desenvolvimento de parcerias de pensamento, Michel Callon, Michel Serres, John Law, - Latour vêm se dedicando ao estudo da “ciência em construção” (FREIRE, 2006, p. 47-48). Assim ele introduz seu argumento:

A hipótese deste ensaio – trata-se de uma hipótese e também de um ensaio – é que a palavra ‘moderno’ designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por 'tradução', misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por 'purificação', duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou supérfluas. Sem o segundo, o trabalho de tradução seria freado, limitado, ou mesmo interdito. O primeiro conjunto corresponde àquilo que chamei de redes, o segundo ao que chamei de crítica. (LATOUR, 1994, p.16)

Propomos pensar que a purificação pressupõe uma linearidade. A imagem da linha, dos pontos dispostos sobre elas, expressa bem o que se entende por purificação, pois em uma linha os pontos se distribuem apenas para frente ou para trás, ou em pólos extremos. A rede é uma imagem de um plano, uma combinação de planos, possível para visualizar a relação entre os pontos que podem ir e voltar, mudar de direção, de eixo, se conectar com outros pontos, descobrir pontos que antes estavam distantes. A rede como imagem que propomos estudar, com base no conceito de rede de Latour, é menos uma estrutura e mais um movimento, pois apesar de se desenhar pelas possibilidades de conexão, é das relações entre essas múltiplas possibilidades que a rede de dança está sendo observada em nossa pesquisa. E a cada novo encontro, novas relações serão observadas, resignificando espaço e tempo, mobilizando objeto e sujeito, e rompendo as dicotomias entre ambos.

O que estamos propondo em nossa perspectiva de rede da dança é um deslocamento do que entendemos de prática de dança, pautada nas experiências de cena, palco, platéia, para uma prática que abrange também as relações que se dão para além do espaço de criação cênica: a produção de conhecimento, a reflexão, as estratégias de fomento, o compartilhamento de ideias e ações, a colaboração que tramita (ainda que em níveis

diferentes) por todas essas relações. Se a “purificação” separa os fenômenos em extremos entre natureza e cultura, a “tradução” permite que os híbridos (misturas) de natureza-cultura aconteçam. Se a dança não é um fenômeno isolado como expressão artística, a rede da dança permite que outros processos ganhem relevância.

Logo na introdução de seu ensaio “Jamais fomos Modernos” (1994), Latour descreve a figura do Nó Górdio e do fio de Ariadne para ilustrar as ideias de purificação e rede, respectivamente. Assim,

Qualquer que seja a etiqueta, a questão é sempre a de reatar o nó Górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas. (LATOURE, 1994, p.9)

O fio de Ariadne conecta todos os dados do problema, assim como a rede conecta os vestígios de um fenômeno; o Nó Górdio representa a conexão entre os fenômenos, que uma vez rompido, precisa ser reatado. São símbolos que o autor usa para tentar ilustrar seu pensamento. A rede é uma forma de compreender e “dar pátria aos híbridos” que, ao serem suprimidos, postos fora da área de visão, não cessaram de se proliferar. Os processos de tradução e de purificação sempre existiram, mas o que Latour nos convida a pensar é sobre os híbridos que, por não se enquadrarem em categorias sustentadas pela crítica, necessitam de outra abordagem.

Quando nos propusemos a pensar inicialmente a dança na rede, do ponto de vista da relação entre dança e internet, o pensamento seguia uma linearidade de tempo, de acontecimentos, que foi problematizada a partir da convivência íntima entre pesquisador e objeto. É certo que a dança, enquanto expressão artística, é instigada a novas experiências de composição coreográfica a partir do avanço das tecnologias digitais. Mas eu, enquanto produtora de dança e jornalista especializada, observo que há um movimento de dança que acontece também na internet e me pergunto como seria uma dança online, que critérios de criação e de produção precisariam ser revistos para que a dança aconteça online.

Começo a investigar “casos”, em paralelo a um aprofundamento teórico sobre tecnologia, comunicação e cultura, como parte de minha experiência do curso de mestrado. Mas sou surpreendida por uma rede que é revelada pouco a pouco a mim, permeada pela

prática de colaboração que se repete a cada novo estudo de caso. É quando observo que a rede que conecta todos os pontos do meu problema é maior que as que se delimitam pela internet e pelas tecnologias digitais e as relações se proliferam como os híbridos de Latour, misturando perspectivas, campos, iniciativas. A minha própria experiência deixa de ser linear e conexões se fazem com outras experiências que, ao longo dos estudos de casos, se revelam na pesquisa.

Nossa hipótese é que essa rede de relações sempre existiu, mas se tornou mais evidente diante das possibilidades de alcance territoriais e temporais que a internet viabiliza e dar a ver. Nossa observação, e conseqüente desenvolvimento da pesquisa, se pauta no argumento que essas novas abordagens de colaboração e de rede evidenciam que há uma mudança no “fazer dança”, que estamos nominando aqui como a “rede da dança”. Apostamos ainda que há uma autoconsciência das conexões presentes nesta rede, o que modifica, pouco a pouco, a maneira como os artistas lidam com essa produção de dança. Utilizaremos uma passagem de Azambuja, que se refere à rede da TAR como uma rede relações que não se conecta apenas pelo humano:

O ator (ou actante) se estrutura pelo efeito provocado por suas ações, o que não se trata de um indivíduo único, pois parte de um conceito heterogêneo, visto como híbrido. A rede se forma, então, pelas diferentes conexões que surgem nessas relações imbricadas, por isso são complexas e imprevisíveis. Essa estrutura construída não é apenas humana, é uma relação também material, que parte de um processo mais amplo, tem uma história e interfere nas relações entre homens (AZAMBUJA, 2012, p.27).

Azambuja defende como os vestígios que são visíveis na rede, são também definidores da própria rede, uma vez que os atores não são dados de antemão. Não é possível pré-estabelecer quais atores poderão ser observados na rede, antes de entrar em “contato” com ela. Por isso também, o trabalho de campo, o acompanhamento, o observar “com” são alguns dos procedimentos necessários para fazer ver a rede. Para Letícia de Luna Freire, a noção de rede, na TAR, “remete a fluxos, circulações e alianças, nas quais os atores envolvidos interferem e sofrem interferências constantes” (FREIRE, 2006, p.55).

Nesse aspecto, se justifica também nossa escolha em utilizar os conceitos descritos por Latour em sua observação sobre redes, - que não são redes como sistemas, nem como estrutura, nem como internet -, por se tratar de uma prática de arte contemporânea, que como já vimos no segundo capítulo, não é possível de ser resolvida em um conceito fechado. Porque o próprio conceito de arte contemporânea pode ser entendido como uma rede em si, que conecta prática, história, experiência, inovação, pensamento, técnicas, tecnologia, criação, público, artista, instituição, curadoria, críticos, etc. A rede da dança se apresenta a nós como

os vestígios de uma rede de relações entre diferentes potências de ação, que não se resumem só em humano ou objeto, nem entre sistema e tecnologia, nem, finalmente, entre criação em arte e arte em si.

Para introduzirmos a discussão das “imagens” - propostas como narrativas de exemplos em nossa investigação -, é importante considerar que, em último nível, nossa rede da dança aqui apresentada também *me* é atravessada. Me incluindo na rede e na narrativa, aproximando sujeito e objeto, estamos fazendo um exercício de deixar o objeto falar, numa aposta latourniana, de dar voz ao que por tanto tempo foi negligenciado como fala. O *objeto* revela o *sujeito*, o ator revela a rede, o campo revela a pesquisa. Optamos pela narrativa “com”, portanto, sem o distanciamento necessário do método científico, tal qual ele normalmente é pensado, ou seja, como forma de atingir uma explicação ou verdade clara, definitiva e irrevogável sobre o real.

### 3.2 Doces, Ternas e outras Colaborações

Na busca por exemplos de dança na internet, válvula impulsora da pesquisa, o coletivo *Sweet & Tender Collaborations* foi a minha primeira aposta investigativa como pesquisadora no curso de mestrado. Por ser um coletivo internacional, artistas que participam dessa iniciativa transitam por diversos lugares do mundo, no Brasil, por exemplo, temos a artista e coreógrafa Micheline Torres como integrante do grupo. No entanto, não foi através desta artista que conheci o coletivo.

Eu trabalhava como produtora do programa de residências e formação, Colaboratório (2009/2010), focado na criação em colaboração por um grupo de artistas iniciantes, que foram selecionados através de Convocatória Pública, quando fui abordada pelo diretor da Associação Cultural Panorama, Eduardo Bonito, com a notícia do *Sweet & Tender Collaborations* (S&TC). Ele queria que eu pesquisasse sobre o coletivo, pois acreditava que este possuía afinidades com o programa Colaboratório, que eu estava coordenando. Por uma confluência de fatores, a produtora do evento realizado pelo grupo em 2008, em Portugal, Joana Martins, estava fazendo um intercâmbio cultural na mesma organização que trabalho. Foi através da conversa com ela que fui apresentada ao *Sweet & Tender*.

O S&TC é um grupo de artistas de países distintos, que se conheceram durante um festival de dança de Viena (Áustria), *ImPulsTanz Festival*, dentro do programa de residência



artística *DanceWEB*, em 2006. Empenhados no mesmo objetivo de darem continuidade ao intercâmbio criativo inaugurado durante o encontro, criaram diversas ferramentas de articulação, entre elas um sítio virtual: [www.sweetandtender.org](http://www.sweetandtender.org). Só que durante a construção deste capítulo, inclusive, a experiência do projeto Colaboratório, paralela ao do *Sweet & Tender Collaborations*, fez com que o Colaboratório, que surgira apenas como contraponto argumentativo sobre o caso do *Sweet and Tender (S&TC)*, ganhasse força e expressividade. Por essa razão para tratar da experiência do S&TC trataremos primeiramente do Colaboratório, que foi para onde curiosamente os rastros do S&TC nos conduziu ao longo da pesquisa.

Ao longo dos dois anos que coordenei o programa Colaboratório, experienciei de perto a dificuldade da proposta principal do programa: a **criação colaborativa**.

A colaboração estava presente como descrição do programa no texto do projeto, nas propostas de atividades dos encontros diários no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO), no intercâmbio entre artistas experientes (convidados pelo projeto como coordenadores de etapas), e os artistas-bolsistas integrantes do programa. Mas para mim restava sempre a pergunta: onde se dá a colaboração?

Ao entrarmos em contato com a apostila de seleção do processo seletivo os realizado no ano de 2010 do programa Colaboratório<sup>23</sup>, as palavras *troca, flexibilidade, outro, variedade, diversidade, inusitado*, se repetem. Bem como a idéia de horizontalidade entre os criadores e intercâmbio de cultura com pessoas de outro estado ou até país. São alguns rastros da “colaboração” presente nas expectativas dos participantes. A criação colaborativa era uma ideia boa, mas com uma grande dificuldade em ser praticada, ou até entendida.

Talvez porque a colaboração aqui aparece à priori como proposta, argumento ou justificativa. Talvez por isso a palavra se destaca como alegoria do programa em si. Uma vestimenta conceitual que *provoca* os artistas a pensarem em compartilhamento de processo, autoria, tempo, experiência, rotina, ideia, fala e ação. Nossa abordagem sobre a imagem do projeto Colaboratório, inclui pensá-lo enquanto prática de produção artística em dança, que se expande para além dos pressupostos argumentativos apresentados pelo programa. Tentaremos apresentar os elementos que se relacionam com o que consiste na “prática” deste projeto e que se ampliam para além do que está previsto como sua prática.

---

<sup>23</sup> No ano de 2010, durante o processo de seleção, os artistas inscritos tiveram que responder a um questionário, como parte da primeira fase da seleção. Este processo gerou um documento, uma apostila, que nos serviu como fonte de pesquisa. Alguns trechos deste documento se encontram no Anexo da pesquisa.

Realizado pela instituição Associação Cultural Panorama, o Colaboratório foi financiado por uma verba de apoio à produção cultural da União Européia, que pagava também uma bolsa-auxílio para os artistas selecionados. Os artistas-bolsistas se reuniram (no Rio de Janeiro<sup>24</sup>) nas salas de ensaio do Centro Coreográfico (CCO), que é um espaço público da Prefeitura do Rio. Em 2009/2010, o CCO era gerido por uma bailarina e coreógrafa, Carmen Luz. Sua principal queixa como diretora do espaço era a falta de material básico para trabalhar (material de escritório, por exemplo) e de verba para os funcionários (incluindo atraso nos pagamentos). Um programa que recebeu importantes nomes da dança, performance, *live art*, videodança, como coordenadores de etapas.

No projeto Colaboratório, as circunstâncias que contextualizam a rotina do programa interferem diretamente em sua prática. Por exemplo, o fato de ter sido realizado num aparelho público que prevê uma série de procedimentos burocráticos em seu “uso”. O Centro Coreográfico (CCO), localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, é um espaço que foi construído para dança, com moldes em outros espaços já existentes em outros países. É um prédio com três salas de ensaio amplas, com equipamento de som em cada uma delas, um teatro, um auditório, uma galeria multiuso e um andar que abriga a administração. Além disso, o último (quinto) andar é um espaço de hospedagem para artistas residentes, com três quartos espaçosos, banheiro individual e cozinha compartilhada. Durante o programa Colaboratório, o quinto andar foi utilizado para receber os artistas de outras cidades ou países.

O teatro possui alguns equipamentos técnicos básicos, como cabos, amplificadores, microfones, além de uma equipe de técnicos diariamente presente. No entanto, quando era necessário para o desenvolvimento de uma proposta artística a utilização de algum desses equipamentos, não se podia ir diretamente ao técnico fazer o pedido, era necessário fazer uma solicitação formal à administração. Apesar do técnico estar de plantão no teatro, um andar abaixo da sala de ensaio, acessível por uma escada, na prática, para se obter um equipamento, era necessário utilizar um elevador, aguardar a disponibilidade do único representante da administração, fazer a solicitação, para o mesmo ligar para o teatro e, por telefone, fazer o pedido. Isto interfere na produção dos artistas do programa, que às vezes não conseguiam o equipamento necessário, não porque este não existia, mas porque os procedimentos burocráticos não aconteciam no mesmo tempo da experimentação de suas propostas.

No entanto, o fato de haver uma coreógrafa à frente da gerência do Centro, fazia com que houvesse espaço de diálogo entre instituição e criadores. Ou seja, experiências artísticas

---

<sup>24</sup> O programa aconteceu simultaneamente em Teresina/ PI, nos dois anos, no Núcleo de Criação do Dirceu.

que envolviam nudez ou performance em áreas comuns do prédio, por exemplo, eram possíveis de serem realizadas pelo entendimento por parte da direção de que as experimentações em arte passam por lugares nem sempre previsíveis, seguros ou tradicionais. Talvez pudesse ser diferente se à frente da direção estivesse um administrador de empresas, um funcionário do governo intitulado para um cargo, mas que não necessariamente possui uma sensibilização para arte.

Estas implicações puderam ser observadas em cada uma das interações descritas mais acima. O financiamento internacional proporciona e facilita a presença de artistas europeus, o que inclui o contato com outras formas de criação e exibição de obras, como a *live art*, a *performance*, o videodança. O fato dos artistas participantes receberem uma bolsa-auxílio fortalecia o compromisso do encontro em horário semi-integral e reforçava o caráter de formação profissional. O próprio fato de ser um projeto realizado por uma instituição, Associação Cultural Panorama, que já realiza projetos na área de dança há 6 anos e que possui visibilidade internacional como realizadora do Festival Panorama.<sup>25</sup>

Enfim, o que observamos aqui é que os elementos que interagem com o projeto, os atores, não estavam previstos como parte do processo de “criação colaborativa” que justifica o texto do programa, mas que ficam visíveis na prática e desenvolvimento do mesmo. Freire esclarece um pouco sobre o entendimento de “ator”, da perspectiva *latourniana*, assim:

Quanto ao conceito de ator, é preciso aqui diferenciá-lo do sentido tradicional de 'ator social' da sociologia, pois, para Latour, ator é tudo que age, deixa traço, produz efeito no mundo, podendo se referir a pessoas, instituições, coisas, animais, objetos, máquinas, etc. Ou seja, ator aqui não se refere apenas aos humanos, mas também aos não-humanos... (FREIRE, 2006, p.55)

Dessa forma, ao tentar explicar qual é a rede que conecta a dança na imagem do projeto Colaboratório, nossa tentativa é apresentar os elementos que se mostraram relevantes na experiência vivenciada com o programa. Num exercício de descrever as relações implicadas na realização e dia-a-dia do projeto, procuramos ficar atentos aos procedimentos que deixaram rastros, que por algum motivo se destacaram na reconstrução da narrativa. São os elementos que interferem na prática da “criação colaborativa”, que se manifestam para além do espaço delimitado pelo programa.

Nossa pista é que a colaboração fica evidente na rede de relações entre artistas, textos, processo de criação, instituições envolvidas, salas de ensaio, e também nas próprias

<sup>25</sup> Desde sua formação em 2006, apesar do Festival Panorama existir há 20 anos, a Associação que o realiza foi criada há menos tempo, com a entrada da nova direção, Eduardo Bonito e Nayse Lopez, e saída da então diretora Lia Rodrigues.

dificuldades e peculiaridades vivenciadas pelo projeto, que só podem ser observadas a partir do acompanhamento do programa, uma vez que não são previstas de antemão. Observamos ainda como fator relevante da idéia de colaboração no programa Colaboratório, o vínculo criado entre os participantes, visível no espaço de convivência físico (muitos artistas que vieram de fora optaram por morar juntos) e simbólico (a troca diária no processo da criação).

O programa, focado no desenvolvimento de artistas considerados “novos criadores”, por não serem mais universitários, mas por ainda estarem num processo de amadurecimento artístico, aconteceu simultaneamente nas cidades do Rio de Janeiro e Teresina. Teve uma duração estendida (7 meses no primeiro ano, 6 meses no segundo), que lhe agregou a característica de “formação”, funcionou como uma oportunidade de aprendizado não formal. Contou com a participação de artistas, pesquisadores e profissionais experientes, nacionais e internacionais, para coordenar cada etapa. Realizou dois encontros de imersão criativa no ano de 2010, uma etapa final fora do espaço de ensaio usual, uma viagem com os participantes. As imersões aconteceram em Luis Correia – PI e em Miguel Pereira – RJ. O programa selecionou 30 jovens coreógrafos em 2009 e 16 em 2010.

Em relação ao “argumento da colaboração” descrito no texto do projeto, os resultados artísticos finais do programa são em sua maioria solos, demonstrando que o que se previa como colaboração não é o que efetivamente “produz efeito na rede”. A expectativa geral, (do ponto de vista dos realizadores do programa), da criação atravessada pela colaboração, era de uma apresentação de obras em conjunto, entendido aqui como a presença de mais de um artista na obra. A colaboração criativa, no entanto, não fica evidente na quantidade de artistas em uma mesma obra, no resultado final do programa, mas é possível de ser percebida no acompanhamento de um processo.

A “colaboração” no projeto Colaboratório fica evidente no desenvolvimento da prática do programa, na característica experimental das pesquisas dos artistas, na contínua troca de experiências entre os artistas, que mesmo criando solos, carregam simbolicamente todo o grupo em sua obra “final”. Final entre aspas, porque o enfoque de um programa desenhado pela experimentação é mais potente no *processo* que no *resultado*, e o fim é na verdade um possível começo. A relação entre os atores desta rede, podem ser seguidos também pela condição de observação participativa da pesquisa, da contaminação entre objeto e pesquisadora, entre campo e experiência, que não seria tão expressivo se optássemos pelo rigor do distanciamento científico.

Neste ponto parece crucial entendermos também o que Latour está considerando como tradução, ou *translação*, palavra escolhida pelo autor justamente por denominar deslocamento

geográfico, transposição de um lugar para outro, além da transposição lingüística compreendida no senso geral como tradução. Reescrevemos um trecho do estudo de Freire para explicar o termo:

Traduzir (ou transladar) significa deslocar objetivos, interesses, dispositivos, seres humanos. Implica desvio de rota, invenção de um elo que antes não existia e que de alguma maneira modifica os elementos imbricados. As cadeias de tradução referem-se ao trabalho pelo qual os atores modificam, deslocam e transladam os seus vários e contraditórios interesses. (FREIRE, 2006, p.51)

Em nosso deslocamento do entendimento de dança contemporânea para rede da dança, que é construído com base nas narrativas das iniciativas estudadas, na condição de observação participante e nos conceitos de Latour, acreditamos estar abordando o objeto com destaque para os processos de tradução. Para nossa pesquisa, a rede de dança se constitui por uma rede de relações, que pode ser observada no projeto Colaboratório, e que justifica considerar outros procedimentos além do estético/ criativo para o quê se revela a nós como dança contemporânea. Seguindo a lógica da tradução, o deslocamento de dança para rede e de rede para dança amplia o entendimento de como a produção artística de dança contemporânea se organiza hoje.

Acreditamos estar buscando uma abordagem sobre a dança que parece apropriada com as condições em que esta se insere nos processos de reflexão, consciência e produção atuais de arte. Desde sua dificuldade em ser resolvida em um conceito, até a observação para o fato que os artistas estão se reposicionando em relação ao que é criar/ produzir dança contemporânea, passando pelo desenvolvimento contínuo das tecnologias digitais. Nessa aspecto, nosso objeto pediu uma abordagem diferenciada, multisituada e não linear.

Podemos compreender a relevância dessas relações, pesquisadas na rede da dança, pelo enfoque de *simetria*, dentro do conceito que nos apresenta Latour. A antropologia simétrica, que Latour apresenta como proposta metodológica, reorganiza os fenômenos em rede, atribui peso igual à Natureza e à Cultura, ao objeto e ao sujeito, ao humano e ao não-humano. Na verdade, mais do que dar pesos iguais, a abordagem simétrica propõe *não* se dar pesos *diferentes* a priori a cada um deles, pois o peso depende sempre das relações que eles tecem entre si. Para o autor, as expressões de nossa contemporaneidade podem ser observadas a partir da idéia de que não há relação hierárquica entre as coisas, não se pode isolar conhecimento científico de conhecimento político, como no exemplo de seu ensaio<sup>26</sup>. Tanto

<sup>26</sup> Ao longo de seu ensaio em “Jamais fomos modernos” (1994), Latour utiliza como exemplo para introduzir a ideia da divisão do mundo moderno em natureza e cultura, e por consequência os conceitos de purificação e

as coisas humanas, como as não-humanas, separadas entre sociedade e natureza na modernidade, existem de forma híbrida: natureza-cultura.

Ou seja, a purificação não é possível, pois não há pureza, há contaminação em cadeia. Os fenômenos, portanto, não podem ser representados em pólos extremos, mas se conectam numa grande teia que vai do político, passando pelo científico, ecológico, econômico, cultural, etc. A crítica de Latour, e outros pensadores que com ele constroem um novo pensamento para as ciências sociais, é que o material científico não fala sozinho sobre os fenômenos que acontecem no social, que a trama social é composta por cultura, pessoas, animais, objetos, ideias, por materiais diversos, histórias, tradições, ficções. E que todo esse material pode ser revelado como fundamental para o entendimento dos acontecimentos de nossa sociedade, e não podem ser renegados diante do discurso legitimado do conhecimento científico. O homem e as coisas, se afetam mutuamente, e quem dirá qual a relevância de se falar da coisa, ou do homem, e em que peso, é a própria rede.

No capítulo 2 perguntamos quem legitima o conhecimento, ao analisar a imagem da Wikidança. Estávamos instigados em compreender como podemos manter a produção de conhecimento presa a padrões de circulação da informação que não são mais coerentes com a maneira como esta acontece nos dias de hoje, com a internet. A antropologia simétrica como alternativa metodológica para a tradição científica, também criticada por Latour e seus companheiros de pensamento, é uma reflexão para aqueles que pretendem abordar certos “problemas”, analisar “crises”, lidar com “novas” questões. Freire assim coloca a questão da antropologia simétrica defendida pelo autor:

Dessa forma, Latour vem construindo uma antropologia das ciências que, em linhas gerais, tangencia a separação entre as entidades ontológicas Natureza e Cultura, bem como a separação entre sujeito e objeto. Todo seu esforço concentra-se em problematizar a ideia da existência de uma rígida separação entre natureza e sociedade, da dicotomia entre sujeito e objeto e ainda de uma relação de domínio dos homens sobre as coisas do mundo - ideias fundadas pela/modernidade - mostrando que, na realidade, tais pressupostos nunca vingaram. (FREIRE, 2006, p.52)

Ao tentar descrever o Projeto do Colaboratório da perspectiva da observação participativa e de organizar os elementos que se apresentam em uma rede de relações, acreditamos estar apresentando os fenômenos narrados de forma não hierárquica, do ponto de

---

híbridos, o debate sobre os autores Steven Shapin e Simon Schaffer (1985), que fazem uma antropologia comparada entre Boyle, o cientista e Hobbes, o cientista político, ambos pensadores do século XVII, da Inglaterra. Latour explica: “Longe de ‘situar os trabalhos científicos de Boyle em seu contexto social’ ou de mostrar como a política ‘deixa vestígios’ nos conteúdos científicos, eles examinam como Boyle e Hobbes brigaram para inventar uma ciência, um contexto e uma demarcação entre os dois.”(Op. Cit., p.22)

vista *latourniano* de simetria. Ainda neste sentido, os próprios atores vão nos dizer quando e onde há peso (relevância, efeito), característica que não seria possível, se os fenômenos não estivessem observados em rede.

O peso aqui (no projeto Colaboratório) não está apenas no “institucionalizado”, - a descrição do projeto, o argumento do programa, a criação COLABORATIVA -, mas também nas circunstâncias que se relacionam com o projeto e que o produzem. O peso pode ser observado, ainda, na opção por acompanhar o *processo* e não apenas o *resultado* do que se espera do programa, uma vez que é no *durante*, no *entre*, que as relações se tornam potentes e a rede se torna visível. E assumir que, enquanto pesquisadora, também sou ator nesta rede da dança. É nesse ponto que somos reconduzidos de volta ao *Sweet and Tender Collaborations*.

### 3.3 Imagem II: o artista-rede

O termo artista-rede é uma adaptação da expressão *ator-rede*, cunhada por Bruno Latour, John Law, entre outros. Nossa (re)apropriação do termo tem por objetivo refletir sobre o conceito de rede proposto pelos autores em relação a iniciativa artística aqui apresentada como nossa segunda imagem de trabalho, o *Sweet & Tender Collaborations*. O artista de “artista-rede” se observa aqui não como sujeito, mas como emblema da prática artística, porque do ponto de vista de Latour, *ator* não está vinculado ao humano, nem ao sujeito, necessariamente.

Na página principal do coletivo na internet há uma montagem de porta-retratos dos artistas que fazem parte do coletivo e quatro opções de navegação: “website”, “blog”, “pictures” (fotos) e “current events” (eventos em andamento).



Print screen da página principal do blog do grupo.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Disponível em: [www.sweetandtender.org](http://www.sweetandtender.org)



A página do “website” é uma plataforma de software aberto, tipo wiki, que organiza toda documentação *do* e *sobre* o coletivo. A primeira página apresenta o grupo: histórico, estrutura de funcionamento, etc. No menu lateral é possível acessar a página individual de cada artista, um calendário, uma página de contato e um link para “suporte”. Assim eles se apresentam:

Outside its meetings, Sweet and Tender Collaborations exists as a myriad of individually produced projects, and is centralized only in virtual space and through a board of facilitators. Projects can vary in form and content, from residencies and research collaborations, to specific productions, to opportunities for education and exchange. Responsibility to initiate and produce projects lies with the participating artists themselves, rather than with any central administration. As a completely grass-roots, artist-driven network, Sweet & Tender organizes itself in the lightest possible structure. Indeed the great majority of Sweet & Tender artists have their own structures. (www.sweetandtender.org)<sup>28</sup>

Segundo a produtora Joana Martins<sup>29</sup>, o coletivo surgiu como uma alternativa à descontinuidade que ocorre nos programas de residências artísticas<sup>30</sup> oferecidos por festivais, em que dois ou mais artistas têm a chance de trabalhar juntos por um determinado período, normalmente num caráter de imersão, e ao fim do programa cada um retorna para sua cidade ou país de origem.

A articulação do grupo no espaço virtual surgiu como uma forma de manter ativa a colaboração criativa iniciada pela experiência da residência e a manutenção de contato e intercâmbio de informações e referências, entre artistas que têm como prática de atuação

---

<sup>28</sup> Tradução nossa: Para além do encontro em si, S&TC existe como uma miríade de produções independentes, centralizadas apenas no espaço virtual através de uma banca de facilitadores. Os projetos podem variar em forma e conteúdo, desde residências e pesquisas colaborativas, até produções específicas e oportunidades para educação e intercâmbio. A responsabilidade de iniciar e produzir projetos está nas mãos de cada artista participante, em vez de centralizada apenas em um administrador. Como uma rede de trabalho completamente *grassroot*, auto-gerida pelos artistas, S&T se organiza na estrutura mais leve possível. Mas de fato a grande maioria dos artistas do S&T possuem sua própria estrutura. (www.sweetandtender.org)

<sup>29</sup> A relação com o estudo de caso apresentado envolve leitura de documentos produzidos pelo coletivo (disponível em: <http://www.sweetandtender.org>); do texto escrito por um dos integrantes Tony Noonan para uma palestra apresentada em Istambul, enviado à autora por email (NOONAN, Tommy. *Dis-Organization: Sweet and Tender Collaborations and the Possibilities of Loosely Coordinated Group Action*. Istambul: 2008); a troca de emails com dois integrantes do grupo; à análise de matérias jornalísticas disponibilizadas no site do grupo; à etnografia da website do coletivo e, ainda, à conversa (entrevista informal) com a produtora Joana Martins, com quem tive a oportunidade de trabalhar durante oito meses no ano de 2009, responsável pela realização do evento “SKITe/Sweet & Tender Collaborations”, realizado pelo grupo, em Portugal, em 2008.

<sup>30</sup> Residências artísticas são programas de fomento à criação artística, em que o artista (ou grupo de artistas) recebe uma bolsa/suporte para espaço de ensaio, hospedagem e alimentação para desenvolver uma pesquisa de criação de novo trabalho, durante um período determinado.

transitar por diferentes programas de criação e oficinas. Da lista de e-mails para o website, o coletivo se firmou como uma estrutura única centralizada na internet, que dá suporte para diversas estruturas individuais, numa potência plurivalente e se expande para além da rede online.

Para o coletivo, a internet existe como uma vitrine dos projetos produzidos individualmente. O grupo se apóia mutuamente, dando credibilidade, experiência e suporte para os trabalhos individuais acontecerem. Isto se dá desde a troca de referências para composição de uma nova obra até a logística e produção de um evento que inclua outras obras do coletivo. Segundo um dos artistas integrantes do coletivo, Tommy Noonan, não há um representante, coreógrafo, diretor ou administrador, a gestão e manutenção do coletivo acontece através de uma rede de colaboradores. Todos são responsáveis por pensar, produzir e executar projetos, todos trabalham para que os efeitos do trabalho em colaboração atinjam tanto o coletivo quanto o indivíduo. Todos são, neste aspecto, *artista-rede*.

Em uma das matérias gravadas para televisão, em Portugal, durante o encontro SKITe/Porto 2008<sup>31</sup>, disponível no blog do coletivo, há uma entrevista com um dos artistas, Guillermo Garrido, que fala sobre como o coletivo se organiza em sua estrutura *auto-organizativa*. Ele usa o exemplo do evento do Porto e afirma que a iniciativa do projeto é dos artistas, que se associam temporariamente com instituições para obterem apoio financeiro e de logística:

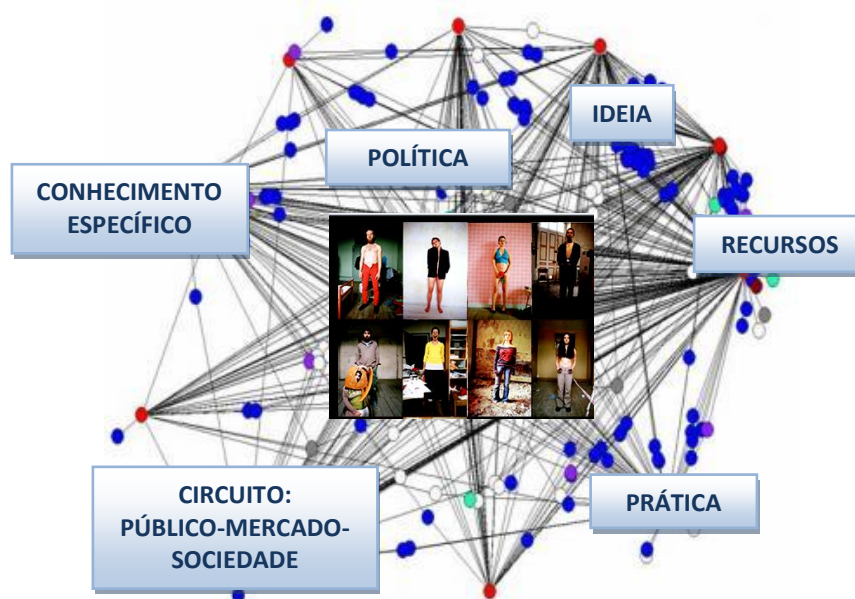
Esse projeto, em especial, faz sentido a mim, faz sentido a nós, porque é uma iniciativa dos artistas e não das instituições. Portanto, nós acabamos por apanhar algumas instituições para nos ajudar, a nível de logística, a nível financeiro, mas é um projeto que parte de nós, da nossa vontade. <sup>32</sup> (GARRIDO, 2008)

A estrutura definida pelo artista na entrevista, bem como apresentada no próprio website do grupo, fala de um sistema de relações que conecta coletivo, internet, instituições, plataforma cultural, residências artísticas, festival, recursos, intercâmbio, conhecimento, produção, suporte, etc. Cada uma das condições em que hoje se insere o artista desenha uma rede simbólica que se conecta pela política, pelo conhecimento específico, pela ideia, pelos

<sup>31</sup> SKITe/ *Sweet & Tender Porto 2008*: evento realizado no Porto, Portugal, no período de 15 de agosto a 20 de setembro de 2008, que consiste em um mês de residências e experimentações artísticas, com mais de quarenta artistas, e apresentação dos trabalhos ao final do processo.

<sup>32</sup> Programa “Projectos”, material jornalística sobre SKITE/STC 2008, realizado por RTPN/ Portugal. Entrevista com Guillermo Garrido, postado no blog do coletivo em 21 de outubro de 2008.

recursos disponíveis para realizá-la, pela prática e ainda pelo circuito público-mercado-sociedade. À estas condições descritas, também chamamos *artista-rede*.



O *artista-rede*<sup>33</sup>.

A rede que trama a experiência do S&TC também nos serve como exemplo de como a tecnologia online e offline se relacionam, ou, para enfatizar o percurso de nossa proposta inaugural, como a rede da internet e a rede real que sempre existiu, que conecta diferentes instâncias de atuação na produção artística de dança, se revelam e se evidenciam. É também *artista-rede* a tecnologia.

Na concepção de John Law sobre Ator-rede, a máquina, o computador, a tecnologia, a internet, são atores tanto quanto os artistas, os curadores, ou as instituições, ou ainda, quanto um pensamento, uma ideia, um projeto. Isto porque o que está em jogo para ele são as escolhas, a decisão política em se abordar um ou outro aspecto, ou como ele dirá, a forma em que se ordenará os atores em uma rede. Com base no texto *Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, e heterogeneidade*, de John Law (1992), as conexões se tecem em uma rede de interesses. Para Law,

O argumento é que pensar, agir, escrever, amar, ganhar dinheiro – todos atributos que nós normalmente atribuímos aos seres humanos, são produzidos em redes que passam através do corpo e se ramificam tanto para dentro e como para além dele.

<sup>33</sup> Ilustração criada pela autora para *artista-rede*.

Daí o termo ator-rede – um ator é também, e sempre, uma rede.<sup>34</sup> (LAW, 1992, s/p.)

Segundo o autor, todo conhecimento pode ser visto como um produto de uma rede de materiais heterogêneos - objetos e pessoas - conectados por pressupostos que os colocam numa ordem. É neste sentido que Law apresenta a ideia de relação entre humanos e não-humanos. Diferente de uma possível dualidade entre sujeito e objeto, “humanos” e “não-humanos” representam a possibilidade de organização de redes heterogêneas com pesos e medidas simétricas para coisas, máquinas, objetos, pessoas, instituições, etc.

Esses pressupostos, a princípio aleatórios, passam a ter valor político a partir do momento em que se tem consciência dessas escolhas, e, portanto, podem influenciar na organização social de uma cultura. Ou seja, o fato de escolhermos um discurso, o livro que escolhemos ler, esse texto que está sendo escrito, além das pessoas que são escolhidas para uma possível identificação de grupo, são articulações que determinam um fim, são definidoras de papéis também políticos. Assim,

Se os seres humanos formam uma rede social, isto não é porque eles interagem com outros seres humanos. É porque eles interagem com seres humanos e muitos outros materiais também. E, exatamente como seres humanos têm suas preferências – eles preferem interagir de certas formas e não de outras – esses outros materiais que compõem as redes heterogêneas do social também têm suas preferências. (...) ordem é um efeito gerado por meios heterogêneos. (LAW, 1992, s/p.)

No caso do trabalho do *S&T Collaborations*, há uma intenção política em se organizar à parte das instituições culturais, e criar uma ordem de atuação que não fique submetida totalmente à lógica de mercado. Tommy Noonan conta como a criação do grupo passou também por uma decisão de organização alternativa em relação às práticas tradicionais, criticadas por ele como em permanente dependência de ambientes institucionais e de suas demandas em serem bem-sucedidos e alcançarem visibilidade (NOONAN, 2008).

A articulação feita por artistas para romper com a lógica do mercado é potencializada pela rede virtual que a internet possibilita. Para Noonan, o espaço virtual redimensiona a influência das grandes instituições de cultura e torna possível que projetos como *S&TC* possam emergir de encontros físicos, de forma independente, auto-organizada. Ele explica como a internet potencializa esta ação:

The possibility to employ simple, user-operated systems for communication makes the building of networks easier and quicker. Databases of information can be shared between artists - the exchanging of knowledge, information and contacts. When this

<sup>34</sup> Disponível em: [http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm#\\_ftn1](http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm#_ftn1).

exchange is based on real collaborative relationships, as it is with Sweet and Tender, then this powerful flow of knowledge can open possibilities for collaboration in real time and space.<sup>35</sup> (NOONAN, 2008, s/p.)

O grupo opera com a ideia de generosidade, que, segundo o autor consiste na premissa de que qualquer indivíduo que possa criar recursos para sua própria produção e desenvolvimento, pode compartilhar os mesmos recursos ou meio de atingi-los com outros (Ibidem). A colaboração aparece aqui como estratégia em rede e, portanto, como tecnologia que combina recursos para realizar um nível de acesso, mobilidade e crescimento que não seria possível de outra forma, para cada membro individualmente.

O campo de atuação desse artista, conectado em rede on e offline, demonstra também como nossa contemporaneidade não pode ser tratada como produção de disciplinas estanques. Ao contrário, a produção atual abraça o conceito de transdisciplinaridade como possibilidade de interação entre agentes antes distanciados. Nesse sentido, Noonan conclui sua palestra com um trecho que vale ser destacado: “In this way, it [S&TC] is neither a company of people organized around place, nor is it a cyber-community that exists in a virtual space; it is instead an *embedded and intertwined, virtual and real social* community.”<sup>36</sup> (Ibidem, grifo nosso). A rede está presente, inclusive, na citação de Noonan, identificadas por nós pelos termos em destaque.

O mergulho no trabalho do coletivo S&TC provocou em mim um entusiasmo, porque, de certa forma, era uma possibilidade de continuidade do grupo que eu vi se desenvolver, a cada ano, enquanto trabalhei no Colaboratório. Na minha participação no processo de desenvolvimento do programa Colaboratório, muitas vezes me perguntei sobre como esse encontro financiado por uma iniciativa institucional poderia alcançar outros territórios de produção (cheguei mesmo a apresentar o coletivo S&TC ao grupo de artistas). Como transformar a experiência do encontro proporcionado pelo programa em uma válvula de engrenagem que repercutisse desejos, afetos e produção criativa, para que o encontro não ficasse restrito ao tempo de duração do programa? De certa forma, estava provocada pela observação de uma colaboração que funciona como engrenagem de uma rede, e que emerge

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: A possibilidade de empregar simples sistemas operacionais de comunicação faz com que a construção de rede de trabalho seja mais fácil e mais rápida. Sistemas de base de dados podem ser compartilhados entre artistas – o intercâmbio de conhecimento, informação e contatos. Quando essa troca é baseada em relações reais de colaboração, como é o caso do Sweet & Tender, então este poderoso fluxo de conhecimento pode abrir possibilidades para colaboração em espaço e tempo real.

<sup>36</sup> Tradução nossa: Desta forma, isto [S&TC] não é nem uma companhia de pessoas organizada em torno de um lugar, nem é uma ciber-comunidade que existe no espaço virtual; isto é, ao contrário, uma *incorporada e entrelaçada, virtual e real, comunidade social*” (grifo nosso).

do movimento do próprio encontro para um fazer artístico consciente de sua qualidade múltipla. O que tornaria, também, os participantes do projeto Colaboratório menos dependentes de iniciativas que vem “de fora” (ou de cima para baixo, como veremos a seguir). Em ambas imagens poderíamos ver um grupo formado por artistas que se conheceram durante um programa (realizado por um festival, uma instituição) e se organizaram de maneira independente (de baixo para cima) para dar continuidade a encontros criativos.

Isto é o que eu enxergava como potência para grupo do Colaboratório. Mas era também, e principalmente, minha própria intuição que começava a ganhar corpo, de que a dança se modifica *a partir e com* as próprias mudanças sociais. E que, por isso, “rede” e “colaboração” passam a fazer mais sentido.

### 3.4 A colaboração que EMERGE da rede

A criação em rede através de processos de colaboração se torna cada vez mais comum e evidente nas artes performáticas e cênicas, sendo não raro encontrar na ficha técnica de uma obra a assinatura coletiva, o nome adjetivado: intérprete-criador, bailarino-diretor, artista-colaborador. Dentro dessa tendência cada vez mais observada atualmente, inclusive como parte dos processos criativos e de produção de obras, surge um artista que possui outras qualidades além da interpretativa e criativa. Por outro lado, podemos observar o conceito de colaboração cada vez mais presente em editais de fomento, em justificativas de programas de criação, em provocações e debates. Podemos observar também como ele é construído e ganha centralidade nesses processos coletivos.

A idéia de colaboração parece estar em voga na produção de arte contemporânea.

Uma hipótese é que o entendimento de rede e de colaboração passou a ser mais fluído a partir da evolução do uso das chamadas novas tecnologias. Fernando do Nascimento Gonçalves, em artigo sobre tecnologia e cultura, aborda essa questão da seguinte forma:

O estado de ‘conexão’ dos elementos da cultura parece ser evidenciado pelo funcionamento de uma sociedade que cada vez mais se organiza de forma constelacional. Falamos hoje de redes sociais, convergências de mídia, sistemas financeiros globais com impactos locais, enfim, de fenômenos que apontam para o fato de que objetos, pessoas, ideias e ações não existem isoladamente. Contudo, esses fenômenos não inauguram essa ‘conectividade’, própria do social (assim como a tecnologia não constitui em princípio sua condição de possibilidade). Esses

fenômenos não seriam senão um indício dessa ‘conectividade’. (GONÇALVES, 2009, p.102)

O desenvolvimento do acesso à internet, a evolução das plataformas online, possibilitou que as redes (que já existiam antes da internet) se tornassem mais evidentes. A internet potencializa e evidencia um processo de conexão, uma rede simbólica e real, que já conecta diversos atores dessa trama de relações. No entanto, também estamos apostando que esse desenvolvimento da internet, essa potencialização das redes e sua maior visibilidade, impactou na produção de dança contemporânea, que nas imagens estudadas neste capítulo se evidencia pela “colaboração”.

O que estamos propondo para *colaboração* na rede da dança parte de um deslocamento da idéia de dança apenas como linguagem artística, do ponto de vista da estética, e de colaboração com tecnologia que move essa rede. Não estamos discutindo quais os critérios de criação em diferentes possibilidades de formato ou suporte, mas defendendo que este é apenas um dos aspectos. Que a dança contemporânea em sua produção artística conecta agentes: plataformas online, composição coreográfica, pesquisa, são algumas pistas para se observar e compreender o “fazer dança” hoje.

Por isso nosso interesse está nas relações, nos *entres*. A rede que não se apresenta a nós como sistema, nem como estrutura, é por isso mesmo móvel. Sua mobilidade se constrói a cada nova possibilidade de encontro, de conexão. É dessa mobilidade que a colaboração participa. Para *colaboração*, partimos de um entendimento a partir do senso comum: compartilhar, auxiliar, trocar conhecimento, técnica, experiência. A ideia de colaboração também está sendo construída a partir dos exemplos das práticas narradas e da discussão dos estudos (imagens) apresentados. E por fim, estamos pensando a colaboração como movimento, estratégia que articula, mobiliza, produz os fazeres que se dão em rede, em nosso caso, a dança.

O que nós veremos melhor, a partir das idéias de Steven Johnson, em seu estudo sobre sistemas emergentes, que para nós fez sentido ao pensar que a colaboração como tecnologia também emerge das novas maneiras de fazer dança. A emergência desenvolvida no pensamento de Steven Johnson, ao conceituar os sistemas complexos, diz respeito a um comportamento que se modifica de baixo pra cima, *bottom up*, a partir de padrões criados pelos próprios agentes integrantes do sistema. Sistemas que podem ser computacionais, biológicos ou sociais. Os padrões são referentes a modos de interação entre os agentes, ou se preferirmos, aos atores que compõem a rede. Segundo Johnson:

[...] os agentes que residem em uma escala começam a produzir comportamento que reside em uma escala acima deles: formigas criam colônias; cidadãos criam comunidades; um software simples de reconhecimento de padrões aprende como recomendar novos livros. O movimento das regras de nível baixo para a sofisticação do nível mais alto é que chamamos de emergência. (JOHNSON, 2001, p.14)

Em nossa abordagem da rede da dança, observamos que a produção criativa desta linguagem deixou de ser pautada de cima pra baixo, pela figura central do coreógrafo ou diretor, pelas instituições ou programas de fomento. Está, porém, articulada e se organizando de baixo pra cima, das relações que surgem e se distribuem a partir do artista, do fazedor de dança, e da própria obra que pede novas abordagens de si. Ainda utilizando Gonçalves,

O que parece estar em jogo aí não é a arte em sua presença imediata, mas o conjunto de relações que ela pode implicar. Nesse tipo de produção a obra não é apenas o que se vê, mas, se quisermos também, as 'virtualidades' que ela produz. Trata-se, portanto, de outra lógica de produção cultural que requer outras abordagens. (GONÇALVES, 2009. p.101)

A mudança observada nas práticas artísticas de dança, que estamos defendendo aqui como múltipla, se tornam evidentes pela emergência da colaboração como “princípio ativo” das relações que se constroem em rede. A colaboração é para nós uma pista do momento atual que a dança contemporânea participa, em que dançar está muito além da movimentação física dos bailarinos no palco. Novos critérios de criação e entendimento sobre “dança” passam a ser relevantes, como já discutimos no capítulo anterior. Este é o ponto de vista que estamos trabalhando, a rede que estamos perseguindo, fruto de uma “pesquisa-intervenção”, em que as observações são sentidas e observadas a partir de *alguém* que “pesquisa de dentro”. Neste aspecto, a emergência também fala de redes, de micro comportamentos evidenciados por padrões que se repetem, que podem gerar mudanças no campo do macro.

Ora, nosso estudo trata de um fazer artístico de dança que se evidencia por sua característica múltipla. Quando dizemos “múltiplo”, estamos tentando demonstrar que a dança não está apenas no que se entende por dançar, na lógica de conhecimento da dança pautada na linguagem do movimento, (que classifica diferentes manifestações artísticas em “gêneros de arte”, como já abordado no capítulo 2), mas na construção de pensamento, documentação, criação, experimentação que se dão em rede, em relações que conectam os diversos atores que participam da rede que o dançar e o fazer dança implica.

A idéia de emergência aqui é também coerente com a idéia de rede proposta por Latour, pois conecta fenômenos (comportamentos) a princípio “renegados” de importância como fatores de transformação social. Ou seja, pensar a rede do ponto de vista de Latour,



implica em pensar agentes (ou actantes, como ele chama para diferenciar o termo de “ator social”, uma vez que não-humanos também são considerados “atores/ actantes”) que se revelam pela “crise”, pelos desvios de percurso, pelo que não está previsto. Da mesma forma, pensar em emergência, do ponto de vista de Johnson, implica em pensar comportamentos que se dão em objetos, lugares, espaços e que modificam a forma como as pessoas se organizam.

Em ambos podemos observar que o social é construído: 1- a partir de relações, e não em pontos isolados; 2- por homens, mas também por coisas, histórias, tradições,... e que a potência da transformação social observada sob a perspectiva das relações não é ditada e elaborada de “cima pra baixo”, nem de conhecimento legitimado, nem de verdades científicas, mas de uma construção que modula e remodela (quantas vezes forem necessárias) as relações entre os vários agentes envolvidos.

Uma “imagem” ou alegoria para pensar esta questão é o coletivo *S&T Collaborations*, que vivenciaram juntos um processo de criação, aplicaram um meio de articulação para manter ativo o intercâmbio, mesmo após o fim do encontro, centralizando sua produção numa página na internet. O encontro entre estes artistas, proporcionado por uma iniciativa institucional, poderia ter se resumido ao tempo de duração da residência artística em que eles se conheceram, em 2008, mas se amplificou como outras possibilidades de prática. A atitude inicial que redimensiona o senso de continuidade no encontro destes artistas é “transformar” uma lista de emails em uma página na internet. Aqui grifamos a palavra *transformar* para reforçar que 1): a transformação não se dá como mágica, é necessário que muitas outras ações se estabeleçam para que um pedaço de papel se transforme numa plataforma online que organiza informações sobre um coletivo de artistas; 2): nosso intuito é refletir que há um processo de transformação que se inaugura numa iniciativa aparentemente simples, mas que está conectada com muitas outras implicações como a própria tecnologia online.

O objetivo dos artistas ao criar esse grupo - e a partir desse grupo, experimentar novas formas de integração, como a internet, por exemplo - era garantir que as parcerias não ficassem restritas aos limites físicos de tempo e espaço. Por isso, a opção de elaborar uma página na internet para centralizar as informações sobre o grupo e organizar o coletivo mesmo que de forma virtual, online. O que poderíamos considerar como coerente com o pensamento de Johnson é que mudanças iniciadas em práticas de microrelações sociais (entendendo coletivo artístico como microcomunidade) se ampliam para o campo do macro (social) e afetam também outras instâncias, justificadas em programas e editais pautados pela transdisciplinaridade ou pela colaboração, por exemplo.

A associação de artistas independentes numa rede de trabalho como o coletivo S&TC, que mantém ativa o intercâmbio de idéias, estimula e dá suporte para a produção também individual. A colaboração está presente na prática de suporte mútuo a que o grupo se propõe, justificado pelos participantes como o elemento de “generosidade”, tanto para o trabalho que acontece online, quanto para o que acontece off-line, e não na institucionalização de uma plataforma ou de um projeto. Como descrito antes, parte da proposta do grupo é mobilizar e conectar recursos que favoreçam tanto ao coletivo, quanto ao artista individualmente. Ou seja, ainda que um artista integrante do coletivo atue sozinho em sua produção artística, seu compromisso com o grupo está na articulação de recursos e estratégias que também beneficiem o coletivo. A colaboração, portanto, pode ser observada como tecnologia nestas práticas, ainda que não seja o argumento principal do coletivo.

Ao confrontar as duas “imagens” ou alegorias da experiência de colaboração propostas neste capítulo (Colaboratório e S&TC), a colaboração pode ser observada em ambas como práticas de desenvolvimento de um fazer artístico. No coletivo S&TC, a articulação do grupo está pautada na idéia de “generosidade” que conecta recursos individuais e coletivos. No grupo do Colaboratório, a proposta “institucional” de colaboração se mostrou menos relevante do que as relações evidentes no “processo” do programa. O que as duas imagens também nos apresentam é a emergência da colaboração nas práticas contemporâneas de dança, que demonstram um interesse cada vez maior deste fazer artístico em se organizar por empreitadas, processos compartilhados, produções pontuais, focadas na troca e na experiência.

De “baixo para cima” (bottom-up), transforma-se a forma como a linguagem artística de dança se constrói. E que se inicia em novas tentativas de “fazer dança”, que não está mais reduzido à relação do artista com a obra, mas em relações que atravessam esse artista e essa obra, o que a princípio pode parecer óbvio, mas não totalmente claro enquanto elemento que organiza, e mesmo define em alguns momentos, o fazer dança e a relação entre artista e obra/espetáculo. A colaboração aqui pode ser vista desde a primeira experimentação de dança tecnológica, como as apresentadas no capítulo 2, em que o artista necessita de um técnico para desenvolver uma composição cenográfica, por exemplo.

Para explicitar como esse aspecto de articulação e mudança faz parte da vida social como um todo, vamos recordar que Johnson, no primeiro capítulo de seu livro, discute o conceito de emergência em que estamos nos baseando, através de um estudo sobre a cidade de Manchester, Inglaterra. Ele o faz para exemplificar como a organização urbana se dá através das próprias relações entre quem nela habita seus edifícios, suas ruas, e como nessa

construção urbana aparentemente caótica existe uma ordem que se constitui das próprias relações e não de um líder ou governo. Ele conta, inclusive, que a cidade que foi grande responsável pelo desenvolvimento industrial e bancário do país, passou mais de 500 anos sem ser tecnicamente reconhecida como cidade, remanescendo como “domínio rural”, governada como um estado feudal (JOHNSON, 2001, p. 25). Mais à frente no texto Johnson diz: “A cidade é complexa porque surpreende, sim, mas também porque tem uma personalidade coerente, uma personalidade que se auto-organiza a partir de milhões de decisões individuais, uma ordem global construída a partir de interações locais.” (JOHNSON, 2001, p.29)

Na prática artística de dança como prática social relacional e comunicativa, a colaboração evidenciada pelo compartilhamento de autoria, pela composição entre diferentes linguagens, pelo cruzamento entre diferentes disciplinas, o intercâmbio e a manutenção de vínculos, podem ser entendidas como decisões tomadas de acordo com as necessidades, vontades, ou ideias dos atores que compõem a dança como rede. Na medida em que novas experimentações se apresentam, novas possibilidades de colaboração também se fazem presentes: o compartilhamento de um processo criativo num blog, a produção e publicação de pesquisa temática em dança numa plataforma online, a criação de um coletivo que se organiza na internet, a produção de uma obra coletiva (ainda que coletivo aqui esteja menos no resultado que no processo). Nossa pesquisa aposta na abordagem da rede que a dança se apresenta enquanto prática contemporânea, mas é potencializada em sua movimentação de rede pela colaboração como matéria impulsora dessa conexão.

Assim como altera a perspectiva e abordagem sobre o “fazer dança”, a rede da dança pode apresentar também uma quebra de paradigma: a imagem de dança que estamos propondo não é uma imagem **do** movimento e sim **de um** movimento, de uma dinâmica que se dá em rede. Partindo deste ponto de vista, a emergência proposta por Johnson pode ter um caráter bastante político, pois mudanças que se iniciam em contextos micro e emergem em macro contextos são potentes transformadores sociais, que conforme Johnson pondera “o que acontecerá quando as experiências em mídia e os movimentos políticos forem delineados principalmente por forças bottom-up e não top-down.” (JOHNSON, 2001, p.17)

O texto de Johnson se desenvolve no que diz respeito ao conceito de sistemas complexos mais especificamente, em que o autor também faz referência a “complexidade organizada”, que não nos cabe agora aprofundar por não ser o enfoque de nosso trabalho. Mas que pareceu pertinente apenas refletir que o que ele chama de “complexidade organizada” e se define por uma amostra de milhares de elementos que se inter-relacionam, que seguem regras específicas, mas através de suas interações criam um distinto macrocomportamento.

Similar a abordagem de Law sobre redes, em que as escolhas que organizam as redes heterogêneas, formadas por humanos e não-humanos, são também políticas. Para Johnson, com o tempo, uma nova organização será possível de ser observada de um sistema, a priori, “caótico” (Ibidem, p.35). Ainda utilizando o exemplo da cidade, o autor explica como a repetição de padrões interfere na auto-organização que emerge dos sistemas complexos:

(...) São padrões de tomada de decisão e movimento humano que foram gravados na textura dos quarteirões, padrões que depois voltam para os próprios habitantes de Manchester, alterando suas decisões subseqüentes (...) capturar informação sobre o comportamento do grupo e trocar essa informação com o grupo. Como esses padrões retornam para a comunidade, pequenas mudanças de comportamento podem rapidamente se amplificar em movimentos maiores... (JOHNSON, 2001, p.29)

A rede que permite discutir aqui a prática contemporânea de dança, apresenta novas possibilidades de produção e reflexão sobre a dança hoje, uma dança que se repensa e se transforma. Trazendo para uma esfera menor (uma microcomunidade) de um coletivo de artistas, como o S&TC por exemplo, as interações locais podem ser entendidas como vínculos estabelecidos que conectam criação, realização e suporte. As decisões tomadas no intuito de expandir a rede de colaboração e se arriscar numa manutenção independente das camadas institucionais, organiza um modo de fazer a dança em que o que fica de mais evidente é a relação entre os atores: materiais, idéias, máquinas e pessoas.

Da mesma forma, os padrões de relação estabelecidos a partir dos projetos de colaboração, mas também para além deles, tramam uma dança que se organiza em rede, que valoriza o processo e a troca. Em nossa pesquisa, essas mudanças de comportamento elevada a um nível macro, transformam o próprio entendimento de dança contemporânea, de como essa dança atual se pensa e se organiza, de como ela se expressa e se ressignifica.

### **3.5 Reatando o Nó Górdio**

A colaboração se apresenta como tecnologia que mobiliza, articula e emerge na construção da rede da dança, que conecta os diversos atores, humanos e não humanos, que existe antes e durante a tecnologia online. Ultrapassa os limites de espaço e tempo da própria internet, ampliando-se por redes de relações que antes já existiam, mas que a tecnologia potencializa e evidencia. As relações em rede, observadas nas imagens apresentadas, são parte

do argumento de que a prática artística na dança contemporânea passa por uma releitura de si própria, e que falar de dança em rede é falar mais sobre a rede que a dança é, que de dança em si.

Utilizamos em nosso capítulo o conceito de emergência nos sistemas complexos, discutido por Johnson, que serviu como embasamento para pensarmos a colaboração que emerge nas relações em que a dança se contextualiza, bem como os conceitos de Latour sobre rede, que nos serviu para elaborar o pensamento sobre dança que não acontece como fenômeno isolado. Ainda que a aproximação destes conceitos não seja o nosso objetivo, pois entendemos que a rede de Latour não é exatamente um sistema, optamos por conectar o que os autores possuem em comum que é tanto da observação de que há agentes implicados na construção de um fazer social, quanto que cada um desses agentes se conectam, transformam e ressignificam as relações que entretencem uns com os outros. Nossa aproximação serviu, portanto, na proposta de uma abordagem sobre os estudos das práticas de dança contemporânea em nossa atualidade.

Se estamos falando de rede, de mútuas afetações, de linguagens que se atravessam, de transdisciplinaridade, a colaboração evidenciada nas imagens ou alegorias narradas como exemplos deste capítulo pode ser lida também como tecnologia que conecta práticas, iniciativas ou produções artísticas, registro e plataforma online. Do ponto de vista da rede da dança que discutimos, do ponto de vista da Teoria Ator-Rede, não há separação entre os fenômenos de tecnologia, de on e offline, de dança como criação ou como relação. Deste ponto de vista, talvez possamos chamar a colaboração de “mediação”, que torna possível que a rede da dança seja mobilizada e alterada, que desloca o entendimento de dança e apresenta outras possibilidades de pensar e abordar os processos contemporâneos de criação na dança, que atravessam muitas outras práticas além da composição coreográfica.

O conceito de rede, portanto, é uma ferramenta capaz de dar conta desses fenômenos, de nos apresentá-los para que seja possível enxergá-los, para que eles se tornem visíveis. A ideia de tradução ou mediação, desenvolvida por Latour, traz uma perspectiva sobre a rede como um movimento de articulação e transformação entre elementos heterogêneos, que neste capítulo se evidencia pela colaboração. Os híbridos revelados na rede da dança, analisada, discutida e encontrada nesta pesquisa, seria o “estatuto” que o fazer de dança assume na atualidade, ou seja, ao mesmo tempo linguagem, forma expressiva, conceito, forma de falar do mundo, do sujeito, do corpo, da vida, etc. Nesse aspecto, acreditamos que o *artista-rede* se relaciona na rede de dança como mediador, e pode dar conta de híbridos que a purificação (a crítica ou ciência moderna) separou para tentar definir.

Como mediador, entendemos que o *artista-rede*, (como dito antes, “artista” não como sujeito, mas como experiência de rede), ao ser afetado pelas mudanças ocorridas na sociedade, é capaz de ressignificar tais mudanças através de sua produção e de (re)apresentá-las à sociedade em outra organização, como por exemplo a obra de arte. Ao experienciar uma obra de arte, um espetáculo por exemplo, o público é confrontado por um discurso que tem um potencial de transformação. Reorganizando espaço e discurso, a arte permite que a comunicação aconteça por outros sentidos, sensoriais ou intelectuais, e que o espaço ou discurso ressignificado permaneça alterado mesmo após a experiência da obra. Neste sentido, a arte (ou a dança) contemporânea que não está mais comprometida com a representação do real, pode, no entanto, reapresentar, apresentar novamente o real, e dessa forma trazer novas possibilidades de significados para o real. Porque a arte pressupõe uma certa dose de liberdade para ser criadora.

Utilizamos como exemplo a tecnologia digital, ou para ser ainda mais precisa com a trajetória desta pesquisa, a internet, como ideia de reapresentação que estamos propondo pensar. Ao ser apropriado pelo discurso artístico, os usos da internet na dança revela um território mais amplo que o de suas potencialidades de troca de informação ou de produção de outras formas de dança, e nos permite ter uma visão mais clara sobre como as conexões acontecem, como as pessoas, ideias, organizações, se relacionam em uma rede.

Em nosso capítulo 3, propomos pensar que nesta trajetória de contágio entre práticas de comunicação, sociais e artísticas, a experiência da colaboração no fazer dança pode ser revelada por uma rede que conecta e reorganiza essas práticas, que apresenta uma abordagem sobre dança que ultrapassa os critérios tradicionais do fazer artístico. Afinal, a criação artística, como qualquer experiência social, é uma construção social, e a experiência da dança em nossa atualidade, que possui um caráter múltiplo, se evidencia em uma rede de relações que se conecta com o processo e não apenas com o resultado.

O que veremos no próximo capítulo é um exercício de descrição de uma experiência com a qual busco evidenciar esse caráter múltiplo do “fazer dança”. Dessa vez, através da articulação da dança com outros fazeres no campo da arte, no caso, a *live art*, (no contexto vivido pela minha experiência de campo<sup>37</sup>, portanto em um determinado recorte que não é o da “live art” enquanto expressão de arte como um todo, mas enquanto prática artística no Reino Unido). Como veremos, culturalmente situada no contexto do Reino Unido, a definição

---

<sup>37</sup> Durante os meses de janeiro a março de 2012, participei de um intercâmbio profissional na Agência de desenvolvimento da *Live Art* (Live Art Development Agency), em Londres, que me serviu como aproximação de meu objeto, através da experiência empírica numa prática artística que também se constrói em rede.

de *live art* se justifica como importante estratégia no cenário britânico, não como delimitação sobre a expressão em si, mas como estratégia que reafirma e fortalece a idéia que estamos defendendo em nosso estudo, de que a rede de dança (de *live art*, de arte contemporânea...) não pode ser abordada como fenômeno isolado, sob o risco de perder-se em tentativas frustrantes de conceitualização.

No caso da “live art” no Reino Unido, o “termo estratégico” se constrói pela repetição, reflexão e produção do termo como linguagem, através de diversas ações, tanto do campo da criação artística, quanto do campo da produção de eventos, de conhecimento, da organização de acervo, etc. Em nosso próximo capítulo, veremos como uma rede de *live art* se articula no Reino Unido, o que nos servirá como lente de aumento da “rede de dança” que estamos aqui discutindo, que por sua vez dar a ver como o sentido que *fazer dança* hoje está para além do corpo e do movimento, da coreografia, das apropriações das tecnologias em si. A rede da dança nos apresenta um fazer artístico que também está na fronteira com outras linguagens e formas expressivas, com outros discursos e práticas. Nossa intenção com esta abordagem não é a de criar, reforçar, ou definir um conceito, mas apenas de refletir sobre os processos ou redes mais amplas em que a prática de dança contemporânea se insere.

Por fim, foi de suma importância para o desenvolvimento deste capítulo, o entendimento de que a rede que está sendo construída é parte constituinte do processo desta pesquisa. Que eu, enquanto pesquisadora, participo, atuo, me implico nesta rede de dança. Por exemplo, no planejamento da pesquisa, o estudo sobre o Colaboratório foi pensado como “imagem” para o capítulo 4, vinculado ao desenvolvimento do conceito de colaboração como emergência. No processo que se sucedeu com a experiência de campo em Londres (com a *live art*), alguns pressupostos foram alterados. A experiência da *live art* revelou-se tão significativa que teve como mérito o espaço de todo um capítulo para si. Nesta escolha, pensamos que o Colaboratório ficaria fora de nossa narrativa. No entanto, no processo de escrita, minha experiência com o projeto ganhou relevância ao se tratar de um exemplo que pude acompanhar “de dentro”, acompanhar a experiência enquanto ela acontecia, pesquisar “com”, no sentido empregado pela metodologia da *cartografia*, (conforme visto na introdução e que será desenvolvida no próximo capítulo). A discussão da experiência do Colaboratório para mim evidenciou processos que faziam parte de minha argumentação, mas que não estavam claros.

Assim acreditamos estar também nos exercitando pela prática da descrição, ainda que de maneira embrionária, um pouco incerta, um tanto quanto insegura, mas apostando que para falar do “entre” e do “com” e não “sobre”, a aproximação de sujeito e objeto mais auxilia que

dificulta. Assim também acreditamos que estamos colocando os conceitos em teste, pois nosso objetivo com uma abordagem simétrica, de rede, de relações, é que nós pesquisadores, inclusive, fazemos parte da própria abordagem que utilizamos. Não estamos isolados dos fenômenos, porque participamos de sua processualidade, nós os construímos com nossos métodos e discursos, como aponta Latour e Law. Com esses autores não buscamos mais controlar os fenômenos ou tratá-los como se fossem algo pronto e natural a ser observado, mas observá-los como construções, sem hierarquia entre os elementos que participam da trama que os constitui. Objetos, coisas, processos possuem uma expressividade e precisamos acompanhá-los para que entendamos que com eles construímos *nossas* redes.

Esta é uma forma de reatar o nó que a purificação separou, no caso da dança que não é só uma forma de expressão do corpo, uma linguagem às vezes concebida como isolada das tecnologias, da história da arte, da sociedade em que floresce. Essa visão reduzida que a dança contemporânea nos convida a rever, graças a esse tipo novo de abordagem, na verdade nunca existiu, do ponto de vista da crítica de Latour.

Ao observar tais fenômenos por essa ótica, a hierarquia entre natureza e cultura, entre objeto e sujeito, deixa de existir e os híbridos natureza-cultura podem ser situados como parte do processo de produção de sentido em nossa contemporaneidade. A mediação não se encontra apenas no processo de ligar os dois extremos, natureza e sociedade/ objeto e sujeito, numa transposição de um extremo ao outro, mas ganha destaque na medida em que são “atores dotados da capacidade de traduzir aquilo que eles transportam, de redefini-lo, desdobrá-lo, e também de traí-lo” (Op. Cit., p.80).

Partindo desse princípio, nosso objeto foi abordado seguindo os rastros da rede que conecta

ARTISTA  
 , público cultural fng performance ,  
 TECNOLOGIA , conceito , observação LATOUR,  
 live art , instituição idéia sujeito  
 pensamento TAR paula , DANÇA ,  
 humano , ação composição ARTE CONTEMPORÂNEA  
 INTERNET conhecimento , compartilhamento objeto  
 dissertação COLABORAÇÃO , REDE  
 ,TRANSFORMAÇÃO , relação social  
 legitimação traduzir, MEDIAÇÃO panorama ,  
 DANTO , PESQUISA .



#### 4 CULTIVANDO REDES

O cultivo aqui é a disposição a perder tempo – quando o perder é ganhar mais intimidade com a evolução criadora própria da duração.

(Bérgson, 1945)

O capítulo 4 nos conduzirá por mais uma experiência de rede, desta vez uma rede que se apresentou a mim durante uma experiência de campo, que no momento do planejamento inicial deste trabalho, não era sequer prevista. Explico. Durante a pesquisa fui surpreendida por uma proposta de intercâmbio profissional<sup>38</sup>, em meados do ano de 2011, quando esta pesquisa se encontrava em fase de estruturação para a etapa de “qualificação” (em que a pesquisa, enquanto proposta, foi avaliada em sua metodologia, abordagem, relevância e percurso). Uma vez qualificada, nosso planejamento passava pela elaboração de capítulos que tratassem de “dança”, “rede” e “colaboração”, ideias-chaves de nossa pesquisa. Na verdade, não deixamos de abordar esses temas, uma vez que no deslocamento (já explicitado) do objeto de “dança em rede” para “rede da dança”, essas temáticas são complementares, *actantes*, e não existiriam de forma isolada.

O que ocorreu em nossa trajetória, no entanto, é que a rede que me foi apresentada ao longo da experiência do intercâmbio profissional, se relacionava com uma outra expressão artística, a “live art”. Do ponto de vista da rede que estamos propondo pensar para a dança, esse “desvio de rota” foi, no entanto, muito positivo, por dois motivos principais: 1- ao tratarmos da rede da dança, encontramos algumas pistas de que a rede fala mais de um fazer artístico que se constrói não apenas pelo “dançar” (enquanto coreografia/ obra/ espetáculo), mas por muitas outras práticas que com a obra e com o artista se conectam e fazem com que o “fazer dança” aconteça. Neste aspecto, uma experiência em outra linguagem apenas fortalece a experiência de uma abordagem que se constrói em rede, em relações, que é possível no “entre”; 2- Ao confrontar uma rede que se desenvolve em outras circunstâncias culturais, políticas e econômicas, pudemos ampliar nossa perspectiva sobre a rede em si e sobre a idéia

---

<sup>38</sup> O intercâmbio foi financiado pela instituição “Visiting Arts”, do Reino Unido, através do programa “Leadership Programme”. A participação no intercâmbio se deu por edital (*application*), inscrito por Andrew Mitchelson, como representante da LADA, e chegou a mim como indicação do diretor da Associação Cultural Panorama, Eduardo Bonito, que foi contactado pela LADA para ser a entidade “intercambiada”.

de “colaboração”, principal vestígio de nossa rede de dança, o que também aumenta nossa base referencial.

Nossa proposta neste capítulo é incluir a experiência de campo vivida pela pesquisadora no último ano do curso de mestrado, uma viagem para Londres, para uma experiência profissional de três meses de duração na instituição inglesa *Live Art Development Agency* (LADA). A oportunidade desta experiência surgiu por conta do trabalho que venho desenvolvendo nos últimos 4 anos na Associação Cultural Panorama<sup>39</sup> e me pareceu importante para a pesquisa porque talvez permitisse abordar um problema no mínimo instigante. Na experiência de intercâmbio com a Associação, pude perceber que muitos artistas que tinham vindo ao Brasil em outros momentos participar de eventos de dança intitulavam seus trabalhos não de “dança”, mas de “live art”. Para nós aqui eles poderiam ser considerados “dança contemporânea”. O fato de para ser eles ser “live art” de certa forma sempre fora um mistério. Intrigada, um programa de intercâmbio entre instituições me pareceu uma oportunidade não só de crescimento profissional e pessoal, e que, por se dar ao longo do processo de pesquisa do curso de mestrado, também tornou-se oportunidade ímpar de investigação e de experiência de campo para pesquisa que aqui se apresenta. Certamente, essa percepção não foi tão clara de início, e foi se configurando como tal ao longo do processo do intercâmbio e talvez mesmo depois dele. Como meu trajeto profissional e acadêmico se atravessam constantemente, como eles na verdade são parte da mesma rede de que eu participo, optei por compartilhar a experiência britânica como um relato de percurso, com base em algumas das pistas já apresentadas pela metodologia Teoria Ator-rede (TAR) e agora também da cartografia (como ficará mais evidente no desenvolvimento do atual capítulo).

A experiência na LADA tornou-se então um outro campo de observação participante da pesquisa. Ao estar inserida em uma cultura diferente, mas dentro de uma organização que trabalha com arte contemporânea, ou neste caso o melhor seria dizer *live art*, registrei em emails, diário de campo, vídeos e fotos, as impressões de nuances entre as práticas artísticas de dança e de *live art*, e da rotina de trabalho numa cultura diferente. Lá, onde há políticas públicas reconhecidas para diversas linguagens artísticas, há organizações de desenvolvimento e suporte para artistas e criadores; onde a prática de trabalho, a *network*, o

---

<sup>39</sup> A Associação Cultural Panorama, surgiu em 2006, como pessoa jurídica do Festival Panorama, para dar conta das necessidades institucionais e burocráticas de produção e realização do festival. Surgiu ainda como meio de manter uma equipe fixa ao longo do ano, e não apenas nos meses de pré e pós produção que atravessam a realização do festival. Se ampliou enquanto organização na elaboração de projetos que funcionam de maneira independente do festival, como o Ponto de Cultura Espaço Panorama, os projetos “Colaboratório” (2009/2010) e “Entrando na Dança” (2008/2009/2010), por exemplo.

conceito de colaboração, existem e são praticados talvez com mais transparência, ou há mais tempo, ou com mais recursos, que em nossa realidade brasileira.

Esse capítulo se dedicará, portanto, a realizar uma descrição das redes da dança e de suas imbricações com outras linguagens, formas expressivas, questões, neste caso, com as do que na Inglaterra é conhecido como *Live art*. E como rastreamento e seguimento de uma rota (e não mais um desvio!), este é mais um exercício de narrativa da não-separação entre natureza e cultura, entre pesquisa e objeto, entre pesquisador e campo. A rede que se descreve é parte do meu percurso, talvez se fosse outra pessoa, a rede fosse outra, porque eu também faço parte da rede, também **sou ator dessa rede**.

Cada vestígio visível antes, (da colaboração, da questão de legitimidade de conhecimento, das interferências entre tecnologia e dança, das possíveis apreensões sobre arte contemporânea e da própria rede da dança), são as pistas para um outro pensamento, a hipótese de que a colaboração e o processo são mais ricos, mais importantes do que a obra (resultado) em si. De que a rede desenhada por artistas e obras, mas também por sites, portais, plataformas, blogs, são “actantes” ou atores da rede da dança contemporânea. Ou seja, constituem em si o que Latour chama de “rede sociotécnica”, onde se constroem, organizam e definem saberes, práticas e discursos. O compartilhamento de minha experiência de imersão em outra cultura, e na *live art* (outra linguagem), se inspira assim igualmente na proposta metodológica da TAR, de descrição, em que ao abordar processos em andamento, deixa-se o objeto falar para que a rede se evidencie e as análises aconteçam não de dados preestabelecidos, mas de atores que deixam vestígios e se tornam visíveis. Minha narrativa sobre a experiência na “live art”<sup>40</sup>, minhas observações, contam uma história entre o que chamamos dança, o que chamam *live art* na Inglaterra... o que na verdade são mais um exemplo de construções de discursos e práticas que se dão em movimento, em rede.

Para compor o capítulo, foram utilizadas como fontes documentais de pesquisa, páginas na internet de organizações que estão presentes em minha narrativa de compartilhamento de experiência, que fazem parte da descrição da rede da *live art*, com a qual tive contato no contexto específico do Reino Unido. Acreditamos estar utilizando as fontes diretamente nas fontes, como, por exemplo, o site da Agência de desenvolvimento da *Live art* (LADA), que possui uma série de textos e documentos sobre o tema, pois justamente sua função enquanto organização é que esse conceito (expressão, linguagem) se desenvolva,

---

<sup>40</sup> A *Live Art* é um termo que tem distintas significações de acordo com os lugares e com as épocas, (como veremos melhor mais à frente), mas que na narrativa que estamos propondo, atrelada a uma experiência específica de encontro com este termo, faz um recorte do entendimento desta linguagem no contexto do Reino Unido.

seja divulgado, amplie seu território de atuação. Inclusive, a Agência se afirma como uma fonte de recursos de conhecimento e veremos mais a seguir por quê.

Como “imagem” para nosso quarto e último capítulo, optamos pela narrativa do “advocacy” e da “network”, termos comuns no dia-a-dia das práticas artísticas que se constroem com base na “live art”, na Inglaterra, e que a mim se apresentaram em minha trajetória. A *network*, palavra inglesa, mas internacionalmente conhecida, se refere a uma prática de articulação entre pessoas, com intuito de ampliar contatos e possibilidades profissionais. O *advocacy*, termo difícil de ser “traduzido”, pois mais do que *apoio*, se traduz em uma prática de “aconselhamento” profissional. Como estes foram os vestígios que ficaram mais evidentes em nossa descrição da rede da *live art* na Inglaterra, se mostraram a nós como atores (no sentido empregado por Latour) desta rede, reservamos à sua narrativa nossa imagem deste capítulo.

Parte da bibliografia adotada para o capítulo que se inicia, é minha “herança” cultural, livros que ganhei ao longo dos três meses que lá trabalhei. Livros históricos, como o “Perform, Repeat, Record: Live Art in History” (2012); uma coleção de estudos de casos como o “In Time: a collection of live art case studies” (2010); e da publicação “Access All Areas” (2012), livro que registra em textos e vídeos um evento realizado em 2011 com o mesmo nome. Estes livros serviram, de alguma forma, para compor o pensamento sobre *live art*, *network*, e sobre esta prática artística no Reino Unido, que inclui a produção de conhecimento, a agência de desenvolvimento, os projetos de criação, educação e exibição. Para fazer um contraponto e também um breve histórico sobre o termo “live art” num contexto diferente da apresentada nesta narrativa, nos apoiaremos nas análises de Gonçalves (2006), no capítulo em que trata sobre performance e *live art* como condição de compreensão e análise dos trabalhos da artista americana Laurie Anderson. Para complementar, nos serviremos também da experiência empírica relatada em documentos não formais, e a participação do curso “Unravelling Modern and Contemporary Art”, com seis semanas de duração, realizado na galeria de arte *White Chapel*, durante os meses de fevereiro e março de 2012, e coordenada pelo artista Joshua Sofaer.

Finalmente, mas não menos importante, optamos por fazer referência ao método da cartografia, de Deleuze e Guattari, sistematizado por pesquisadores do campo da psicologia social, “Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” (2009), para tratar da análise de processos em ação e do trabalho de campo que se propõe a observar tais fenômenos. Gonçalves (2012) faz uma introdução sobre a aproximação desta metodologia com a TAR e que nos será útil nesse momento. Sobre essa aproximação, ele diz:

os autores aproximam cartografia da pesquisa etnográfica, com a diferença de que o método da cartografia não se atém às técnicas de coleta e apresentação dos dados por meio da narrativa, mas lida também com uma concepção de pesquisa que, como a TAR, redimensiona o próprio processo de produção de conhecimento. Nesses métodos, essa produção não é dada pelo pressuposto de que o conhecimento é representação da realidade e sim, implicação. Portanto, a pesquisa constitui sempre uma atitude epistemológica associada à idéia de intervenção e a um caminho que não pode ser delineado totalmente por metas dadas a priori. (GONÇALVES, 2012, p. 22)

A leitura do livro sobre o método da cartografia quando esta dissertação já estava avançada, - mas ainda por ser coerente com a proposta metodológica da Teoria Ator-Rede que vínhamos desenvolvendo ao longo de todo percurso da pesquisa -, foi imediatamente identificada com minha trajetória e auxiliou na elaboração das narrativas sobre as experiências ou iniciativas apresentadas neste trabalho para analisar a experiência da dança hoje. Dentro dos conceitos metodológicos já explicitados na introdução, cabe aqui a apresentação da cartografia como método de acompanhamento de processos, de “habitar territórios existenciais”, de produzir uma narrativa em que objeto e sujeito, pesquisador e campo, são afetados continuamente e que não há uma hierarquia entre estes, pois o objeto é também protagonista, e é das necessidades que dele surgem, que o percurso vai ganhando forma e direção. É o que tentaremos fazer a seguir.

#### 4.1 Cartografia para rede da dança

Para iniciarmos nossa narrativa de encontro com a rede da *live art*, optamos por apresentar as bases conceituais da metodologia da cartografia, conforme introduzido no item anterior, que dará condução ao desenvolvimento deste capítulo. Nosso objetivo ao elaborar este item, é introduzir a ideia da pesquisa que se constrói “com”, para mapear os possíveis *pontos de encontros* entre as redes descritas na pesquisa, e a rede de *live art* de que trata mais especificamente o atual capítulo. Utilizaremos como referência, principalmente, o livro já citado, organizado por autores que trabalham no campo da psicologia social.

A cartografia é uma proposta metodológica criada a partir do pensamento apresentado por Félix Guatarri e Gilles Deleuze, em sua obra “Mil Platôs” (1995). Em “Pistas do Método da Cartografia...”, a cada capítulo uma pista é desvendada, para uma metodologia de pesquisa que se apresenta como “não tradicional”. Os autores defendem que a *cartografia* é uma

formulação metodológica adequada à investigação de processos de produção de subjetividade.

O livro é uma obra coletiva, fruto de uma pesquisa em grupo de longo curso, por pesquisadores que atuam no campo da psicologia social. Seus estudos de caso, abordagens de conceitos e referências prévias, estão muitas vezes comprometidas com a produção de conhecimento no campo da psicologia, mas em sua amplitude “social” e principalmente por se tratar de uma proposta a ser aplicada por pesquisadores em *pesquisas de campo*, implica um deslocamento do conceito para áreas de saberes também sociais, antropológicos, filosóficos, muito úteis também para a comunicação. Bem, nossa apropriação da leitura e do método fez sentido na medida em que o nosso objeto é também antropológico, social e filosófico, bem como a abordagem que escolhemos fazer sobre ele. E que nosso objeto se deslocou ele próprio da dança enquanto resultado (obra) para as relações que pela rede da dança se tecem.

Nossa pesquisa se relaciona com um pensamento sobre dança, sobre uma autoconsciência de seu percurso e de uma necessidade que surge, a partir daí, em se repensar. Acreditamos estar, assim, atuando em um campo de pesquisa novo e instigante, porque não é propriamente dança, nem arte, nem apenas rede ou colaboração, é um campo que conecta diferentes saberes e fazeres, que atravessa as tecnologias de comunicação, o pensamento crítico sobre arte e se apresenta numa dinâmica, um movimento, que estamos chamando de rede da dança. E por isso a aposta no método da cartografia para abordagem de nosso objeto se tornou ainda mais coerente.

Como pista para o conceito de cartografia, os autores que sistematizaram esta proposta metodológica utilizam como exemplo o *livro Mil Platôs* de Deleuze e Guattari como um rizoma, onde, segundo os próprios: “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 12). Assim como o livro, nossa pesquisa se conectou com rastros, pistas, vestígios; com pensamento, relatos, práticas; com idéia, intuição, ação; partindo de uma observação sobre as mudanças que a rede da internet impacta na dança para encarar uma rede que era muito maior e mais complexa que a da internet, que apresentou outras faces e pediu outra abordagem sobre si.

Não nos interessa aqui destrinchar o conceito de rizoma, nem a proposta conceitual defendida em “Mil Platôs”, pois isso poderia confundir o sentido de rede tal como entendido por Latour, e no qual nos baseamos para desenvolvimento desta pesquisa. Ainda que rizoma e rede possuam uma proximidade simbólica. Mas é importante entender que o *livro rizoma* se

constrói no *enquanto*, no *durante*, e se expande para além, para todo e cada ponto possível de conexão, pois sua principal característica é a multiplicidade. Para nossa pesquisa, portanto, apostamos que a cartografia busca menos representar do que acompanhar: “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes e rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10). E também que a sistematização do método não implica regras ou protocolos rígidos e sim uma atitude epistemológica, em que a produção de conhecimento é pensada já como produção subjetiva, entendida em Deleuze e Guattari como processo de construção de visões de mundo e modos de vida.

Bem, como a pesquisa-intervenção não é precedida de protocolos rígidos – o que não significa que nela não haja rigor, apenas uma outra compreensão do que seja rigor - , ainda mais sentido pareceu fazer nossa escolha (lembrando que essa escolha é intencional e possui uma finalidade) em seguir a metodologia da cartografia. Nossa finalidade de escolha é ampliar as possibilidades de abordagem de um objeto, tendo em vista que há maneiras diferentes de construí-lo e de ser afetado pelo mesmo. Um exemplo é minha própria experiência, objeto, pesquisa, profissão e vida sempre estiveram misturados, se influenciando, dialogando entre si, em um mesmo percurso. Como dar voz aos processos vividos, às impressões e observações geradas pela experiência profissional sem perder em conteúdo, sem separar planos que em sua própria dinâmica já são inseparáveis? Foi necessário se valer de ideias menos tradicionais para que a experiência pudesse ter o mesmo peso da teoria, de outra forma podendo ser um grande risco ignorar o que se constrói nas relações, na própria rede da qual faço parte.

Esta foi a chave para o entendimento desta pesquisa, o *insight* e a pista que faltava: que eu, enquanto bailarina, jornalista, pesquisadora, profissional, em intercâmbio, no festival Panorama, na LADA, na UERJ, na comunicação, na performance, no texto, no computador, na internet, nas redes-sociais, etc, sou *ator-rede* dessa rede da dança. Que isso **não** é um fato isolado de todo resto da pesquisa, mas ao contrário, peça fundamental para que as redes fossem possíveis de serem descritas. Caso meu próprio percurso não fosse tão *rizomático*, caso fosse uma pesquisa linear, talvez eu ainda estivesse perseguindo a dança na internet, o percurso não seria alterado e possivelmente não seria necessário buscar outros métodos de pesquisa.

Neste aspecto, pela própria maneira como o processo de construção dessa pesquisa se deu, a pesquisa se apresenta como processo. E enquanto trabalho processual, permitimo-nos serem encontrados, mais que encontrar, ser receptivamente (e ativamente) afetados pelo campo e pelo objeto. Permitimo-nos utilizar a narrativa em primeira pessoa, o diário de

campo, as impressões sensíveis, porque sujeito e objeto, pesquisador e campo, não estão separados. Assim como a coleta de dados é na verdade produção de dados, assim é nossa busca por rastros: uma produção de rastros.

Virgínia Kastrup explica na pista 2 do método de cartografia que “não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção dos dados da pesquisa” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 33). Ela se baseia em referências extraídas do campo das ciências cognitivas contemporâneas, pela perspectiva construtivista – a mesma, aliás, empregada por Latour -, em que o conhecimento é construído junto. Isto não significa, como já dissemos, falta de rigor com a pesquisa, no sentido de tentar encaixar dados em hipóteses pré-formuladas para sua comprovação, em que “produção” poderia ser confundido com “invenção”. Ao contrário, com base na idéia de que os dados já estavam lá, trata-se de produzir uma outra noção de rigor: o de observar com método como *produzir* em vez de *coletar* implica adentrar o espaço da pesquisa de campo com uma “atenção flutuante”, que suspende as inclinações e expectativas do eu e da ciência como produtora de verdade, deixando a atenção livre para as surpresas (Ibidem, p. 36). Para Kastrup, a cartografia:

[..] constitui um método que assume uma perspectiva construtivista do conhecimento, evitando tanto o objetivismo quanto o subjetivismo. [...] adotando uma postura construtivista, a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território – matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento – bem como fragmentos dispersos nos circuitos folheados da memória. Tudo isto entra na composição de cartografias, onde o conhecimento que se produz não resulta da representação de uma realidade preexistente (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 49).

Na verdade, essa abordagem sobre o campo pode ser identificada também no que Bruno Latour considera como vestígios na rede. Os elementos que deixam vestígios, que são os atores, são os elementos que possuem relevância e por isso devem ser descritos. Da mesma forma que os dados a serem produzidos já estavam no campo, os elementos da rede (ator-rede) já ali se relacionavam. Mas é da maneira como o pesquisador “olha” para a rede ou “aprende” o campo, que a descrição e a cartografia são possíveis.

A “atenção flutuante” apresentada pela autora faz parte de um número de possibilidades de “atenção” experimentada pelo pesquisador (ou no caso da psicologia, pelo psicólogo). A atenção chamada “flutuante” toma como base os estudos de S. Freud, como uma recomendação técnica para psicanálise, em que não se deve dirigir a atenção para algo específico, mas manter uma atenção “uniformemente suspensa”, evitando assim a seleção de



materiais “operada com base em expectativas e inclinações do analista, tanto de natureza pessoal quanto teórica” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 35).

Outro conceito utilizado pela autora é de “suspensão”, formulado por E.Husserl, no campo de estudos da fenomenologia. Neste contexto, a atenção se volta para o interior para descartar dados subjetivos, como interesses prévios e saberes acumulados, para entrar em sintonia com o que move o problema. É assim chamada de “concentração sem focalização”, uma atitude de abertura que prepara a atenção para o acolhimento do inesperado. Ou como explica a autora:

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 39).

Neste sentido, “coletar” dados seria como adentrar o campo (ou observar “de fora” a rede) buscando por respostas previamente formuladas, enquanto que, da perspectiva apresentada por Kastrup, através da “atenção flutuante” e da “suspensão”, a cartografia é estar com a sensibilidade aberta e desprovida de intenção de representatividade (representação do real seria assim a cognição realista, segundo a autora). Assim como descrever os atores que deixam vestígios na rede de Latour, para Kastrup, na cartografia: “Trata-se, em certa medida, de obedecer às exigências da matéria e de se deixar atentamente guiar acatando o ritmo e acompanhando a dinâmica do processo em questão” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 49).

Em nosso capítulo final, buscaremos compartilhar um *processo* que não deixou em nenhum momento de falar da rede de dança, ainda que esta não seja o adjetivo desse capítulo, que se dedica à rede da *live art* na Inglaterra. Pois acreditamos que ao confrontar as experiências estamos somando possibilidades em vez da idéia de especialização, que pode restringir um conhecimento. E ainda, que nosso percurso narra também um deslocamento de foco de dança, como campo de conhecimento resolvido enquanto linguagem artística, para dança EM rede, que não apenas não se resolve como linguagem, como amplia nosso entendimento para outras expressões de arte, já que ao final, estamos discutindo o que acontece no “entre”. Assim acreditamos estar perseguindo uma rede de relações que nos apresenta uma nova maneira de ver e ler a dança contemporânea, e por conseqüência, a arte contemporânea como um todo.

Buscaremos ainda, seguir os vestígios deixados na rede, partindo do princípio que a experiência de campo e suas narrativas também são atores desta rede. Em nossa reconstrução de percurso, optamos por incluir textos, relatos e fontes informais de conhecimento para recompor os passos do processo. Essas escolhas são, inicialmente, parte de uma proposta de exercício de descrição, pautada no conceito emprestado pela TAR (Teoria Ator-Rede), mas que ao longo da própria narrativa, bem como da própria vivência do campo, foi agregando outras possibilidades de construção, como as desenvolvidas pela cartografia, que como já vimos, se aproxima da TAR em muitos aspectos.

Conforme explicam os autores Regina Benvindes de Barros e Eduardo Passos na pista 8 do livro, capítulo que discute a política da narrativa, o registro do trabalho de investigação ganha função de dispositivo, não propriamente para concluir o trabalho ou apresentar seus resultados finais, mas como disparador de desdobramentos de pesquisa (Op. Cit., p. 173). O pesquisador está incluído no processo de pesquisa e por isso se restitui junto com a narrativa. O “dispositivo” do “registro diarístico” faz falar e ver o processo de produção de conhecimento, que se aplica na “pesquisa-intervenção” do pesquisador que vai a campo. Assim os autores explicam:

No método da cartografia, a inseparabilidade entre pesquisa e intervenção desestabiliza pressupostos tradicionais do conhecimento científico e o ideal de inteligibilidade que se hegemonizou como positivo, rigoroso, neutro, objetivo. Entender que toda pesquisa é intervenção, compromete aquele que conhece e quem (ou o que) é conhecido em um mesmo plano implicacional. [...] O registro do processo de pesquisa interessa porque inclui tanto os pesquisadores quanto os pesquisados. Nesse sentido, tal registro se complementa no ato de sua reestituição (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 172).

Os autores discutem o conceito de “pesquisa-intervenção” com base na comparação com a antropologia tradicional, que segundo eles, possui uma forte referência na política colonizadora européia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 173). Para eles, a técnica da restituição e do registro da pesquisa num texto se apresentam como um problema científico na etnologia, na relação entre a política colonizadora européia e suas colônias já em fase de descolonização. O diário de campo se apresenta como um desvio metodológico, quando os cientistas devem largar a segurança de seus laboratórios para viagens a outros continentes.

A discussão parte dos estudos de R. Lourau, um dos principais teóricos da análise institucional e do conceito de implicação. Esse autor vai fazer uma relação entre o *texto* e o *fora-texto* nos diários e obras de antropólogos como Malinowsky. O *fora-texto* é tudo aquilo

que não se apresenta no texto oficial, mas que faz parte da construção de um certo percurso de pesquisa, enquanto o texto é o próprio escrito oficial.

Segundo Lorau, o texto diarista enuncia sua própria produção, liberando-se da pretensão do conhecimento definitivo sobre o objeto: “revelam as implicações do pesquisador e realizam restituições insuportáveis à instituição científica. Falam sobre a vivência do campo cotidiana e mostram como, realmente, se faz a pesquisa. E é isso que não se deve dizer ou mostrar”. (LORAU apud PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA 1993, p.72) A pesquisa-intervenção, neste aspecto, busca reforçar a presença do pesquisador na obra científica, e através da narração de impressões e observações pessoais, os relatos diaristas deixam revelar implicações culturais, sociais e humanas, que nem sempre são mantidas no relato oficial, por não serem considerados tradicionalmente como dados científicos.

O distanciamento do pesquisador com o objeto pesquisado, como já discutido antes, busca controlar as variáveis para que a ciência seja, ela própria, uma forma de controle político. Os autores defendem que a “pesquisa-intervenção” requer, por isso mesmo, uma *política da narratividade*. Então, mais do que uma ferramenta de pesquisa de campo, os diários de campo e outros relatos diarísticos ganham uma dimensão política de deixar vir à tona elementos que antes poderiam ser ocultados, e permitir que o leitor-pesquisador, seja também ativo na construção de um conhecimento, pois terá dados “abertos”, como peças de um quebra-cabeças do qual participará da construção.

#### 4.2 You’d say Live Art, I’d say Performance

O conceito de *Live Art* que estamos nos baseando em nossa pesquisa, possui uma história e identidade muito peculiar. Nosso objetivo com a narrativa da experiência com a *live art* está mais voltada para rede que se constrói na Inglaterra, em relação a uma determinada prática, a uma certa perspectiva sobre o fazer artístico que na Inglaterra se entende por *live art*. Estamos propondo uma abordagem sobre o termo, e conseqüentemente as práticas que nele se incluem, que está diretamente relacionada com a experiência de trabalho na LADA. Ou seja, nos cabe aqui menos conflitar com um histórico do termo enquanto “gênero artístico” e mais focar nas relações que se tornaram visíveis na rede que conecta os vários atores que com esse “fazer” se relaciona, na experiência do termo desenvolvido nas condições já descritas.

Não deixa de ser curioso, no entanto, a maneira como a LADA, ou talvez as instâncias institucionais culturais que lidam com essa expressão artística hoje, se apropriaram do termo. No Reino Unido, no universo que compreende o fazer artístico da *live art*, desta perspectiva, a expressão é reivindicada como um “feito britânico”. Partindo dessa premissa, a *live art* é contada em um histórico próprio, com identidade própria, e que será a base de entendimento para essa expressão em nossa pesquisa.

Por nosso envolvimento se dar de maneira intercambiada, fruto da troca de experiências culturais diferentes, o entendimento do termo “live art” foi a grande válvula impulsionadora dos relatos que procuro narrar. O que é afinal “live art”? Será aquilo que entendemos como “performance” em nosso cotidiano cultural brasileiro? O que vem a ser performance, por sua vez? O que diferencia estes dois fazeres que possuem tantas características em comum.

Utilizaremos como referência um trecho do livro de Gonçalves, desenvolvido em 2006, que faz uma discussão sobre o surgimento do termo “performance” nos Estados Unidos. Curiosamente, o fenômeno da performance também foi reivindicado como “feito americano”, a partir da segunda metade do século XX, apesar de alguns pesquisadores considerarem o entendimento de performance de maneira mais ampla, tanto em seu significado, quanto em sua história e territorialidade. Segundo Gonçalves,

A performance como gênero artístico surge em fins dos anos 60 e está ligada a uma série de manifestações da arte radical e da contra-cultura. Como fizera com as vanguardas européias do começo do século XX, vai servir de canal para os movimentos ativistas desse período, como o feminismo. (GONÇALVES, 2006, p. 32)

Assim como a *live art*, o termo performance aparece carregado de possibilidades experimentais na arte, em meio a um esgotamento de práticas, suportes, materiais e formatos, a performance envolve o artista numa produção que parte da experiência vivida pelo próprio artista com a obra. Esta seria uma das razões, segundo Gonçalves, em ser difícil de reduzir o entendimento deste gênero a um conceito, e seria também uma provável razão pela qual há outros desdobramentos para seu uso, em que a “live art” seria um deles.

Ainda com base no estudo de Gonçalves, que se utiliza de diversos historiadores para concatenar um pensamento sobre o entendimento de performance, o autor brasileiro Renato Cohen é citado por sua observação sobre a aproximação de “live art” com “performance”. Segundo Cohen, a *live art* é uma forma de arte “em que se procura uma aproximação direta

com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (apud GONÇALVES, 2006, p. 33)

Com base no livro “Perform Repeat Record” (2012), que traça um histórico de práticas de arte contemporânea no século XXI, entremeado por artigos acadêmicos de diferentes autores e de textos que documentam experiências artísticas, escritos pelos próprios artistas, também é possível fazer uma leitura transversal entre “live art” e outras práticas artísticas. Uma das organizadoras do livro, Amélia Jones, explica na introdução do livro como performance art, *live art* e body art possuem uma mesma característica da presença do corpo (física). Assim,

Body art, performance art, and live art are all terms wielded in various discourses and in various sites to point to works that activate a body or bodies temporally – either for an audience present at the time (‘live art’) or for audiences who engage the work through representational modes such as a video installation<sup>41</sup>. (JONES & HEATHFIELD, 2012, p.12)

Sendo assim, a noção de *live art* é também uma construção, uma noção que emerge em rede, e que estamos optando por observar tal qual ela se deu no Reino Unido, nas circunstâncias apresentadas. Nossa abordagem implica pensar que pesquisador e objeto se confrontam e se desenvolvem juntos. Por isso também, nosso cuidado exige que não se entenda a proposta de enfoque sobre *live art* aqui como uma verdade. Até porque nossa metodologia se baseia justamente em não seguir verdades preestabelecidas, mas “observar com” as relações de um certo fenômeno social, cultural, comunicacional, etc. E, ainda, porque o enfoque sobre o fenômeno da *live art* em nossa pesquisa está mais comprometido com a rede que se tece na experiência narrada, do que com o aprofundamento conceitual, histórico e teórico sobre esta linguagem artística.

Da perspectiva “encontrada” na convivência com artistas, profissionais de cultura e instituições que trabalham com “live art” na Inglaterra, e que tive contato a partir da experiência do intercâmbio profissional, o conceito surgiu na década de 1980 como um termo estratégico para englobar em editais públicos, curadoria e programas de fomento à arte, trabalhos que não pertenciam às linguagens artísticas já institucionalizadas: como dança, teatro ou artes visuais. Numa tentativa de acolher a produção de arte que estavam sendo produzidas no Reino Unido, mas que não recebiam apreciação dos curadores e diretores

---

<sup>41</sup> Tradução nossa: *body art*, *performance art* e *live art* são todos termos exercidos em vários discursos e em vários lugares para tratar de trabalhos que ativam o corpo ou corpos temporariamente - tanto para uma platéia presente no momento ('live art') quanto para públicos que experimentam o trabalho através de modos representativos como um vídeo instalação.

artísticos, e que ainda se ressentiam de visibilidade, o termo foi “criado” (firmado) como um guarda-chuva conceitual. Em seu engajamento ontológico, o termo acabou por também englobar obras que tratavam de temas específicos, com viés político, como raça, gênero, sexualidade, deficiência física, etc.

Historicamente, a “criação” do termo tal qual entendemos aqui é atribuída à Lois Keidan, também fundadora e atual diretora da LADA. Segundo ela conta, trabalhava como crítica e curadora para o ICA (*Institut of Contemporary Art*), quando, num processo de produção de um texto, observou a necessidade de uma estratégia política para desenvolvimento das obras que não se enquadravam em nenhuma das descrições já existentes, que resolveu nomear de *live art*. Ainda segundo Keidan, parte da estratégia do termo, e por isso precisava ser diferenciado do conceito de “performance art”, era uma identificação direta à produção que acontecia no Reino Unido.



Entrevista com Lois Keidan. Foto: Paula Gorini<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Entrevista cedida para pesquisa (Paula Gorini) e para o projeto Dance.tech.tv (Marlon Barrios Solano).

Para o conceito de *live art*, o que observamos é que, a partir da criação do termo e da conseqüente fundação de um órgão institucional que se dedicasse ao desenvolvimento dessa expressão, a *Live Art Development Agency (LADA)*, o conceito cresceu e se fortaleceu em sustentabilidade e credibilidade. No website da agência inglesa, um trecho (repetido em quase todo material impresso produzido pela Agência) que descreve o conceito de *live art*:

The term Live Art is not a description of an art form or discipline, but a cultural strategy to include experimental processes and experiential practices that might otherwise be excluded from established curatorial, cultural and critical frameworks. Live Art is a framing device for a catalogue of approaches to the possibilities of liveness by artists who chose to work across, in between, and at the edges of more traditional artistic forms. The term 'Live Art' came into usage in the UK in the mid-1980's, and was born out of a frustration by arts professionals to account for art practices that expanded or escaped the classifications in use. Artists were making work that wasn't quite dance, that couldn't be called theatre, that didn't fit into any of the categories on offer. While Performance Art had been an established genre in the US since the 1970's, the term 'Live Art' was an attempt to acknowledge the diversity of live based arts practices <sup>43</sup>. ([www.thisisliveart.co.uk](http://www.thisisliveart.co.uk))

O termo *live art* em si é dúbio, a tradução não ajuda, pois “arte viva” não parece querer dizer muita coisa, ou talvez lembre o oposto de “natureza morta”. Mas de fato a vida na *Live art* se refere a presença do *performer* na obra, mesmo que numa publicação impressa ou num trabalho para câmera (vídeo). São obras efêmeras, que acontecem com a presença do artista “ao vivo”, que deixam vestígios no público, que podem nunca ser repetidas da mesma maneira duas vezes, que contam com a imprevisibilidade como fator de criação. Conceito que em si, se torna difícil de ser decifrado, exemplificado, relatado. Um dos artistas mais importantes de *live art* em Londres atualmente, Joshua Sofaer, apresenta o termo em um “vídeo performance”, ou, como preferem dizer por lá, “work to camera”, pois estamos falando de *live art*, afinal, não de performance! Em seu vídeo, Sofaer apresenta:

What is live art? Well, at its most fundamental, Live Art is when an artist chooses to make work directly in front of the audience in space and time. So instead of making an object, or an environment (a painting for example) and leaving it for the audience to encounter in their own time, Live Art comes into being at the actual moment of

<sup>43</sup> Tradução nossa: “O termo *live art* não é uma descrição de uma forma de arte ou disciplina, mas uma estratégia cultural para incluir processos e práticas experimentais que poderiam ser, de outra forma, excluídas dos recortes curatoriais, culturais e críticos estabelecidos. *Live Art* é um enquadramento conceitual para um catálogo de abordagens, para possibilidades de *vivacidade*, por artistas que escolheram trabalhar através, entre e nos limites dos formatos de arte mais tradicionais. O termo 'live art' caiu em uso no Reino Unido em meados de 1980 e nasceu da frustração de artistas profissionais de prestar contas de práticas artísticas que expandiam ou escapavam das classificações em uso. Artistas estavam fazendo trabalhos que não eram exatamente dança, não podiam ser chamados de teatro, que não se encaixavam em nenhuma das categorias em oferta. Enquanto Performance Art tem sido um gênero estabelecido nos EUA desde 1970, o termo 'live art' foi uma tentativa de reconhecer a diversidade de práticas artísticas 'vivas'. <http://www.thisisliveart.co.uk> (website oficial da *Live Art Development Agency*).

encounter between artist and spectator. Or at least even if they are not physically present, the artist sets up a situation in which the audience experience the work in a particular space and time, and the notion of 'presence' is key to the concerns of the work.<sup>44</sup> (SOFAER, 2002)

A citação acima foi retirada da página na internet do artista, do vídeo “What is live art?”, obra criada pelo artista em 2002. O vídeo não é apenas um registro, mas uma obra de *live art*.



Joshua Sofaer: What is live art?/ foto: Manuel Vason.<sup>45</sup>

Com cinco minutos de duração, o vídeo encena um homem de terno e gravata, (que poderia ser um repórter), no meio de uma das avenidas mais movimentadas do centro de

<sup>44</sup> Tradução nossa: O que é live art? Bem, de forma mais fundamental, Live Art é quando um artista escolhe trabalhar diretamente em frente à platéia em espaço e tempo. Então, em vez de fazer um objeto, ou um ambiente (uma pintura por exemplo) e deixando isto para a platéia encontrar em seu próprio tempo, Live Art acontece no momento preciso do encontro entre artista e espectador. Ou pelo menos, mesmo que eles não estejam fisicamente presentes, o artista prepara uma situação em que a platéia experimenta o trabalho em um tempo e espaço particulares, e a noção de 'presença' é a chave de preocupação para o trabalho. Disponível em: <http://www.joshuasofaer.com>

<sup>45</sup> *Printscreen* da página do artista. Disponível em: <http://www.joshuasofaer.com>



Londres, Oxford Street, explicando o conceito de *live art*, como se estivesse dando uma declaração (talvez para um jornal televisivo). A câmera começa em close-up e vai se distanciando ao longo do discurso do artista, englobando em seu quadro os transeuntes que por ele passam, muitos voltando a olhar por trás, depois que passam. Para o espectador, o ambiente de rua, de movimentação urbana, apesar de poder nos remeter a imagem de um repórter, não se resolve em si. O texto falado por vezes é metalingüístico, como por exemplo, quando o artista explica que *live art* pressupõe a presença do artista, ainda que ele não esteja mais presente no momento do encontro da obra com o público; ou em como essa linguagem se vale de diferentes lugares e situações para acontecer, como quando ele cita que a rua passa a ser uma galeria para os artistas de *live art*. O vídeo termina com Joshua virando de costas para a câmera e adentrando a multidão de passantes, com o detalhe de que, em sua veste, na altura das nádegas, há um recorte no tecido que as deixam expostas.



“What is Live Art?”/ foto: Manuel Vason. (2002)<sup>46</sup>

<sup>46</sup> *Printscreen* da página do artista. Disponível em: <http://www.joshuasofaer.com>

Em 2012, tive a oportunidade de trabalhar na publicação de um livro (com DVD) que documenta o evento *Access All Areas*, realizado em 2011 pela LADA, com mesmo título do livro. Como produtora e editora da publicação em vídeo, pude entrar em contato com os trabalhos de arte desenvolvidos por pessoas que possuem alguma deficiência física, mental ou psicológica. Na introdução do livro há uma passagem que explica um pouco como o termo *live art* abrange iniciativas também com cunho político:

For many socially and culturally marginalised artists, Live Art has proved to be a potent platform and generative site in which to challenge prevailing and prejudiced attitudes to issues of race, gender, sexuality, class and disability, and a space where the disenfranchised and disembodied can be visible and vocal<sup>47</sup>. (LADA, 2012: 7)

Então, *live art* se constrói enquanto conceito em livros, obras, práticas e discursos, que fortalecem seu sentido também por repetição e uso. Talvez por isso, pensar a *live art* neste contexto é pensar mais na *estratégia política* com que o termo se identifica (que passa, inclusive, por abarcar expressões “marginalizadas” ou de cunho político). A história do termo e suas diferentes apropriações são forças que mobilizam a rede da *live art* que estamos buscando descrever. Ainda que, por seu contexto específico, em que essa linguagem está carregada de uma identidade própria do Reino Unido, seria menos provável que a pesquisa atual abraçasse esta iniciativa se não fosse pela experiência de campo da pesquisadora e por sua afetação pelo objeto estudado.

Neste aspecto, vale lembrar o que dizem os autores Johnny Alvarez e Eduardo Passos no livro “Pistas do Método da Cartografia...” sobre a participação do pesquisador como “aprendiz-cartógrafo”. Para estes pesquisadores, o território da pesquisa é já carregado de significados e a premissa de elaborar uma pesquisa para buscar respostas previamente imaginadas, reduz as possibilidades de apreensão e desenvolvimento sobre o campo. Assim:

O aprendiz-cartógrafo, numa abertura engajada e afetiva ao território existencial, penetra esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças. Constrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.137)

Para eles, o pesquisador é um aprendiz, que ao se lançar no campo da pesquisa deve estar aberto e atento à experimentação que o campo pede, com uma “receptividade afetiva”.

---

<sup>47</sup> Tradução nossa: Para muitos artistas socialmente e culturalmente marginalizados, Live Art provou ser uma plataforma potente e um território profuso para desafiar atitudes prevalecentes e preconceituosas em assuntos de raça, gênero, sexualidade, classe e deficiência e espaço em que o discriminado e o mutilado ganham visibilidade e voz.

Neste sentido, o pesquisador receptivo não deixa de ser, no entanto, ativo. Pois para os autores, a curiosidade do pesquisador torna-o ativo, enquanto a passividade o conduz por ideias hegemônicas, ditadas pela mudança de modas.

Curiosamente, mesmo sem conhecer à época o método da cartografia, hoje verifico o quanto em minha pesquisa de campo na LADA, em Londres, com a *live art*, busquei estar disponível para a experiência que vivia, atenta e engajada, mas desconhecendo de antemão por quais caminhos a experiência iria me levar. Já disposta a testar a descrição da experiência, fiz anotações, diário de campo e utilizei recursos de vídeo e imagem para complementar os relatos da vivência. Em um dos meus registros, assim escrevi em meu diário de campo:

Tem um mês que cheguei em Londres. Há exatamente um mês atrás eu peguei um avião do Brasil, num voo de 11 horas de duração, em direção à capital inglesa. Vim através de um intercâmbio profissional, um programa de desenvolvimento de novas lideranças na área de cultura e arte, financiado pela instituição Visiting Arts. Focada no desenvolvimento de artistas e profissionais da área de cultura, nacionais e internacionais, a Visiting Arts atua através do fortalecimento de laços interculturais, na construção de *networks* e na produção de projetos, programas e encontros que sirvam para deslançar uma carreira, conectar iniciativas, pessoas e organizações. E foi através dela, e da iniciativa de Andrew Mitchelson, que aplicou para o edital Leadership Programm e passou, que foi possível minha vinda para o Reino Unido. (diário de campo, 05 de fevereiro de 2012)

O que eu ainda não sabia quando aceitei participar do programa era como seria mobilizada pela experiência da *live art*, e por consequência, como essa experiência se implicaria também em minha pesquisa. A situação era bastante propícia, pois estava inserida na instituição mais importante da Inglaterra, no que diz respeito à *live art*. Por conta disso, passei os três meses do intercâmbio tentando compreender o que era “live art” e porque era diferente de “performance art”.

Ora, se já havia uma prática artística conhecida como “performance art”, fruto de experiências realizadas na década de 1960, o que faz da *live art* um conceito *novo*? Talvez, porque como já vimos antes, as transformações que ocorrem na sociedade, cultura, economia de um país, são traduzidas na produção artística, pela obra e pelo artista, numa expressão em rede. Também porque a inserção de novas experiências no campo da arte, produz uma reação em cadeia, em rede, que afeta produtores, criadores, curadores, críticos e público.

Ao longo de minha estadia em Londres, como parte do desenvolvimento do programa, optei por fazer um curso teórico sobre arte contemporânea, “Unravelling Modern and Contemporary Art”, que apesar de receber a palavra “modern”, moderno em português, se empenhou em discutir as linguagens de live e performance art. Talvez porque o curso fosse

coordenado por Joshua Sofaer, um importante “live artist”, bem como os professores convidados que eram todos praticantes desta mesma linguagem.

O fato é que fui encontrada por essa experiência de tal forma, que decidi não ignorá-la. Ainda que consciente que meu objeto era dança, mas já com a intuição de que a dança em rede fala mais da rede que a dança contemporânea é do que da dança em si, mergulhei de cabeça nesta experiência e pude revelar (ou ser revelada) muito além dos limites que definem as diversas práticas artísticas.

### 4.3 Charity não é caridade

A *Visiting Arts*, instituição que proporcionou o intercâmbio, assim como a LADA, é uma das organizações do Reino Unido registrada como *charity*, “charitable organization”, ou seja, seu foco não é lucrativo<sup>48</sup>, é uma organização que trabalha para o desenvolvimento cultural, social ou humano. A tradução de *charity* para o português é caridade, mas essa não seria a melhor maneira de traduzir o conceito de *charity* que define tais instituições, que não são filantrópicas, nem ligadas (necessariamente) a alguma religião. Mas prestam um favor a sociedade, devolvendo para esta um investimento em ações fundamentais pra o seu bem-estar social, por exemplo a arte, a cultura, a educação ou as ciências. De acordo com o documento “Charity Act 2006”, implementado para regular as atividades destas organizações, disponível no site governamental *Legislation*, a lei que regula a charity compreende:

Meaning of “charity”- (1) For the purposes of the law of England and Wales, “charity” means an institution which - (a) is established for charitable purposes only, and; (b) falls to be subject to the control of the High Court in the exercise of its jurisdiction with respect to charities. [...]. Meaning of “charitable purpose”- (1) For the purposes of the law of England and Wales, a charitable purpose is a purpose which [...] is for the public benefit [...]: the prevention or relief of poverty; the advancement of education; of religion; of health or the saving of lives; of citizenship or community development; of the arts, culture, heritage or science [...]  
(www.legislation.gov.uk)<sup>49</sup>

<sup>48</sup> No Brasil, entidades “sem fins lucrativos”.

<sup>49</sup> Significado de “caridade” – (1) Para os propósitos da lei da Inglaterra e País de Gales, “caridade” significa uma instituição que: (a) é estabelecida para finalidades beneficentes apenas, e; (b) está sujeito ao controle do Supremo Tribunal no exercício de sua jurisdição em relação a instituições de caridade. [...] Significado de “finalidade beneficente” – (1) Para os efeitos da lei da Inglaterra e País de Gales, um propósito de caridade é um propósito que [...] é para o benefício público [...]: a prevenção ou alívio da pobreza; a promoção da educação; da religião; de saúde ou o salvamento de vidas; de cidadania ou de desenvolvimento comunitário;

A partir dos exemplos dados acima sobre uma pequena amostra das *charities* e de como se desenvolve a arte e a cultura no Reino Unido - a consciência e legitimação de que a produção artística é tão importante quanto a produção acadêmica, ou desenvolvimento dos esportes, ou ainda dos direitos humanos, demonstra um pouco de como culturalmente a arte está situada no cotidiano dos ingleses. Londres possui diversas universidades com graduação e pós-graduação em artes, que também é ensinada nas escolas, e para aqueles que já pretendem seguir por essa linha de conhecimento, é possível ter um aprofundamento teórico e prático antes mesmo de começar a graduação. Isso sem contar os diversos museus e galerias espalhados pela cidade, a maioria de graça.

O que é mais interessante do ponto de vista da divisão de recursos governamentais é que as *charities* não representam caridade como normalmente entendido no senso comum de nossa cultura brasileira, - a doação espontânea de bens, serviços ou auxílio, - mas foi estruturada e é legalmente regida para funcionar como uma atividade essencial para o desenvolvimento da sociedade, e, apesar de não possuir fins lucrativos, os profissionais envolvidos nestas organizações são remunerados. Na tradução da palavra *charity*, o que corresponderia à este tipo de organização no Brasil, são as organizações não governamentais, as instituições sem fins lucrativos e os Pontos de Cultura<sup>50</sup> (no que tange mais especificamente à produção cultural).

Com financiamento trienal (renovável) do órgão *Arts Council*<sup>51</sup>, todos os projetos da LADA passam pela aprovação de uma equipe de especialistas (uma banca), chamada *board*. Nenhum orçamento e nenhum programa é realizado se não for previamente aprovado pela

das artes, da cultura, do patrimônio ou da ciência [...]. Disponível em:  
<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/50/section/2>

<sup>50</sup> Por trabalhar num Ponto de Cultura, participar de Fóruns, “Teias”, encontros e acompanhar não só as atividades do ponto de cultura em que trabalho, mas também da política do Programa Cultura Viva, do governo federal, observei uma similaridade na forma de distribuição de recursos, do tempo de duração do convênio e da relação de trabalho horizontalizada entre quem distribui os recursos e quem os recebe.

<sup>51</sup> A *Arts Council* foi criada em 1945, abrangendo toda a Grã-Bretanha (e posteriormente dividida entre Inglaterra, Escócia e País de Gales em 1994). Ela atua como um braço do governo, um departamento desenvolvido para administrar o dinheiro público investido em cultura, porém não-governamental, para restringir a influência político-partidária. Assim: “Arts Council England champions, develops and invests in artistic and cultural experiences that enrich people's lives. We support a range of activities across the arts, museums and libraries - from theatre to digital art, reading to dance, music to literature, and crafts to collections.” / Tradução nossa: Arts Council da Inglaterra defende, desenvolve e investe em experiências artísticas e culturais que enriquecem a vida das pessoas. Nós damos suporte a uma gama e atividades através das artes, museus e bibliotecas – do teatro à arte digital, leitura à dança, música à literatura e artesanato à coleções. (<http://www.artscouncil.org.uk/who-we-are/>)

banca. A banca é composta por profissionais e intelectuais da área. No caso da LADA, há professores universitários, artistas, um arquivologista (*British Library*) e uma das diretoras da ArtsAdmin, outra organização “charity”.

Durante minha estadia em Londres, tive a oportunidade de participar de uma reunião com o “conselho” do projeto, o “board meeting”, e observei um pouco de seu funcionamento. A banca possui alguns integrantes, não estavam todos presentes no dia da reunião, mas pude contar sete pessoas. Entre elas, há uma representante oficial (da LADA), que também é parte do conselho (~~banca~~), uma espécie de intermediária entre conselho e organização. A “board meeting” acontece de 4 em 4 meses, para avaliar o plano de trabalho, metas cumpridas, dificuldades ou mudanças de planejamento; eles também avaliam qualquer proposta de mudança na equipe; são responsáveis por aprovar (ou não) o orçamento previsto para o próximo período e também de projetos desenvolvidos pela instituição. A reunião é feita no espaço da *Study Room* (sala de estudos da LADA), após horário de expediente, com tira-gosto e vinho. Me pareceu o dia mais tenso do escritório de todo o tempo que lá estive. Os diretores da LADA (Lois Keidan e CJ Mitchel) estavam super nervosos no dia e a preparação para a *board meeting* começou com um mês de antecedência.

Em um dia de participação da “board meeting”, levando em consideração que era meu primeiro mês, o que repercute, inclusive, na familiaridade com a língua inglesa, o que ficou mais evidente foi a dosagem entre formalidade e informalidade da reunião. Por exemplo, a presença de vinho na mesa, uma torta de chocolate comprada para comemorar meu aniversário, durante a reunião com a *diretoria*. Em paralelo, um momento em que foi pedido que nós nos retirássemos, ficando apenas os diretores e o conselho, para tratar de assuntos relativos à equipe. Outro momento em que o diretor financeiro, CJ Mitchel, apresentou o orçamento para o próximo ano, que foi discutido por cada um dos presentes.

Além da *board meeting*, a LADA faz semanalmente uma reunião de equipe, com aproximadamente duas horas de duração. A reunião acontece na mesa de reuniões, com um *lap top* aberto com o calendário da LADA (disponível online para toda equipe) e uma pauta de reunião que será conduzida pelo funcionário responsável pela administração do escritório. Todos participam, sem exceção, e a pauta atravessa projetos em realização, atualização de calendário das próximas semanas, novas obras que chegaram para o acervo e novidades culturais que acontecem na cidade. As novas obras, (livros, CDs, DVDs) são passadas de mão em mão, bem como a programação cultural que é discutida (incluindo opinião de quem já conhece) antes de ser definido quais obras serão agendadas. O escritório recebe muitos

convites de artistas e grupos para espetáculos, peças e instalações. Mas há também uma parte do orçamento que é reservado para essas atividades.

Em 2012, a agência britânica LADA celebra doze anos desde sua fundação. Localizada na região leste da capital inglesa, ocupa duas salas da antiga escola vitoriana *Rochelle School*, hoje transformada num prédio comercial. Em uma das salas funciona o escritório, que conta atualmente com quatro pessoas na equipe: direção, financeiro, administrativo (geral) e gerente de projetos. A outra sala chama-se *Study Room* e acolhe um acervo de publicações de livros e vídeos, com mais de 5 mil títulos, com trabalhos artísticos diversos, mas focado principalmente na produção de *Live Art* do Reino Unido. Além do acervo, o espaço é preparado para pesquisa e visitação: com uma mesa longa, cadeiras, sofá, televisão, DVD player e fones de ouvidos, para pesquisa em vídeo; e ainda um terminal de consulta ao catálogo informatizado. A sala de estudos abriga ainda reuniões e *gatherings*<sup>52</sup> e está completamente apropriada pela comunidade artística e universitária local, a *Study Room* é freqüentada diariamente<sup>53</sup>.

A agência possui ainda um selo editorial e uma livraria virtual, *Unbound*<sup>54</sup>, que distribui e co-publica livros e DVDs. As publicações de DVDs são produzidas no próprio escritório, com equipamentos de impressão de alta definição para as capas e impressora de mídias digitais. Os trabalhos de projeto gráfico e de impressão de livros são terceirizados. Todos os livros vendidos pela livraria virtual possuem uma cópia na *Study Room*.

A *Live Art Development Agency* possui algumas iniciativas formais de funcionamento e desenvolvimento da *live art* no Reino Unido. Como agência fundada com objetivo de disseminar a linguagem artística, que como já vimos, é um termo estratégico, cada uma das ações implementadas pela LADA são previamente calculadas para que a *live art* cresça, seja potente e sustentável. A agência se autodenomina com uma fonte de recursos. Seu objetivo é ser reconhecida como uma base de dados, um acervo, uma produtora de conhecimento, especializada em *live art*.

A rede de relações que tece a experiência da *live art* na Inglaterra, conecta os artistas envolvidos e seus materiais (obras, livros, DVDs, espetáculos). Conecta também instituições, discursos, políticas públicas que desenvolvem, disseminam e fortalecem essa prática artística. Que por sua vez, num contexto mais específico da Agência LADA, relaciona equipe de

<sup>52</sup> A tradução para “gathering” é encontro, que pode ser social ou não.

<sup>53</sup> Durante os meses de janeiro a março de 2012, observei que todos os dias havia pelo menos uma pessoa visitando o acervo.

<sup>54</sup> <http://www.thisisunbound.co.uk>

trabalho, banca de diretoria, acervo especializado. Ou seja, relaciona pessoas, estrutura física, materiais e dinâmicas de funcionamento. Essas relações, de certa forma, replicam, acrescentam e constroem juntos a identidade do termo de *live art*.

Em minha trajetória de campo, ainda com base no conceito de “aprendiz-cartógrafo”, tive a oportunidade de experienciar tanto as iniciativas formais de produção e prática de *live art*, quanto as redes de relações descritas acima. O que estou chamando de “iniciativas formais”, explico, ao ser convidada a participar de um intercâmbio profissional numa instituição que trabalha com desenvolvimento de projetos de arte, as “formalidades” são as que primeiro se apresentam: objetivos, histórico, justificativa. Mas acredito que a prática da experiência vivida com a *live art*, que não está apenas ligada à expressão como uma linguagem artística, nem tampouco se limita a um conceito, envolve por isso mesmo relações que abarcam encontros, visitas ao acervo, reuniões, agendas culturais, e as pessoas e as coisas que fazem parte dessa rede. No próximo item, que apresenta a “imagem” ou alegoria desse capítulo, serão apresentadas algumas dinâmicas de encontros e de lógicas de funcionamento observadas durante a experiência com a rede da *live art*.

#### 4.4 Imagem III: uma rede de aconselhamento

Como vimos no item anterior, muitas circunstâncias atravessam a elaboração do termo e posterior desenvolvimento da prática de *live art*, no Reino Unido. Do ponto de vista de nossa pesquisa, o que nos chama mais atenção quanto às questões da colaboração e das redes é o fato de que as construções para que esta prática artística se desenvolva são claras, descritas, disseminadas e sustentadas por diversos atores que tramam essa rede. Uma rede que também se identifica em sua peculiaridade cultural, geográfica, regional.

Mais uma vez, vamos recorrer ao estudo sobre o método da cartografia, no capítulo em que os autores tratam sobre a abordagem da pesquisa, diferenciando “saber sobre” de “saber com”. Para eles, saber sobre algo está diretamente conectado a metodologias tradicionais, o que implica em um distanciamento do objeto, em experimento que comprove hipóteses, em vez de experiências, implica em “controlar variáveis da realidade, antecipar o futuro, determinar a regularidade do fenômeno” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 43). Por outro lado, o que é proposto no método cartográfico é a abordagem do “saber com”, que implica em se colocar ao lado do objeto, planejando seu posicionamento de maneira não



hierárquica, possibilitando que o objeto protagonize. Dessa forma, “O ‘saber com’ aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades. [...] Ao invés de controlá-los, os aprendizes-cartógrafos agenciam-se a eles, incluindo-se em sua paisagem, acompanhando os seus ritmos” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.143).

Durante os meses que estive em Londres, trabalhando na LADA, fiquei hospedada (morando) na casa de um casal de artistas ingleses, também praticantes da *live art*, Andrew Mottorshead e Rebecca French. Fui convidada por Rebecca a participar de um encontro entre um grupo de artistas, todas mulheres e amigas, que se encontram mensalmente na *Study Room*. O encontro organizado pelas artistas é uma prática de colaboração, um procedimento que gostaríamos de chamar atenção como parte de uma construção do que é *live art* no Reino Unido. Não só por sua dinâmica, que se relaciona com outros procedimentos dessa linguagem, de “network” e “advice”, como veremos mais adiante, mas também pela forma como esse encontro está relacionado com a LADA, pois acontece no espaço desta instituição e com o próprio conceito de *live art*, pois as artistas que participam são, em sua maioria, praticantes de *live art*. Através da narrativa desse episódio, acreditamos estar exercitando a proposta citada acima de “saber com”.

Durante o encontro, algumas participantes se apresentaram como *live artists*, todas variavam entre 35 e 40 anos. A primeira questão geral levantada foi sobre carreira, que acabou por se focar num possível conflito entre a pergunta não ser mais *como começar* para ser agora *como me reinventar*? Questão referente a profissionais que já possuem uma certa experiência, que desenvolveram grande parte de seus trabalhos como integrantes de um grupo, companhia, coletivo, ou como representantes de uma instituição. Mas que estão buscando um caminho para se tornarem criadoras independentes, e sem perder a segurança profissional, conquistarem novos territórios de criação.

A cada encontro é uma “curadora” diferente, o que significa que essa “curadora” definirá a dinâmica do encontro, bem como também pode levar material (vídeo, livro) para ser compartilhado e debatido. Também com antecedência é definido quem vai falar no próximo encontro. Os encontros são pautados pela troca de informações e conselhos sobre seus trabalhos artísticos, em processo, ou ainda em fase de elaboração, e claro, por uma certa dose de troca “feminina”. Todas fazem perguntas interessadas e interessantes, apresentam sugestões, ou simplesmente acolhem as questões alheias.

Por ser um grupo fechado, as mulheres participantes possuem já uma certa intimidade e por serem todas mulheres, assuntos como família, filhos, companheiro, podem vir à tona. Participei de apenas um encontro, onde pude observar a tranquilidade

com que as participantes transitavam entre carreira e vida pessoal, sem perder o foco do encontro, (o trabalho), que nesse dia se estendeu para um *pub*. Conversei com a Rebecca sobre essa prática, ao longo do tempo que vivi na casa dela e, para ela, esses encontros são uma forma de compartilhar entre “amigas” um trabalho “sério”; de poder desabafar sobre as dificuldades de trabalhar e cuidar de um bebê (Rebecca, neste momento, estava com uma filha de 5 meses), em ter que ser profissional, mãe, esposa, dona de casa. Questões com as quais eu também me identifiquei.

Ou seja, num clima de intimidade acontece um intercâmbio profissional que é fundamental para sustentabilidade do desenvolvimento profissional das participantes. Os encontros, além de desenvolverem uma rede de contatos (eventualmente é convidada uma mulher de fora, como foi o meu caso), servem como uma prática de colaboração, em que o processo compartilhado abre espaço para *feedback*, e ainda como um suporte mútuo para pessoas que possuem muitos elos de ligação: serem artistas, mulheres, não serem iniciantes, possuírem uma idade aproximada.

A narrativa proposta na descrição da experiência com o grupo de mulheres artistas, surpreende ao se valer de detalhes sensíveis, como os comentários sobre a feminilidade implícita nestes encontros. É, no entanto, uma escolha consciente a de fazê-lo na dissertação. Ao partir da ideia de que objeto e sujeito não estão distanciados, mas se afetando mutuamente, se transformando, e ainda, que para compartilhar um processo, pesquisador e campo devem estar misturados, nossa narrativa se apresenta carregada de recitos em primeira pessoa, de impressões e sensações pessoais. No livro sobre cartografia como método de pesquisa, no capítulo que nos apresenta a terceira pista, as autoras Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup discutem a criação de elos como parte da pesquisa de campo, de “acompanhamento processual e não na apresentação de objetos”. Assim,

Ao escrever detalhes do campo com expressões, paisagens e sensações, o coletivo se faz presente no processo de produção de um texto. Nesse ponto, não é mais um sujeito pesquisador a delimitar seu objeto. Sujeito e objeto se fazem juntos, emergem de um plano afetivo. O tema da pesquisa aparece com o pesquisar. Ele não fica escondido, disfarçado ou apenas evocado. [...] Cada palavra se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. Podemos dizer que assim a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.73)

A rede de relações aqui conecta as artistas do grupo (cada qual com sua trajetória individual), a instituição (LADA) que sede o lugar para os encontros, o material compartilhado (troca de “aconselhamento” sobre os trabalhos que são apresentados),

vínculos de amizade que são fortalecidos por uma prática também profissional, o universo simbólico do feminino (um certo conforto em poder dividir questões como criação de filhos) como parte indissociável de “ser” mulher. A rede de relações está potente e é permeada pela prática de colaboração na rotina de reuniões das artistas participantes do grupo. A criação de elos com o objeto permitiu a mim, pesquisadora, cultivar a rede que descrevo e participo, no mesmo passo em que a narro e convivo.

O espaço do *Study Room* abriga também outros encontros, como o programa “Performing Metters” (que faz parte dos projetos comissionados pela LADA, mas acontece de forma independente em encontros quinzenais realizados por um grupo de artistas); e, eventualmente, eventos iniciados por um artista que pretende discutir com um grupo de outros artistas (ou profissionais da área) seu novo trabalho. Esta prática de troca de “aconselhamento”, de compartilhar processos com um grupo de profissionais para medir a recepção de um proposta de trabalho, ou abrir espaço para críticas e sugestões, além de ser levado muito à sério por todos os envolvidos (no tempo que estive lá pude observar o respeito e comprometimento com que esses encontros são encarados), são parte de uma série de práticas recorrentes entre os profissionais de arte e cultura da Inglaterra, o “*advocacy*”.

Pude vivenciar a experiência da “advocacy” logo em minha recepção na instituição inglesa. CJ Mitchel, vice-diretor (financeiro), junto com Andrew Mitchelson, profissional com quem “intercambiei” a experiência profissional, passaram longas horas de conversa comigo explicando como a agência funcionava. Fui logo orientada que “advocacy” era uma das frentes de trabalho da LADA. Em minhas anotações de caderno, consegui traduzir este conceito como: suporte, desenvolvimento de projetos, orientação estratégica. Dentre os vários programas da LADA, por exemplo, há um chamado *DIY* (do it yourself/ faça você mesmo), que consiste em selecionar artistas iniciantes para apresentarem seus projetos a uma banca especializada e receberem todo tipo de informação e orientação.

Ao confrontar minha experiência no universo da dança contemporânea com os três meses que trabalhei e vivi na Inglaterra, algumas práticas, como a “networking” ficaram mais visíveis para mim lá. Nesse caso, *networking* entendido para além de uma rede de contatos profissionais (network), mas também como uma prática de ser visto, fazer-se conhecido através da presença em eventos, festas, exposições, etc. Tanto a prática de “advocacy”, quanto de “networking”, e também a colaboração presente no encontro de mulheres, são algumas pistas de como a cultura e a arte se desenvolvem, se relacionam, se conectam, no Reino Unido.

Talvez porque exista uma clareza maior de que a colaboração é peça fundamental desta engrenagem em rede, o que fica evidenciado pelas práticas, ainda que nem sempre esteja presente no discurso. Que uma idéia descrita no papel (um termo estratégico) poderá nunca tomar relevância se não for disseminada, (ou para usar um termo de internet aqui muito apropriado), viralizada<sup>55</sup>, como na própria “criação” do termo *Live art*. Que para que um termo estratégico se sustente enquanto prática artística, todos os atores desta trama devem estar envolvidos, comprometidos, mesmo que de diferentes formas e graus. Que nesse caso deve-se não apenas praticar, como surge também a necessidade de se documentar, escrever, divulgar, para legitimar a prática. Aqui a legitimação mais uma vez aparece como meio de sustentação de um conceito, que garante ao termo a possibilidade de gerar recursos, em primeiro lugar, e se desenvolver como linguagem, em segundo lugar.

Há então uma autoconsciência de que, desde o conceito, passando pelas instâncias governamentais, os programas de fomento, os artistas, os críticos, os estudantes e pesquisadores, o público, todos participam da construção deste termo/prática, que no caso da *live art*, é também uma identidade. A construção de uma “nova” linguagem de arte reforça práticas que já antes existiam, mas estavam marginalizadas, não se identificavam com nenhuma outra prática anterior, ou estavam desconectadas, isoladas.

Na introdução da publicação *In Time* (2010), uma coletânea de estudos de caso sobre *live art*, há um trecho que fala sobre a necessidade de se escrever sobre o tema, que julgamos pertinente com o argumento que está sendo apresentado. Assim,

[...] if the dual problem of visibility and suitability did not exist, there would be no need to support writing about Live Art in the first place. [...] (it) is because Live Art is ‘difficult’ to write about that critical writing is so important as document and as profile. This means that critical writing on Live Art is prompted by artists and by publishers to step away from tradition and into the path of the work itself.<sup>56</sup> (Live Art UK, 2010, p. 18)

Aqui chamamos à atenção para o fato de que a *live art* também sofre a dificuldade discutida por Danto em ser historicamente inserida na produção crítica, e ao mesmo tempo, que como outras linguagens artísticas contemporâneas, não pode ser resolvida em um

<sup>55</sup> O viral que se espalha pelas redes online, por emails e blogs, são informações que ganham visibilidade numa velocidade e alcance tão potentes, como uma contaminação de vírus.

<sup>56</sup> Tradução nossa: se o duplo problema de visibilidade e de adequabilidade não existisse, não haveria necessidade de apoiar a escrita sobre Live Art, em primeiro lugar. [...] é porque Live Art é "difícil" de se escrever sobre que a escrita crítica é tão importante como documento e como recorte. Isto significa que a escrita crítica sobre Live Art é solicitado por artistas e por editores com intenção de se afastar da tradição e adentrar no caminho do trabalho em si.

conceito fechado. No entanto, o que pode ser observado como um diferencial, é que os praticantes e pensadores desta linguagem estão, desde a formalização do conceito, engajados em prová-los como tal. E ainda, que as relações que conectam pensadores e artistas, pensamento e ação, fazem da *live art* um termo possível de ser aplicado em editais, de dar recursos à trabalhos, organizações e iniciativas que desenvolvem esta expressão artística. Neste aspecto, é importante sublinhar que a *networking* vale aqui como prática fundamental para a sustentabilidade da *live art*. Em uma entrevista sobre *network*, com Niki Russel, integrante da rede *New Work Network*, fala sobre a importância das conexões em rede para *live art*:

Live Art and interdisciplinary arts require the involvement of people in dialogues, conversations and partnerships for the construction of art, critical feedback to develop it, enablers and facilitators that assist in showing the work, and the audiences that engage with it. In this environment, **collaboration** and connections between people is the currency and of key importance, and can be accessed and harnessed through the identification of networks which form loose and often changing structures that bring people together.<sup>57</sup> (Live Art UK, 2010, p. 57-58, grifo nosso)

No caso da *network* citada acima, não se trata apenas de uma prática de autopromoção, mas principalmente de uma rede de relações que fazem parte do cotidiano de quem trabalha no campo da cultura e da arte. Em que uma conexão pode levar a outra, e outra e outra, formando de um nó inicial uma possibilidade “sem escalas” de conexões, um hub, como vimos no segundo capítulo. Desta perspectiva, um artista, curador ou produtor, está conectado a uma infinidade de possibilidades de *networks*. Como ator-rede, essas *networks*, bem como os nós que a elas se conectam, possibilitam que esses atores se desenvolvam, se repliquem, se afetem. Para Russel, as “*networks*” são parte de seu trabalho, que acontecem diretamente através da colaboração, ou indiretamente através de suporte, e que, segundo ele: “From my perspective, *networks* are not optional, but rather inherent to artistic production.”<sup>58</sup> (Live Art UK, 2010, p.59)

O que me chamou a atenção na experiência da *network* em Londres é que esta é uma prática culturalmente presente para os ingleses, que já caiu, inclusive, no discurso coloquial

---

<sup>57</sup> Tradução nossa: Live art e artes interdisciplinares exigem o envolvimento de pessoas em diálogos, conversas e parcerias para a construção da arte, feedback crítico para desenvolvê-la, capacitadores e facilitadores que ajudam a mostrar o trabalho, e os públicos que se envolvem com ele. Neste ambiente, a colaboração e as conexões entre as pessoas é moeda de troca e de importância vital, e podem ser acessadas e aproveitadas através da identificação de redes de trabalho que formam estruturas livres [flexíveis], e muitas vezes cambiantes, que aproximam as pessoas.

<sup>58</sup> De minha perspectiva, *networks* não são opcionais, mais sim inerentes à produção artística. (tradução nossa)

do humor. Em um jantar com amigos, três deles artistas, todos ingleses, ouvi uma piada que dizia: “not working, instead of networking”<sup>59</sup>; uma espécie de crítica bem-humorada à esta prática já reconhecida. Neste caso, podemos entender a prática focada na autopromoção profissional. Assim, ao atuar em eventos artísticos para criar pontes/ contatos de trabalho (networking) significa não estar trabalhando efetivamente na produção de uma obra, por exemplo, (not working).

Mas será que isto não é também parte do trabalho do artista e do bailarino? Do ponto de vista de nossa pesquisa, sim. Afinal, o que estamos tentando elaborar desde o primeiro capítulo é que o artista possui uma multiplicidade intrínseca em sua produção, que faz de si uma rede. Que está ainda mais evidente em nossa atualidade, na maneira como propomos pensar a arte contemporânea, em que um “fazer arte” se elabora em rede, onde a rede é visível e participa deste “fazer”. Que se trama pelas relações de que por ele passam e dele se extrapolam, atravessando corpo e objeto, humano e não-humano, reorganizando afetações, como as redes heterogêneas descritas por John Law.

Bem, se há uma piada, ouvida em um ambiente descontraído entre amigos artistas ingleses, pode-se concluir que a prática de network está inserida na cultura destes artistas. Ou melhor seria dizer atores? Pois a piada também, neste caso, deixa vestígio na rede e por isso é um ator. O conceito de live art, e por consequência sua prática, atravessa essas relações que vão desde o quê os artistas fazem, ou como os curadores encaram a network, ou, o que nos interessa ainda mais, como as relações em rede são expressivas de uma certa linguagem artística, sendo a network mais um ator-rede dessa trama (e não a rede em si).

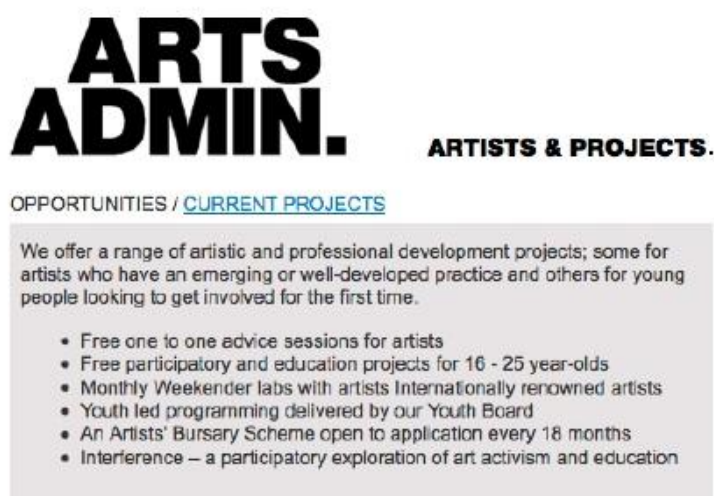
No âmbito da colaboração, a network acontece através de encontros e eventos que fundamentam a troca de contato e experiência. Presenciei algumas vezes no escritório visitas de artistas, experientes ou não, à Lois Keidan, diretora e fundadora da LADA. Às vezes, no meio do dia, ainda que sem hora marcada, chegava um artista (participante da rede da *live art*, em algum nível). Cumprimentava a Lois, mostrava um trabalho que ficou pronto, contava sobre um projeto em desenvolvimento, ou perguntava opinião sobre um certo trabalho. Claro, haviam reuniões com hora marcada para essas “conversas”, que normalmente se estendiam para propostas de parceria ou apoio institucional, mas algumas se davam mesmo em situações informais. O que observei em minha estadia em Londres, dentro deste contexto da *live art*, é que seja um artista, um curador/ produtor cultural ou um estudante universitário, todos procuram se encontrar, falar sobre seus projetos, trocar conselhos e indicações. Palavras como

---

<sup>59</sup> Não trabalhando, em vez de fazendo contatos. (tradução aproximada)

*feedback* e *advice*, fazem parte do dia a dia dos diálogos entre profissionais do campo artístico com que tive contato.

Neste contexto, não será difícil escutar sobre um certo programa de “One-to-one Advice” (aconselhamento individual), como o oferecido na instituição de desenvolvimento para projetos artísticos, ArtsAdmin<sup>60</sup>, por exemplo. Este programa consiste em marcar uma hora com um curador da instituição para falar sobre seu trabalho artístico e receber sugestões, dicas para financiamentos, possíveis editais ou espaços para exposições ou performances.



Quadro de oportunidades da ArtsAdmin.<sup>61</sup>

Profissionalmente, no campo de dança, há algumas práticas que tem por objetivo compartilhar o processo de trabalho para obter orientação e sugestão, como por exemplo, o “ensaio aberto”, que consiste na apresentação do espetáculo, normalmente para um público seletivo, antes da estreia. Estes ensaios são seguidos de conversa com o público, que estrategicamente são convidados incluindo curadores, professores ou outros coreógrafos, para que o artista possa ter um *feedback* sobre o trabalho apresentado.

Durante minha experiência no Colaboratório, por se tratar de um intercâmbio artístico, um projeto de criação colaborativa e de formação, a prática de “advice”, como entendido

<sup>60</sup> Informações retiradas do site, disponível em: <http://www.artsadmin.co.uk/opportunities>.

<sup>61</sup> Printscreen/ Figura 1: quadro explicativo de oportunidades para artistas, na organização inglesa Artsadmin, em Londres: “Nós oferecemos uma variedade de projetos para desenvolvimento artístico e profissional; alguns para artistas que possuem uma prática bem-desenvolvida ou em emergência e outros para jovens que estão a procura de se envolver pela primeira vez. Sessões individuais de aconselhamento para artistas grátis; projetos participativos e educativos para jovens de 16-25 anos grátis; laboratórios de criação, um fim de semana por mês, com artistas internacionalmente reconhecidos; programação liderada por jovens integrantes do banca jovem (jovens curadores); um esquema de distribuição de bolsas para trabalhos de desenvolvimento artístico com seleção a cada 18 meses; interferência – um projeto pesquisa participativa de arte-ativismo e educação.” (tradução nossa)

aqui, era constante, fazia parte do processo de trabalho. Há também a iniciativa individual, um artista que procura um professor, ou um artista mais experiente, ou até mesmo um curador, para conversar sobre seu trabalho. Isso eu já vi acontecer no escritório da Associação Cultural Panorama, da mesma forma que vi na LADA. Mas durante os 4 anos que trabalho com produção cultural na área de dança, nunca tinha visto uma prática de “advice” institucionalizada, legitimada, formalizada, como o programa de “one-to-one advice” oferecido pela ArtsAdmin.

Num exemplo retirado de meu diário de campo, narro um episódio no primeiro mês que estava trabalhando na LADA, que conta uma experiência de “advice”. Ao observar que havia uma prática, que não fazia parte do meu vocabulário de práticas artísticas/ culturais, que era formalizada e legitimada, programada como projeto de formação, de educação, e que para mim era muito novo, resolvi transcrever um trecho de meu relato para ilustrar como se deu minha reação. Assim:

Fui assistir uma peça: “We Move From Time to Time & Be With Me”, de Therese Steele, no sábado que nevou. A peça era uma releitura, uma livre apropriação da temática de maternidade, na obra e vida de Virginia Woolf. O trabalho foi dividido em 2 partes de 30 minutos cada. Eu fui assistir com convite cedido à LADA, com a intenção de apenas apreciar uma peça de teatro, num espaço chamado “The Camden People’s Theatre”, dedicado a produções experimentais. Eu diria que é um tipo de um Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, só que menor. Na segunda-feira [seguinte à apresentação], a diretora Therese me mandou um email pedindo um feedback, muita educadamente, é claro, como todos os ingleses. Eu fiquei meio sem jeito, porque, primeiro, não tinha gostado muito e, segundo, não fiquei pensando sobre a peça, fui apenas para curtir. Mas resolvi fazer o exercício, e enviei um feedback para ela por email [veja mais abaixo o texto]. Ela ficou super contente e me respondeu em email ainda mais interessante, propondo um encontro para que eu pudesse lhe dar alguns conselhos. Confesso que minha vontade foi dizer: imagina, eu?, com certeza você sabe o que está fazendo.... (diário de campo, 06 de fevereiro se 2012)

Por não estar acostumada com a prática, mas por me sentir responsável como representante da LADA, porque através dela recebi um convite, e por causa dela estava sendo “consultada”, resolvi encarar o desafio. De fato, não me julgava apta a falar do trabalho de outra pessoa, mas fui surpreendida pela conversa que durou em torno de 40 minutos e que se revelou uma troca produtiva de experiências.

O trabalho de Therese Steele falava sobre a escritora inglesa Virginia Woolf, pela perspectiva da uma maternidade que nunca aconteceu. Em seu email (resposta ao meu *feedback*), Steele traz também a questão da maternidade, num trecho que diz: “How do we as women deal with other women choosing life without children without feeling rejected on a very primal level?”/ Como nós mulheres lidamos com outras mulheres que escolhem a vida



sem filhos, sem se sentir rejeitada num nível bem primário? (Steel, 2012, tradução nossa). Em nossa conversa ao vivo, Therese coloca novamente a questão da mulher/ maternidade. Ela me pergunta sobre como é minha experiência de ser mãe e trabalhar, e desabafa que se sente um pouco isolada de outras artistas mulheres, que não têm filhos, e que, por isso, possuem uma relação diferente com o trabalho. Neste ponto, só me restava apresentá-la ao grupo de amigas artistas, com Rebecca French, que foi o que fiz. **Network**.

Reproduzo abaixo alguns trechos dos emails trocados:

----- Original Message -----

Subject: Re: possibility of feedback

From: "Therese Steele" <therese@steele.se>

Date: Tue, February 7, 2012 1:18 pm

To: "Paula Gorini" <paula@thisisliveart.co.uk>

-----

Dear Paula,

Thank you so much for taking the time to give me feedback, it is kind of you and I really appreciate it. I do agree with you that Sarah is an incredible performer and I enjoy working with her very much.

[...] As for the piece about Virginia, many people said what you said about the dance and how portraying her madness was perhaps a little too cliché. I never meant to portray Virginia's madness, if anyone is meant to be mad it is the narrator who is trying to rewrite someone's past wants and wishes according to her own understanding. The dance is the narrators attempt to set her free, Virginia dances purely for herself. We should all ask ourselves why we immediately consider this to be a signifier of madness.

Personally I think the reason the dance doesn't quite work (because I agree with you - it doesn't) is that we didn't strike the right cord in terms of irony, without music this was a difficult thing to do. It meant it never got a chance to build a momentum plus it just quite simply did not have a rhythm...

[...] How do we as women deal with other women choosing life without children without feeling rejected on a very primal level? The way this narrator/author dealt with it was by "giving her what she thought she wanted".

I wonder if it would be possible for me to have a meeting with you with the intention on receiving some advice on how to move forwards and finding out about the live art development agency.

It would be very kind if you could let me know if that would be possible  
Many many thanks. Therese

On 6 Feb 2012, at 15:17, Paula Gorini wrote:

Dear Therese,  
First off all congratulations!

[...] the thematic around Virginia Woolf is rich and always makes me curious about. I liked particularly of the blonde actress with short hair, I think she has a state of presence in scene that catch the attention of the audience without being too dramatic. She knows what she is doing. Sometimes, in such intimate space and subject, the state of presence is fundamental.

I came from a contemporary dance festival, in Brazil, and I enjoy the relationship between text and body expression, which I thought it was well explored on the work. The final moment (choreography) is super sensitive and the tears came to my eyes. Was simple and strong.

But I would say that the first “body improvisation scene”, the one where the character of Woolf is dancing, could be more explored in the way of the liberty of the body, instead of trying to represent the beast or the illness of the mind. Perhaps it is all my interpretation... It looked like the sounds and the movement were too connected to the story that was being told.

You asked me for a feedback, I tried to think about it with the careful and the respect that I think it's needed to be fair with someone else's work. I hope this has been helpful somehow.

I'll be in Lada until the end of March, we can talk any other time.  
Best wishes, Paula<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Tradução disponível em Anexo B – PISTA B.

#### 4.5 O Reencontro com a Dança

Ao longo do atual capítulo buscamos narrar as experiências vividas com a *live art*, na Inglaterra, como parte da pesquisa de campo. Uma investida não prevista no plano inicial deste trabalho, mas que surgiu como oportunidade de comparar culturas, linguagens, práticas e entender processos. Ao se confrontar com uma realidade diversa, a pesquisa seguiu rumos também distintos dos previamente definidos, e a aposta nessa mudança de percurso se deu também pela leitura e apropriação da metodologia da cartografia proposta por um grupo de autores da psicologia social, conforme introduzido no início do capítulo.

Em nosso percurso compartilhado, nossa narrativa, buscamos construir um conhecimento junto com o movimento do objeto, e ainda se valendo da cartografia, em trecho que diz que o primado da experiência inverte a relação “saber-fazer” para “fazer-saber”. Isso significa mais uma vez afirmar que os pesos aqui entre prática e teoria se equiparam, se atravessam, se misturam. É de certa forma uma crítica à metodologia científica tradicional, em que o pesquisador deve ter conhecimento prévio para aplicar em um fenômeno, enquanto que ao que nos interessa aqui, é através do próprio “fazer” que o conhecimento se constrói.

Em nossa trajetória de pesquisa, optamos por desenvolver neste capítulo que “precede o fim”, aspectos de uma metodologia não tradicional, a cartografia, bem como mantivemos o exercício da TAR, que como vimos se aproxima da cartografia em muitos aspectos. Utilizamos, para isso, alguns dos conceitos discutidos pelos autores, como base para o desenvolvimento da narrativa da experiência com a rede da *live art*. Num exercício metodológico, comparamos alguns conceitos desenvolvidos na cartografia com outros apresentados pela TAR<sup>63</sup>, para desenvolvimento de um pensamento de compartilhamento de processo, de reconstrução de percurso, de relação em rede.

Como prática de exercício, buscamos deixar o objeto falar, observar e priorizar os atores, (aqueles fenômenos que deixam vestígios na rede), não interpretar, nem analisar, mas descrever – que entendo como sendo já um esforço de análise por meio da própria descrição das cadeias de relações que conectam, transformam e constroem nosso objeto, a rede da dança. Tentamos, ainda, deixar o objeto protagonizar, com os recursos, dispositivos e conexões que de seu protagonismo se apresentaram. Para isso, utilizamos também como exercício a prática de “falar com”, num resgate da experiência vivida, através das anotações e

---

<sup>63</sup> Ainda que esta nos sirva mais como inspiração e exercício, já que seu apreendimento metodológico é complexo e singular, e afirmarmos segui-lo à risca seria um risco conceitual.

relatos “diarísticos” e da bibliografia específica, compartilhar um processo que acreditamos ter sido da experiência do “aprendiz-cartógrafo”, que leva (como na “levada” de uma dança, ritmo, gingado) os aprendizes a disporem de uma atenção ao tempo dos eventos, a perderem tempo, para que os signos possam ser contemplados e decifrados na atualidade dos encontros, sem pressa ou ansiedade dos planos futuros” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.146)

Ainda que o nome tenha vindo depois da prática, a vivência de campo em Londres, com a *live art*, foi uma prática de adentrar por outra “porta” a Rede da Dança, de se colocar ao lado do objeto e perder tempo numa receptividade afetiva. Esses encontros entre teoria e práticas foram apresentados ao longo da descrição do processo de experiência de campo.

Nas várias pistas que compõem o livro sobre a cartografia, alguns novos termos nos são apresentados, como “aprendiz-cartógrafo”, “pesquisa-intervenção”, “objeto-processo”, “pesquisador-sujeito”. Estes termos duplicantes nos propõem uma leitura mais ampla, já que não se resolvem em si, carregam uma conexão em “hífem” que nos conduz a um sentido complementar. Podem ser simbolicamente carregados de sentido de rede, como os apresentados no capítulo três: “intérprete-criador”, “bailarino-colaborador”. Neste aspecto, gostaríamos de reforçar que nosso percurso não está isolado como área de conhecimento. É parte dessa rede de relações da qual estamos (experiência, pesquisa, pesquisador, orientador, objeto e sujeito) todos implicados.

A rede de dança, objeto desta pesquisa, passou por diferentes percursos, conceitos sobre arte contemporânea, além de autores e teorias, usos de tecnologias e plataformas online, práticas, vivências pessoais e de campo da pesquisadora. As linguagens artísticas, apesar de diferentes, se encontram em diversos pontos: na dificuldade em sintetizar uma delimitação conceitual no que diz respeito às práticas de arte contemporânea, nos exercícios de intercâmbio, network e aconselhamento; que tornam visíveis a colaboração como dinâmica que atravessa as relações de produção artística hoje e, mais importante do ponto de vista desta pesquisa, as redes de relações que estão presentes tanto no recorte de dança contemporânea, quanto no recorte de *live art*.

Do ponto de vista da rede de relações, da colaboração, dos processos contemporâneos, a rigor, não existe diferença entre *live art* e dança contemporânea, entre arte e dança, entre performance e *live art*. Em nossa pesquisa, que se iniciou num recorte bem definido de dança na internet, a condução do objeto ao longo de seu desenvolvimento nos mostrou que essa era também uma tentativa de classificação que não condiz com a própria realidade em que as práticas se desenvolvem e relacionam entre si, em nossa contemporaneidade. Que, ainda que

possamos encontrar bibliografia própria para “dança tecnológica” ou para “arte contemporânea”, na experiência prática, na observação participante, reduzir certas práticas em conceitos, não abrange as interseções, as relações, os processos, que é o enfoque de nossa pesquisa.

Serviu-nos também este capítulo, para demonstrar quanto foi importante em meados de 1980 que o termo “Live Art” fosse “firmado” como estratégia cultural, para suporte de recursos de desenvolvimento de obras que não se identificavam com nenhuma classificação até então vigente. Em algum ponto, a legitimidade, a definição, a redução de uma prática a um conceito foi fundamental para que um certo fenômeno do Reino Unido ganhasse força de expressão e alcançasse instâncias diferentes da sociedade como prática artística. Foi necessário que se escrevesse sobre a prática, que se documentasse a nova linguagem, justificando e fortalecendo o conceito. Foi fundamental que se criassem e praticassem networks, rede de contatos, de trabalhos, de colaboração, de suporte, que dessem estrutura simbólica para a *live art* se firmar, para disseminá-la e potencializar seu alcance cultural e territorial. Foi, dessa forma, de grande importância que se concentrasse a produção, documentação, investimento, desenvolvimento desta prática em uma organização criada para esses fins, a LADA, que conecta não apenas humanos como não-humanos, como vimos.

Mas fica a pergunta: até quando esse conceito sustentará essa rede de relações? Será a LADA a guardiã do termo e da prática de *live art* no Reino Unido? Nossa hipótese é que a rede de relações é mais potente que o termo em si e que, ainda que o termo seja sucumbido pelo inevitável desmantelamento das fronteiras lingüística da arte, a rede permanecerá. Por exemplo, em minha experiência de campo, observei que alguns dos artistas que em Londres participam da network da LADA, ou seja, são reconhecidos como praticantes de “live art”, já se apresentaram no Brasil, no Rio de Janeiro, dentro do Festival Panorama de Dança. Da mesma forma que artista brasileiros, reconhecidamente atuantes do campo da dança, foram convidados a desenvolver trabalhos em colaboração com artistas da *live art*.

A rigor, não dá para dizer qual a linguagem artística está presente no trabalho “In-Organic”, de Marcela Levi, por exemplo, se *live art* ou dança. A obra conceitual, que pode ser enquadrada numa questão de gênero, que fala da mulher como objeto, prêmio, bicho (comparada aos touros que são laçados no rodeio); um trabalho em que a artista entra, faz poucos e contidos movimentos, se apresenta nua e carregando uma cabeça de touro, fala com o público; quais são os elementos que afirmam essa obra como dança contemporânea? Mas por seu contexto, bailarina brasileira, por sua formação profissional, por sua trajetória prévia na companhia de Lia Rodrigues, que é uma coreógrafa internacionalmente reconhecida,

Marcela Levi é dança. Em comparação, numa obra em colaboração com o artista Manuel Vason, fotógrafo italiano, baseado em Londres; Marcela Levi, nua e segurando uma cabeça de touro, parada como uma estátua, em cima de um pedestal que gira em 360 graus, é filmada em “Pure Collaboration”; quais são os elementos que afirmam que essa obra é *live art*? Mas por ser uma obra desenvolvida com Manuel Vason, que há anos desenvolve trabalhos de fotografia em colaboração com artistas de *live art*, que faz parte ele próprio da network da LADA, que através dessa organização já publicou livros, montou instalações e apresentou trabalhos comissionados, Marcela Levi é *live art*.

Tentamos seguir a metodologia proposta para cartografia de que o objeto (e também as redes e mediações, do ponto de vista de Latour) protagoniza, transforma, modifica, abre novos espaços na construção de uma idéia, um pensamento, uma pesquisa. Se em nossa proposta inicial planejávamos desenvolver os três capítulos centrais em torno do eixo dança, no processo de pesquisa, que se aprofundou no conceito de redes (segundo Bruno Latour), encontrou uma leitura sobre cartografia e atravessou uma experiência prática de vida e trabalho em outro contexto cultural e artístico, o objeto nos pediu que a condução do capítulo final se dedica-se a outra linguagem. Melhor seria dizer, se dedicou ao relato, à narrativa, à observação participante; pois entendemos aqui que a “live art” é mais um ator inserido nas redes de relação que estamos propondo para pensar a experiência contemporânea da dança como experiência de rede. E desta forma, a terminologia que sublinha a prática artística perde sua relevância em favor da análise dessas práticas.

Por fim, ainda que tenha me encontrado com a leitura da “cartografia” após viver a experiência de Londres, pude ser surpreendida pela experiência com a *live art* que acabou por apresentar uma rede de relações que se relaciona com a rede da dança que lá também cultivei. Até porque sempre estive muito consciente de que o que estava vivenciando em Londres era muito maior do que poderia prever. Ainda agora, já com uma idéia um pouco mais elaborada, amadurecida, processada, duvido que esteja finalizado o processo. E se estamos falando durante toda a pesquisa, direta ou indiretamente, que o processo, as relações, os espaços “entre” são mais potentes que o resultado, a forma generalizada, o fim; permito-me afirmar satisfeita em não finalizar o processo, mas em aproveitar o *durante*.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 5.1 O final de uma etapa é o começo de outra

No primeiro capítulo, a Introdução, apresentamos a idéia de nossa pesquisa, através de suas hipóteses, problemática, justificativa e metodologia. Demonstramos ainda como nosso objeto sofreu alterações ao longo da investigação e deixou de ser a dança na rede, que se referia à rede como internet, e passou a ser a Rede da Dança, que se refere a uma rede de relações que tecem o fazer artístico da dança contemporânea. Foi de grande valia para nós cada percurso trilhado, ainda que de alguns tenhamos desistido, como a análise da dança na internet, dentro do campo de dança e tecnologia. Desta restou apenas o recorte contextual de onde partiu nossa primeira pergunta.

A pergunta sobre a dança na internet nos possibilitou entrar em contato com estudos sobre “dança e tecnologia”, que a cada nova investida, mais se distanciava do que estávamos tentando buscar. Quanto mais avançávamos nesta leitura direcionada, mais compreendíamos que este recorte não dava conta de nossas inquietações. Apesar de curioso, não nos interessava discutir a dança e suas possíveis interações com a tecnologia: videodança, dança telemática, softwares de movimento para improvisação... Ainda não tínhamos encontrado as bases referenciais para o que estávamos investigando: como a dança, uma expressão primordialmente presencial, pode acontecer na internet, primordialmente virtual?

Compartilhar processo, pesquisar com, implica também em desvios de rota, uma vez que é a partir das dissonâncias, das crises e dos conflitos, que os trajetos e pontos de encontro se tornam mais claros. Neste aspecto, nossa pesquisa fala também de dança e tecnologia, de rede como internet, pois precisamos passar por esses caminhos, que surgiram de perguntas iniciais, para sermos surpreendidos e conduzidos em outras possibilidades de abordagem sobre a dança contemporânea.

Ao ampliar nosso campo de investigação, incluímos em nosso percurso outras possibilidades de “fazer dança”: enciclopédia online, portais, programas de residências, redes sociais, coletivos... este foi o primeiro indício de deslocamento do objeto em nossa pesquisa. Nossa pergunta também se alterou, porque entendemos que nosso problema se ampliava para fora dos “limites virtuais” do entendimento de rede como internet. Estávamos cada vez mais convencidos de que a rede que buscávamos tratava de uma rede que se constrói por relações.

Fizemos um mergulho no estudo de referências e contextos em que a dança contemporânea se insere, na crítica da arte contemporânea, nos estudos sobre a expressão corporal, na dança como comunicação. Estes percursos nos ajudaram a ver (encontrar e sermos encontrados) por uma Rede da Dança, que se emancipa do significado de internet e se amplia para novos entendimentos de rede que incluem a internet, mas não se restringe a ela. Vimos como, na verdade, a rede que perseguimos surgiu por influência e inspiração do pensador Bruno Latour, que com outros pensadores contemporâneos, desenvolveu a Teoria Ator-Rede e deu *novos* significados aos conceitos de híbrido, ator, mediação, tradução e da própria rede.

Conforme repetido ao longo do trajeto da pesquisa, esta trajetória não seria possível, ou seria totalmente diferente, se nossa investigação não partisse de duas premissas: 1- que a pesquisa apresentada é parte de minha experiência como observadora participante do fenômeno estudado, a dança contemporânea; 2- que o “olhar” e conseqüente abordagem em rede sobre o fenômeno são fruto do contato e aprofundamento da pesquisadora (e principalmente da orientação do professor orientador) com os conceitos de Bruno Latour.

Estudamos, comparamos, compartilhamos experiência de trabalhos artísticos, como narrativas de processos de imagens de redes, que nos serviram para conectar idéia e ação, prática e pensamento. Através destas imagens, conectamos as tramas da nossa hipótese da Rede da Dança como exemplos de redes que estão já no mundo, produzindo, reproduzindo, apropriando-se de sentidos, replicando formas de atuação.

Da narrativa de imagens, observamos que havia uma certa dinâmica que estava presente, e se repetia, nas relações que aconteciam na produção dessas diferentes práticas: a colaboração. Ainda com base em Latour, a colaboração deixou vestígios na rede, na observação de processos em construção. A colaboração ficou evidente como tecnologia que mobiliza, articula, conecta as diversas forças que atuam no fazer artístico de dança, que se dá em rede. Uma colaboração que *emerge* de procedimentos e práticas que acontecem no “durante”, no “entre”, em camadas de relações micro que se ampliam para camadas maiores e podem mesmo modificar a maneira como a dança se organiza e se pensa hoje. Aí está nossa principal aposta.

A dança (arte) contemporânea está carregada de sentidos diversos, o que inclui discurso, prática e pensamento; não poder ser resolvida em um conceito fechado; suas fronteiras estão cada vez mais esmaecidas. Acreditamos que estas evidências são pistas de que a dança está num momento de se repensar. Observamos que este fenômeno, enquanto múltiplo, não pode ser abordado por fragmentos de saberes e fazeres isolados. Mas necessita



que haja uma abordagem que conecte esses pontos de encontro, que permita que as relações, tudo aquilo que se dá no espaço do entre, seja revelado e incluído na construção do pensamento sobre dança.

Assim, a rede da dança se constrói enquanto é vivenciada, discutida, narrada; gera hipóteses, observações, provocações; cria, se transforma, me afeta; e toma forma, para logo depois se reformatar, numa expressão contínua que a rede é. As relações permanecerão como atores dessa rede que permitirá à dança se expandir para novos territórios de produção de conhecimento, conscientes que estamos que este é apenas um caminho, uma proposição, e que o fim é apenas uma nova possibilidade de reencontro.

## 5.2 Das dificuldades metodológicas

Reproduzo aqui uma troca de emails com meu orientador, professor Fernando Gonçalves, pois achei que nossa conversa expressa bem um momento de dificuldade no lidar com a metodologia da TAR, que também é parte do caminho desta pesquisa. Além disso, serve para demonstrar nosso processo compartilhado, que está também presente fora dos limites do texto, em conversas, encontros, leituras, dúvidas. Assim como meu entendimento sobre Bruno Latour e a TAR, que não se dão apenas nos livros, mas nas conversas com orientador, nos encontros do grupo de pesquisa, nas pesquisas online, entrevistas, conversas com outras pessoas (que a princípio não fazem parte dessa experiência da dissertação), e até em nosso cotidiano. O conhecimento também se dá em rede de relações, e essa troca de emails é uma das pistas do meu processo de produção desta pesquisa. Assim:

**De:** FNG <azert46@yahoo.com>

**Assunto: Re: capítulo 3 (na verdade 4, contando introdução)**

**Data:** 8 de agosto de 2012 17:53:25 BRT

**Para:** Paula Gorini <paulagorini@gmail.com>

**Responder A:** FNG <azert46@yahoo.com>

Paula querida, vc tem boa dose de razão e acho que eu tenho outra, rrsrs.

Entendo perfeitamente o que vc diz. Essa é a parte boa de um orientador, poder aprender com o seu orientando :)))

talvez eu esteja sendo realmente rigoroso demais. Mas tente fazer o que estiver a seu alcance e dentro do que vc se propõe, combinado?

Amanha tipo 19h no cafeina?

**De:** Paula Gorini <paulagorini@gmail.com>  
**Para:** FNG <azert46@yahoo.com>  
**Enviadas:** Quarta-feira, 8 de Agosto de 2012 16:39  
**Assunto:** Re: capítulo 3 (na verdade 4, contando introdução)

Querido,  
 obrigada por todos os retornos...

na verdade essa tal de TAR é quase uma caixa preta. um mistério tão difícil de ser revelado, uma proposta incrível, mas quase impraticável?

sim, ajoelhou tem que rezar mesmo...  
 e com o maior prazer! mas tem alguma coisa que talvez eu não entenda, não sei explicar, não consigo pôr em prática, mas sei que é.

tipo, sei que a tar ou o bruno latour são fundamentais no meu ponto de vista em rede, realmente eu **não tenho dúvidas disso**. E sei que isso acontece para além dos livros e dos textos, isso acontece nas nossas conversas, no grupo de estudos, no simpósio que assisti dele na internet, na minha própria experiência. Mas sei também quão complexa é sua proposta, pelo livro do "reassamblar" que até hoje não consigo avançar na leitura.

Mas será que em certa medida nós também não colocamos dificuldade demais? A Flavia Meireles, bailarina-artista-pesquisadora, veio me procurar (instituição) para propor uma parceria de pesquisa com a videoteca. ela tá coordenando um grupo de pesquisa em dança e adivinha qual o autor que ela se baseia no documento que apresenta a proposta do grupo? Bruno Latour! Pois é, e em sua breve explicação sobre o que é rede, o que é híbrido é tão simples... eu resolvi fazer esse exercício em meu texto (tanto que apareceu a palavra mistura). Tudo bem, uma dissertação não é uma proposta de grupo de pesquisa, mas será que trazer para o simples, para nossa prática, para o nosso vocabulário não é de certa forma se apropriar de uma coisa?

E, o que tem me vindo muito como pergunta, porque eu sou exigente, eu me exijo usar bem os conceitos, ser ou não ser tar, ser ou não ser cartografia. Tudo isso eu trato com o maior cuidado. Mas será que não é um pouco um espaço de experimentação, de tentativa e erro? Afinal, quero ser mestra, mas ainda me considero iniciante, a dissertação não é um espaço para testar coisas, correr riscos, com a segurança de que a banca, mais do que me atacar irá me direcionar? Que as críticas são construtivas e por isso mesmo bem vindas?

Porque se não fica muito difícil, um esforço sobrenatural para usar um autor? meia dúzia de conceitos? será que vale mais à pena ficar no certo, na repetição, para garantir que vai dar certo, em vez de arriscar errar em novas perspectivas? Acho que não e acho que você também acha que não. hehehehe

mas, enfim, é um pouco um desabafo, podemos falar melhor amanhã.

obrigada por orientar com, e não sobre... beijos

### 5.3 O caminho se constrói ao caminhar

Em nossa pesquisa da “Rede da Dança”, nosso objeto sofreu alguns deslocamentos e se construiu enquanto processo de pesquisa. Tomando emprestado o pensamento sobre rede,

de Bruno Latour, e de métodos para cartografia, de Passos et al, acreditamos ter percorrido uma trajetória de pesquisa, muito mais do que comprovado uma hipótese. Ainda que nossa hipótese permaneça, enquanto necessidade de se abordar os fenômenos culturais contemporâneos por outras perspectivas, como por exemplo, a rede de relações que estamos propondo pensar para dança.

Mas nossa hipótese também se construiu junto com o objeto e seus deslocamentos.

O caminho que nossa pesquisa percorreu foi construído com o próprio caminhar, desde o primeiro contato com o curso de mestrado: a aposta na linha de pesquisa voltada para os estudos de tecnologias de comunicação, a intenção em fazer um cruzamento destas tecnologias com a dança. Da curiosidade de novos horizontes que começaram a se abrir, o caminho possibilitou encontros, como com o professor orientador, colaborador, compartilhador de percurso.

Na perspectiva de um cenário de pensamento instigante e novo para mim, fui apresentada a conceitos de cibercultura, sistemas complexos, tecnologias digitais, “objetos técnicos”, “caixas pretas”, - tudo muito difícil de imaginar, compreender, apreender. Deste universo de conceitos reveladores e de novas aproximações para a produção de conhecimento que se revelava a mim, a abordagem de rede, de Bruno Latour, foi crucial. Ainda que sua proposta metodológica seja bastante complexa, nunca houve dúvidas que o que este autor propõe pensar faz total e completo sentido no meu entendimento de “mundo”. Mesmo que isso se desse de maneira mais intuitiva, inicialmente, persisti em tentar compreendê-lo, usá-lo, em sugar suas ideias para compor as minhas reflexões, para também traçarem o caminho de minha pesquisa.

A pesquisa caminhou também pelos teatros da cidade do Rio de Janeiro, nas várias edições de Festival Panorama que participei, antes como público, depois como produtora. Pelos programas de residência, processos seletivos, pesquisas online, manutenção de blogs e redes sociais. Pelo acompanhamento como leitora do portal Idança, que depois se tornou “meu vizinho de mesa”, (pois a equipe que produzia o portal, sentava ao meu lado). A proximidade com estes conteúdos me envolveram em seu próprio fazer, cheguei mesmo a prestar serviço para o portal Idança.

Traçaram o caminho também as várias políticas em que a dança se insere: públicas, de classe artística, de programação/ curadoria, de visibilidade, de engajamento. Editais de fomentos, reuniões com a secretaria de cultura, grupos de pesquisa, palestras, debates, encontros. O Centro Coreográfico, o teatro Cacilda Becker, a Escola Angel Vianna. Espaços físicos e simbólicos em que a dança se constrói como pensamento e ação.

Sem dúvidas, a experiência destes quase 4 anos trabalhando no escritório da Associação Cultural Panorama, é também parte deste caminho. E as experiências vividas, nos permitiu estar “dentro” do campo de nossa pesquisa, como observadora participante. Um campo que sempre esteve ali, faltava apenas que a pesquisa tomasse forma. E que fossem registrados discursos, reflexões, práticas, críticas,... afetações *com* e *através* do campo e do objeto.

Por fim, o caminho se construiu rastejante, suplicante, implorando por um fim, no longo e trabalhoso processo de escrita. Afetações e intuições, leituras e discussões, observação e análise, registro e narrativa, pessoas e coisas, precisavam ser organizados em um texto. Uma dissertação que também deve ser aprofundada, deve fazer sentido, deve conectar ideias, criar pontes, e garantir que seja compreensível a quem lê. No trecho final deste caminho, a escrita é sem dúvidas o desafio maior. Na mesma medida em que é grande a recompensa em ver o pensamento ganhando textura, as ideias fazendo sentido, os conceitos se tornando mais claros, os processos sendo “processados”.

Nosso caminho se constrói no próprio caminhar.

## REFERÊNCIAS

- ANTOUN, Henrique; PECINI, André. *A web e a parceria: projetos colaborativos e o problema da mediação na Internet*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 16., Grupo de Trabalho "Comunicação e Cibercultura". 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2007.
- ANTOUN, Henrique; MALINI DE LIMA, Fábio Luiz. *Ontologia da liberdade na rede: as multimídias e os dilemas da narrativa coletiva dos acontecimentos*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 19., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AZAMBUJA, Patrícia Kely. *Cognição e mediação técnica: passagem analógico-digital da recepção de TV sob a ótica da Teoria Ator-rede*. 2012. 216 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012
- BARABASI, Albert László; BONABEAU, Eric. *Redes sem escalas*. In: Scientific American Brasil, n. 13, p. 64-72, jun. 2003. São Paulo: 2003.
- DANÇA EM FOCO. *Videodança*. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). [*Dança em foco (Festival)*] Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. v. 2, 158f. Livro realizado por ocasião do Festival Dança em Foco.
- \_\_\_\_\_. *Entre Imagem e Movimento*. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). [*Dança em foco (Festival)*] Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008, v. 3, 168f. Livro realizado por ocasião do Festival Dança em Foco.
- \_\_\_\_\_. *A Dança na Tela*. In: CALDAS, Paulo et al. (Org.). [*Dança em foco (Festival)*] Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, v. 4, 136 f. Livro realizado por ocasião do Festival Dança em Foco.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 96 p.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates).
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREIRE, Leticia de Luna. *Seguindo Bruno Latour*: notas para uma antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Comum, 2006. v.11, n. 26, p. 46 a 65. Disponível em: <<http://lemetro.brinkster.net/%5Cpesquisadores%5CLeticia%20de%20Luna%20Freire%5CEguindo%20Bruno%20Latour%20notas%20para%20uma%20antropologia%20sim%20E9trica.pdf>>. Acesso em: jun. 2012.

GONÇALVES, F. N. *Fabulações eletrônicas*: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson. 1. ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006. v. 01. 286p

\_\_\_\_\_. Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.1, p.100-110, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cuide de você*: comunicação e estética relacional em Sophie Calle. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 19., Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade”. 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. *Projeto de pesquisa prociência 2012-2015*. [Rio de Janeiro]: UERJ, 2012.

INTRONA, Lucas. *The question concerning information technology: thinking with Heidegger of Information Technology*. [S.l.: s.n., 20—?]. Disponível em: <[http://discovirtual.uol.com.br/disco\\_virtual/erickfelinto/Mestrado/HeideggerDigital.pdf](http://discovirtual.uol.com.br/disco_virtual/erickfelinto/Mestrado/HeideggerDigital.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2010.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian et al. (Ed.). *Perform, repeat, record: live art in History*. Reino Unido: Intellect Bristol, 2012.

JONHSON, Steven. *Emergência*: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

KEIDAN, Lois. Entrevista concedida à Paula Gorini Oliveira e Marlon Barrios Solano. Londres, 2012.

LAW, John. Notes on the Theory of the Actor Network: ordering, strategy and heterogeneity. CENTRE FOR SCIENCE STUDIES. Lancaster University, Reino Unido. 1992. Disponível em: <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

\_\_\_\_\_. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red*. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LIVE ART DEVELOPMENT AGENCY (ed., prod.) et al. *Access All Areas*. Reino Unido: LADA, 2012. ISBN: 978-0-9561342-7-1

\_\_\_\_\_. *In time*: a collection of live art case studies. Reino Unido: LADA, 2010.

MANOVICH, Lev. *Remixing and Remixability*. [S.l.:s.n. 20—?]. Disponível em: <[www.manovich.net/DOCS/Remix\\_modular.doc](http://www.manovich.net/DOCS/Remix_modular.doc)>. Acesso em: 28 ago. 2011.

NOONAN, Tommy. *Dis-Organization: Sweet and Tender Collaborations and the Possibilities of Loosely Coordinated Group Action*. In: Independent Network's Symposium on Cultural Management. Palestra apresentada em simpósio. Turquia: 18 de abril de 2008.

OLIVEIRA, Paula Gorini. *Corpo e mediação: trajetos para uma critica de dança*. 2009. 80 f. Monografia (Especialização em Jornalismo Cultural) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RECUERO, Raquel. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOFAER, Joshua. *What is live art?* Trabalho artístico em vídeo. Londres. 2002. [S.n.]. Disponível em: <<http://www.joshuasofaer.com/2011/06/what-is-live-art/>>. Acessado em: julho de 2012.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. Apresentação: KATZ, Katz. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

WILSON, Stephen. *A arte como pesquisa: a importância cultural da pesquisa científica e o desenvolvimento tecnológico*. In: DOMINGOS, Diana (Org). *Arte e Vida no século XXI*. São Paulo: Enesp, 2003.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo das técnicas do ver e ouvir*. Tradução de Carlos D. Slazk. São Paulo: Annablume, 2006.

## **Outras Fontes**

COLABORATÓRIO. Apostila de Seleccionados 2010. Material desenvolvido para participantes do programa Colaboratório 2010. Associação Cultural Panorama. Rio de Janeiro: 2010.

UNRAVELLING MODERN AND CONTEMPORARY ART. Curso teórico sobre história da performance. SOFAER, Joshua (Coord.) et al. White Chapel Galery. Londres, fev-mar, 2012. Anotações e registros audiovisuais das aulas.

GORINI, Paula. Registros diarísticos em textos, fotos e vídeos. Londres, 2012.

## Consultas online

ARTSADMIN. Website da organização cultural sem fins lucrativos. Disponível em: <<http://www.artsadmin.co.uk>>. Acesso em: 07 de fev. 2012.

ARTS COUNCIL. Website da entidade, responsável pela gestão da política cultural no Reino Unido. Disponível em: <<http://www.artscouncil.org.uk/who-we-are/>>

IDANÇA.NET. Portal online especializado em dança, disponível em: <<http://www.idanca.net>>. Acesso em: 09 de jan. 2011.

LEGISLATION.GOV. Website com publicações de legislação do Reino Unido. Disponível em: <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2006/50/section/2>>. Acesso em: 8 de fev. 2012.

LIVE ART DEVELOPMENT AGENCY (LADA). Website da agência de desenvolvimento da *live art* no Reino Unido. Disponível em: <[www.thisisliveart.co.uk](http://www.thisisliveart.co.uk)>. Acesso em: jun. 2012.

MOVIMENTO.ORG. Rede social online especializada em dança. Disponível em: <<http://www.movimiento.org>>. Acesso em: 08 jan. 2011.

SWEET AND TENDER COLLABORATIONS. Website do grupo, acesso a documentos, fotos, entrevistas, vídeos e relatos dos artistas participantes do grupo. Disponível em: <<http://www.sweetandtender.org>>. Acesso em: maio 2012.

UMBOUND. Livraria virtual da LADA, publica e vende livros desenvolvidos pela Agência da *live art*, por parceiros, ou em temáticas afins. Disponível em: <<http://www.thisisunbound.co.uk>>. Acesso em: 07 de fev. 2012.

WIKIDANÇA. Enciclopédia online especializada em dança. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net/>>. Acesso em: 12 fev. 2012.



## ANEXOS - PISTAS/ VESTÍGIOS

Optamos por disponibilizar alguns dos materiais utilizados durante a pesquisa que nos guiaram como pistas e vestígios da *Rede da Dança* que estávamos construindo. Dessa forma, mais do que “anexos”, no sentido de “complemento” ao trabalho, acreditamos estar compartilhando o processo, o que é mais coerente com a própria ideia de *cartografia*.

### ANEXO A - Pista A - Seleção Colaboratório 2010

O presente anexo tem por objetivo demonstrar uma parte do processo de pesquisa em que se embasa a atual pesquisa como cartografia, como uma construção de pensamento que ocorre “com” o próprio processo. Ao expor dados referentes a práticas de experiências “colaborativas”, acreditamos estar apresentando alguns dos rastros deixados na rede. O material apresentado nos auxiliou, ainda, ao entendimento do próprio conceito de “colaboração” que usamos no texto.

No processo de seleção de 2010 foram feitas três perguntas, que os interessados deveriam responder, na ficha de inscrição, além dos dados curriculares. As respostas dos artistas selecionados foram compiladas numa apostila, que serviu como material de divulgação interna. No primeiro encontro do grupo, em Luis Correia – SESC/PI, cada artista recebeu uma apostila, com essas e outras informações adicionais (cronograma, boas-vindas, mini-biografias dos convidados, informações úteis, etc). Para a finalidade da pesquisa aqui exposta será reproduzida a primeira pergunta, bem como alguns trechos das respostas dos artistas.

“Apostila Selecionados 2010 – Colaboratório”

#### **Pergunta:**

**Como você entende uma colaboração, o que seria para você um trabalho artístico colaborativo? Quais são as vantagens e os perigos de um trabalho em colaboração?**

**Respostas<sup>64</sup>:**

Agnaldo Martins/ AM: num processo de colaboração artística o *performer (intérprete-criador)* administra o seu espaço, *suas estratégias e princípios práticos e teóricos que vão nortear sua trajetória*, sendo bastante *flexível* em relação à *contribuição dos outros* participantes do processo artístico.

Ana Cecilia Moreno Morales/ Bolívia: [...] para mi la colaboración es un espacio donde todos los participantes están en *igual condición y la forma de relacionarse unos con otros es horizontal*.<sup>65</sup>

Cleyde Silva/ PI: (...) *Relacionar um corpo grupal* interagindo nessa variação contínua *entre os elementos heterogêneos*. É estar trocando, interagindo, compartilhando experiência, *se relacionando de forma colaborativa*.

Clodomir Junior/ PI: (...) No âmbito artístico significa uma *ruptura de barreiras de criação assim como de localização geográfica* de outros artistas.

Cristiane de Oliveira/ MG: (...) É um formato de trabalho muito rico a partir do momento que *pressupõe troca e promove a pluralidade de olhares, sentidos, opiniões, ou seja, diversidade de perspectivas e subjetividades*, que é refletida no trabalho.

Dameres D'arc/ AM: (...) me faz perceber a necessidade da *presença do outro* para esse processo de amadurecimento contínuo. (...) transitar por *campos não muito confortáveis* (...). O interessante numa colaboração é a *democratização de conhecimento* dos artistas, a *diferença* entre eles é o fator enriquecedor da obra.

Darwin Mora/ Chile: (...) combinar *diferentes visões artísticas*, a *analogia da sociedade humana*, o pensamento e a *variedade* de telespectadores.

---

<sup>64</sup> Os textos apresentados estão editados, porque o original era muito extenso (Apostila de Seleccionados 2010), e os grifos são nossos.

<sup>65</sup> Tradução da Autora: para mim a colaboração é um espaço onde todos os participantes estão em igual condição e a forma de se relacionar uns com outros é horizontal.

Datan Izaká/ PI: construção de um trabalho autoral inicial ou em desenvolvimento que busca por novas idéias e possibilidades de criação a partir do conhecimento, do *olhar e experiência de outros*.

Gimena Mello/ Buenos Aires (mora no Rio de Janeiro há 10 anos): acredito que um trabalho é colaborativo quando *generosidade e autonomia funcionam como motores do trabalho em grupo*, (...) a criação colaborativa traz como *vantagem a diversidade e a surpresa do inesperado*, pois os problemas apresentados em uma pesquisa têm tantas soluções quanto pessoas participem dela.

Jacob Alves/ PI: *colaboração é construir algo de forma conectiva*, com a abertura e liberdade de democratizar o pensamento e criação. Um trabalho artístico *colaborativo é não dar previamente nome, forma, conceito, cor etc.* a uma criação artística, é desenvolver coletivamente e *descobrir ouvindo, falando, concordando, não concordando, democratizando esse percurso de criação*. (...) participando das criações nos dá uma visão importante de *como está se fazendo e criando dança hoje*.

Joubert Arrais/ CE: entendo que *colaboração é o desejo de se relacionar com o outro*. (...) colaborar com outros artistas é *construir cumplicidades*, respeitando os tempos de cada um no processo de criação e *buscando reconhecer possíveis unicidades*. (...) penso ser necessário definir, ao longo da própria relação colaborativa, as escolhas, as regras e os procedimentos para que, de fato, se configure uma *cooperação artística mútua*.

Juliana Fança/ SP: *colaboração é a possibilidade da soma*. Possibilidade do inesperado que é o outro. (...) as descobertas e direções apontadas pelo outro, externa e internamente, *movendo certas estruturas de pensamento e prática que possam ter sido cristalizadas, obstruindo o fluxo de novas possibilidades*. Em um tempo completamente individualista, é preciso fomentar este tipo de procedimento de trabalho.

Leonardo Nabuco/ SP: uma colaboração pra mim tem a ver com *hierarquias mais planas e troca*, de conhecimento e de responsabilidade; tem a ver com *disponibilidade e generosidade*, quando a *assinatura e a autoria começam a ficar difíceis de definir*.

Myrian Jazmín Gonzáles Derbas/ Paraguai: não respondeu questionário, pois não houve processo seletivo no Paraguai. *Não houve seleção porque não houve procura para o projeto.* Segundo a responsável pelo Centro Cultural de Espanha de Assunção, a dança contemporânea do país ainda é muito iniciante e os artistas não atendiam a pré-requisitos do processo, como por exemplo, ter pelo menos um trabalho autoral. *A artista foi escolhida por indicação direta.*

Patrícia Bárbara/ RJ: (...) troca de informações que estimula o conhecimento e que promove a *reavaliação de si próprio e de suas idéias através de outra ótica.* (...) o perigo seria perder-se no processo e em meio a tantas opiniões.

Samuel Mico/ Guiné Equatorial: (...) *un cambio de experiencia.* Las ventajas de trabajar en colaboración es que se aprende unos de otros y se consigue *mejores y grandes éxitos que trabajando solo.*<sup>66</sup>

Valdemar Dos Santos/ PI: É espaço onde todos podem contribuir e *a produção se dá em rede.* Solicita uma postura *multi-disciplinar, multi-tarefa, multi-cultural e multi-outros,* indo além da noção tradicional de cooperação e trabalho de equipe. (...) *resolva problemas complexos e gera soluções surpreendentes.*

Vandré Vitorino/ RJ: (...) Fazer da possibilidade do *encontro* com outros artistas e coreógrafos convidados um instrumento *de formação artística e criação de um trabalho coletivo.* (...) produção de uma estética própria baseada *no intercâmbio da diversidade cultural* previsto no processo; *o contágio e a troca de idéias multiplicando-se os conteúdos e pensamentos sobre a dança;* e por fim, com criatividade, *a produção de novas realidades* a partir do engajamento artístico em sua totalidade – corpo físico, mental e emocional.

Victor D'olive/ RJ: ... é território, de fronteiras de arames caídos, que traz em si *dinâmicas que se atravessam, entrecruzam e fomentam hibridizações;* é caráter de *saber em fusão com fazer* e, por isso, representação de dialogismos possíveis e ilimitados entre os *homens, elementos simbólicos e arcabouços culturais.* (...) é por fim, *uma tessitura que promove a integração sem inutilizar a dimensão autônoma do ser.*

---

<sup>66</sup> Tradução nossa: uma troca de experiência. As vantagens de trabalhar em colaboração é que se aprende uns com os outros e se consegue melhores e grandes êxitos que trabalhando sozinho.

**ANEXO B - Pista B - Tradução troca de emails Therese - Paula**

Segue abaixo a tradução da troca de emails entre mim e a diretora de teatro Therese Steele, citado em inglês, no corpo do capítulo 4 desta pesquisa:

Cara Paula,

muito obrigada por dedicar tempo a me enviar um feedback, é gentil de sua parte e eu realmente aprecio isto. Eu concordo com você que Sarah é uma performer incrível e eu gosto muito de trabalhar com ela.

[...] Sobre a peça de Virginia, muitas pessoas disseram o que você falou sobre a dança e sobre como retratar sua loucura foi talvez um pouco clichê. Eu nunca tive a intenção de fazer um retrato da loucura de Virginia, se tinha alguém que era maluco era o narrador que está tentando reescrever o passado de outra pessoa, suas vontades e desejos, de acordo com seu próprio entendimento. A dança é a tentativa do narrador de libertá-la, Virginia dança apenas para si mesma. Nós deveríamos todos nos perguntar por que imediatamente consideramos isto como um significado da loucura.

Pessoalmente, eu acho que a razão pela qual a dança não funciona muito bem (porque eu concordo com você, não funciona) é porque não conseguimos alcançar o tom certo em termos de ironia, sem música isso foi uma coisa difícil de se fazer. Quer dizer, não houve nunca a chance da cena construir um "momento" e, ainda, simplesmente não havia um ritmo...

[...] Como nós enquanto mulheres lidamos com o fato de outra mulher escolher uma vida sem filhos sem nos sentirmos rejeitadas num nível bem primário? A maneira como este narrador/autor lidou com isso foi "dando a ela o que ela achava que ela queria".

Estou pensando se seria possível marcarmos uma reunião com a intenção de receber alguns conselhos em como avançar com o trabalho e saber mais sobre a agência de desenvolvimento da *live art* [LADA].

Eu apreciaria muito se você me deixasse saber se isso é possível.

Muito, muito obrigada

Therese

---

Cara Therese,  
primeiro de tudo, parabéns!

[...] a temática em torno de Virginia Woolf é rica e sempre me deixa curiosa. Eu gostei particularmente da atriz loira de cabelo curto, acho que ela tem um estado de presença em cena que prende a atenção do público sem ser demasiado dramática. Ela sabe o que está fazendo. Às vezes, em um espaço e assunto tão intimista, o estado de presença é fundamental.

Eu vim de um festival de dança contemporânea no Brasil, e eu gosto da relação entre expressão corporal e textual, que eu acho que foi bem explorado na obra. O momento final (coreografia) é super sensível e as lágrimas vieram aos meus olhos. Foi simples e forte.

Mas eu diria que a primeira "cena de improvisação corporal", uma em que a personagem de Woolf está dançando, pode ser mais explorada no sentido da liberdade do corpo, em vez de tentar representar a besta ou a doença da mente. Talvez isto seja apenas minha interpretação... Parecia que o som e o movimento estavam muito conectados com a história que estava sendo contada.

Você me pediu um feedback, eu tentei pensar sobre isso com o cuidado e respeito que eu acho necessário para ser justo com o trabalho de outra pessoa. Espero que possa ter sido útil de alguma forma.

Cordialmente, Paula

## **ANEXO C - Pista C - Palestra sobre o *Sweet And Tender Collaborations***

O texto abaixo foi escrito e apresentado pelo artista Tommy Noonan, que participa do coletivo Sweet & Tender, para uma conferência na Turquia, em 2008. Este texto foi disponibilizado a mim por email, pelo próprio autor, em 2010, quando começava meu processo investigativo. Entrei em contato com o artista para tirar algumas dúvidas sobre o coletivo. O texto é utilizado em minha pesquisa como fonte de referência e por isso escolhemos disponibilizá-lo na íntegra para o leitor que apresentar curiosidade em entender melhor sobre o coletivo.

### **DIS-ORGANIZATION: SWEET AND TENDER COLLABORATIONS AND THE POSSIBILITIES OF LOOSELY COORDINATED GROUP ACTION.**

The following is an excerpt from a presentation delivered at Independent Network's symposium on cultural management: Istanbul, 2008.

By Tommy Noonan

Sweet and Tender Collaborations began with a conversation in 2006, when a number of artists from a number of countries, present for the ImPulsTanz festival in Vienna, began to discuss the difficulties that we as individual artists face. We spoke of difficulties in finding time, space and money to work, and the difficulties in finding meaningful opportunities to exchange and grow artistically. In this conversation, we also realized how easy it would be, given the recent social networking revolution, to form a community of support, and to act and communicate quickly and efficiently. We began to ask ourselves: what exactly could a network give us as individual artists? How would we and could we each use such a network to create the conditions we desired as individuals?

What grew out of these questions was Sweet and Tender Collaborations – not a fixed form, but a continually evolving experiment in progress. The network itself is little more than a collection of varied individuals with no central structure of support. There is no consensus on what it is. There is no center and no one can speak for it as a whole. There is only a continuing discussion, and what I would call, uncontrolled, emergent behavior in the form of

various projects. This presentation itself is only a personal interpretation of its activities, for it is above all an experiment and a work-in-progress between artists.

In 2006, various projects and exchanges were launched between artists under the title Sweet and Tender Collaborations; Portugal, Berlin, Greece and Belgrade were a few of the locations. In 2007, the network partnered with SKITe association in France to create a residency of 30 artists in Jan Ritsema's space: Performing Arts Forum. Since then, we have dispersed and re-organized, creating more exchanges in Portugal, France, Germany, Spain, Norway and Mexico.

### **Markets, Institutions and Open Spaces**

To begin, the conversation of Sweet and Tender came with an agreement that we as artists desired several things in order to learn and grow and to produce work. We desired time, space and money. An opening of space, in the abstract sense, is done with the help of whatever resources we as individuals can win, negotiate, apply for, discover, steal or invent ourselves. We as artists need space, and we as artists have, from time to time, and depending on our location and our economic conditions, greater or fewer resources with which we can open different forms of space.

We also agreed that most of us live in a system of market forces, which have an effect on how much or little our work is sustained. We know this well, as many of us spend more time complaining about 'The Market' than we do actually making work. Forces of supply and demand, which put pressure on us to deliver particular kinds of products in particular kinds of conditions, are often in conflict with our artistic interests. In other words, the production of innovative work requires much more time and space than the market would consider a good investment.

True this may be, but first we should stop complaining. When we complain about the market, implicit in our complaint is the idea that we as artists deserve to operate beyond such forces. The reality is that we don't have any such inherent privilege. This idea that the artist is special – that he or she automatically occupies a position outside the normal codes of capitalist organization -- is a construct directly tied to capitalism itself. In communist organization, for example, the act of making art is simply labor, just as is the act of making shoes or heavy machinery. Whatever illusions we may have about being 'special' are simply



proper to a capitalist context, and although making work in a context determined by codes of production and exchange will produce art that is generally safer and less innovative, simply whining about Capitalism won't get us anywhere.

The standard counter-proposal to the problem of the market has been the institutional sheltering of culture from those market forces that see cultural value in purely monetary terms. Such protection often takes the form of state subsidies (and is most widely implemented in western Europe). This is a welcome step towards recognizing the importance of culture in general. Yet a heavily subsidized system can produce not only laziness and inaction in individuals, but also just as much selfish behavior and isolation as environments dominated by production demands.

Furthermore, simple institutional protection from the market does not necessarily allow us real dynamic spaces for exchange and development either. The acceptance of 'Research' or 'Lab' spaces as an integral part of performance-making processes, has been more or less supported by institutions in Europe for the past 15 years. This has been an outgrowth of the necessity for contemporary dance artists to find ways to protect themselves from market forces, which were perceived to be threatening European contemporary dance in the mid 1990's. One result of this period was a wide-scale articulation for 'Research' as necessary to the dance-making process, and the need of its inclusion into institutional practice. Research space and time became something provided and determined by institutions.

The problem here is that such a space of 'Research', though thankfully upheld by institutions, has also institutionalized notions of work, process and research itself; such practices become homogenized by policies that determine what and where is open space, and more or less how 'Research' itself takes place and is defined. These are situations in which artists still do not take the initiative to connect directly to one-another.

### **Failure as an Asset**

Another way in which institutional space can become limiting has to do with their relationship to failure. Whether they are profit-driven or not, institutions are by their very nature, always concerned with their own survival, and must therefore exert a kind of control over the "open" spaces they protect. It is this concern which forces them to make calculations

in reference to a given status quo, in order to justify and ensure the continuation of their own existence, either by being profitable, or in deserving the continuation of their subsidy. Failure is something that must be minimized by institutions because, even if an institution is not-for-profit, it endangers its own survival if it invests resources in an endeavor that will likely produce a large amount of failure. Even when taking risks, institutions are forced to calculate a situation in which they do not produce more than a certain amount of failure. It is this concern which forces them to see failure as a liability and not a possible asset.

In his book: *Here Comes Everybody*, Clay Shirkey discusses the Open Source movement, and its competitive threat to large institutions such as Microsoft. Shirkey argues that it is not because the Open Source movement (in which software is collectively developed by an online community of programmers) consistently develops a body of competitive or even worthwhile programs. In fact, roughly 75% of open source software is considered completely worthless and is never used, while 10-13% is considered somewhat useful, getting a few downloads per day. It is because the Open Source movement has a different relationship to failure than does an institution. In general, only the top 2% of open-source projects are considered successful. Yet it is this wildly innovative 2% that offers a real threat to institutions such as Microsoft in pushing forward the development of the software industry.

In this way, the ability for a community of loosely coordinated programmers to work together in a large mass renders the conflict of failure irrelevant. Since there is no emphasis on being productive, there is not an institutional cost to failure, and trying things is easy; there are many attempts, and a great amount of worthless material is produced. Yet the tolerance for that level of failure makes possible the 2% of material that is truly revolutionary, and might never have been produced under institutional conditions. Here, the ability to tolerate large amounts of failure is an asset.

In all honesty, most of the critics of Sweet and Tender have leveled that gatherings in the past years have resembled something of a summer-camp, having insufficient drive and focus, and are not adequately concerned with controlling the quality and exchange of output. 'Where is the quality control?' many ask.

I would agree. Most of what comes out of those meetings should, according to my standards, never be presented on stage. But aside from the fact that creating quality work is not the direct point of the project, I would say two things: first, there has been about 2% of the material produced from Sweet and Tender meetings that has eventually gone on to be quite successful, to tour, and to be considered innovative. And second: often times in the field of art, failure also contains a lot of useful educational value. Certain meetings, conversations,

ideas and exchanges might never have been worthy of 'investment' by institutions. They provide no direct, quantifiable or visible return. Yet in our field of work, these experiences of failure are often the seeds of future developments, which gain real cultural and even market value.

Thus a situation in which failure is not avoided but rather integrated into the process of exchange and development, is in fact a better long-term investment in the development of culture in general, and the creation of space is most dynamic and revolutionary when artists are active in creating it and its frame, rather than hoping it will be designed and protected for them.

### **Change in Thinking**

So what is at the heart of this Sweet and Tender project, or other such similar initiatives? Primary to the project is the reorganization of the traditional relationship between artist and institution. Institutions are not bad, oppressive or irrelevant in the production of art, and neither are markets. There will remain. Yet they can be more actively and creatively utilized by us, the artists. And of course there must also be a change in how we as individuals and we as institutionalized societies think about culture in general.

I propose that we artists give up thinking in revolutionary terms. Instead of thinking: 'how do we overturn or escape the tyranny of market forces'? How do we create better institutions?' We instead should work together and within systems as they exist, to carve out spaces inside of them, spaces in which we may define work and interaction ourselves – what Hakim Bey calls the "Temporary Autonomous Zone".

These spaces do not attempt to overthrow, but instead create a dynamic and ever-shifting landscape of micro-communities and creative intersections, which are driven and opened by artists themselves. We must think constructively, and we must think about what markets and institutions have to offer us. We must think more in terms of creating conditions for ourselves, in which we have more control over how we relate to markets. We must think creatively, wildly, with a mix of awareness and idealistic naivety -- but also with a sense of radical, impossible vision. I believe that always looking for opportunities in this way of acting benefits artists and institutions, as well as any cultural scene in the long term.

So this is the question at the heart of the Sweet and Tender conversation, and it also perhaps the first question to put forward here: how can artists work together to create conditions in which we are not wishing to escape from the market, and are not relying only on existing structures as the sole provider for our time, space and money? How can we as artists utilize the productive and creative power that market systems create for each of us, while resisting the urge to fall into a competitive environment of art production? How can we be active in our relationship to the structures of production as they currently exist? What can we do towards creating Temporary Autonomous Zones?

### **The Principle of Generosity**

The first principle I will put forward, which is central to the operation of our network, is the very simple principle of generosity. It is the idea that artists themselves can be very generous, and can create spaces – spaces of education, information exchange, research, visibility, production, even couch-surfing. This may sound obvious, but I find that all too often we as artists tend to look up towards the structures of production, whether these have a coherent policy or not. We think of theaters, subsidies, grants and competitions as the only route towards gathering the necessary resources of time, space and money, and the only actors capable of developing our careers and creating a lively scene.

In fact, each of us can already be said to have a certain amount of resources within our influence: a studio, a festival, a grant or some extra money. We always desire access to more resources, but if we think of being generous with the resources we have, instead of thinking of only that which we need, we create a culture in which more options open to each of us. A greater number of spaces opens on a horizontal plane of multiple, interconnected actors, than does on a vertical or hierarchical plane. Simply, whenever we as individuals come across the opportunity to open a space for ourselves, it is almost always possible to open that space a little more for the benefit of someone else.

It is not something that can really be quantified, but it does produce dynamic learning environments, different possibilities for work, discourse and knowledge. It is not usually a short term investment, but rather something more long-term in its rewards. Also, it is important to remember that everyone has something to give. Even if it is not space or money

or even ideas, perhaps its labor and experience, a book, a film -- everyone can open a space for someone else.

Finally, it is important to note that these principals are not about creating something new. Sweet and Tender is not a revolution aimed at creating a better system. It is an option for personal interaction between artists themselves, as well as between artists and institutions.

### **Decentralized Collectivity**

The possibility to employ simple, user-operated systems for communication, makes the building of networks easier and quicker. Databases of information can be shared between artists - the exchanging of knowledge, information and contacts. When this exchange is based on real collaborative relationships, as it is with Sweet and Tender, then this powerful flow of knowledge can open possibilities for collaboration in real time and space.

By this point, everyone knows that with a good internet connection, masses of people can exchange knowledge and information easily today; entire communities can form and dissolve online, and certain collective notions of a 'we' can amass along disparate points of a decentralized network. Most importantly the cost-to-benefit ration of mass coordination has dramatically changed, and individuals in various contexts can move to coordinated action from various points along a network, when before such action could only have been make possible by institutions. Pure mass in numbers becomes a tool without the need of a common artistic identity. A local artist who is engaged with such a sprawling network of individuals, immediately becomes an empowered asset to local institutions through his or her connectedness. Things become possible with the simple appearance of a coordinated aggregate mass.

Of course many types of networks exist today in the performance world. Many institutions have begun to network in order to increase possibilities for co-production and to distribute and multiply funds and information. However, the model of Sweet and Tender is both informal in nature, entirely artist-driven, and based on actual artistic relationships. It is open to anyone, but only through developing artistic relationships with any of the artists involved. In this way, it is neither a company of people organized around place, nor is it a

cyber-community that exists in a virtual space; it is instead an embedded and intertwined virtual and real social community.

If we look to organize artist networks around user-built and peer-to-peer structures, what we can begin to see is what Tomislav Medak describes as a ‘third-way’ of social organization. This is a flat hierarchy of exchange and individual action that still emphasizes collectivity and collaboration -- a system in which the line between producer and consumer of culture is no longer so clear. All involved are players in active exchange.

Several things are important to this philosophy, but chief among them is that of structural lightness and informality. The network of Sweet and Tender is not intended to be an engine for the production of work. It is not meant to be a thing separate from the users that compose it. It is not an entity or a legal body. It has no fixed codes of operation or procedure. Many systems and codes arise with each new project. The artists that create a meeting point in Portugal create a different Sweet and Tender Collaboration from the one I will create in Germany, different from the one that Marko Milic creates in Belgrade, from Montserrat Payro in Mexico City, from Tim Darbyshire in Australia. Sweet and Tender exists only as a cluster, a grouping of these individual moments and communities. There is no center that grows extremities, only extremities themselves, which find use value in connecting with one-another. Herein, a center is formed, but not owned.

(This lecture was originally made possible with a grant from the Goethe Institute)