



Coreografar o comum: aproximações deformativas para territórios

 Marina Souza Lobo Guzzo¹

¹ Doutora em Psicologia Social. Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Santos, São Paulo – Brasil.
marina.guzzo@unifesp.br

Cite como
American Psychological Association (APA)

Guzzo, M. S. L. (2021, Special Issue, April). Coreografar o comum: aproximações deformativas para territórios. *Rev. Gest. Ambient. e Sust. - GeAS*, 10, 1-21, e18438. <https://doi.org/10.5585/geas.v10i1.18438>.

Resumo

Objetivo do estudo: Este artigo procura pensar sobre a arte e o comum a partir de um processo de construção e consolidação de uma intervenção artística pensada e criada com base na aproximação em um território vulnerabilizado da cidade de Santos (São Paulo, Brasil).

Metodologia / abordagem: Neste exercício de escrita, a experiência narrada se dobra pela performance intitulada Fricções, desenvolvida ao longo do ano de 2018 em uma residência artística que tinha como recorte justamente ações de arte, território e comunidade.

Originalidade/relevância: Esta performance foi pensada como uma deformação coreográfica para habitar territórios a partir da presença articulada entre um grupo de artistas, cadeiras e pessoas que estejam transitando ou habitando o espaço público, previamente conhecido e determinado.

Contribuições teóricas / metodológicas: Uma coreografia comum é sempre reconfiguração, singularidade e diferença, que se torna visível a partir de uma “figura de comunidade”, que é desfeita a partir dos encontros e das novas configurações que um processo criativo agencia.

Principais resultados: Uma nova configuração dos corpos, dos tempos e dos lugares que se atravessam pela arte. A partir de uma escrita cartográfica, o texto discorre sobre aproximações entre arte e o comum e como suas experimentações proporcionam agenciamento entre corpo, afeto, estética e política.

Conclusão: Experiências como essa são atentas e cuidadosas às questões éticas, podem proporcionar uma ampliação no campo das práticas inventivas e de encontro num território, e mudar valores e perspectivas determinados em cidades colonialistas.

Palavras-chave: Coreografia. Comum. Território. Fricções. Arte.

Choreographing the common: deforming approximations for territories

Abstract

Objective of the study: This article seeks to think about art and the common from a process of construction and consolidation of an artistic intervention thought and created based on the approach in a vulnerable territory of the city of Santos (São Paulo, Brazil).

Methodology / approach: In this writing exercise, the narrated experience is doubled by the performance entitled Friction, developed throughout the year 2018 in an artistic residence that had as its cut precisely actions of art, territory and community.

Originality / relevance: This performance was conceived as a choreographic deformation to inhabit territories based on the articulated presence between a group of artists, chairs and people who are transiting or inhabiting the public space, previously known and determined.

Theoretical / methodological contributions: A common choreography is always reconfiguration, uniqueness and difference, which becomes visible from a “community figure”, which is undone by the encounters and new configurations that a creative process arranges.

Main results: A new configuration of bodies, times and places crossed by art. Based on cartographic writing, the text discusses approaches between art and the common and how their experiments provide agency between body, affection, aesthetics and politics.





Conclusion: Experiences like this are attentive and careful to ethical issues, can provide an expansion in the field of inventive practices and encounter in a territory, and change determined values and perspectives in colonialist cities.

Keywords: Choreography. Common. Territory. Friction. Art.

Coreografar lo común: aproximaciones deformativas a los territorios

Resumen

Objetivo del estudio: Este artículo busca pensar el arte y lo común a partir de un proceso de construcción y consolidación de una intervención artística pensada y creada a partir del abordaje en un territorio vulnerable de la ciudad de Santos (São Paulo, Brasil).

Metodología / enfoque: En este ejercicio de redacción, la experiencia narrada se duplica con la performance denominada Fricción, desarrollada a lo largo del año 2018 en una residencia artística que tuvo como corte precisamente acciones de arte, territorio y comunidad.

Originalidad / relevancia: Esta performance fue concebida como una deformación coreográfica para habitar territorios a partir de la presencia articulada entre un grupo de artistas, sillas y personas que transitan o habitan el espacio público, previamente conocido y determinado.

Aportes teórico / metodológicos: Una coreografía común es siempre la reconfiguración, la singularidad y la diferencia, que se hace visible desde una “figura comunitaria”, que se deshace por los encuentros y nuevas configuraciones que ordena un proceso creativo.

Principales resultados: Una nueva configuración de cuerpos, tiempos y lugares atravesados por el arte. Basado en la escritura cartográfica, el texto discute acercamientos entre el arte y lo común y cómo sus experimentos proporcionan agencia entre el cuerpo, el afecto, la estética y la política.

Conclusión: Experiencias como esta están atentas y atentas a las cuestiones éticas, pueden proporcionar una expansión en el campo de las prácticas inventivas y el encuentro en un territorio, y cambiar determinados valores y perspectivas en las ciudades colonialistas.

Palabras-clave: Coreografía. Común. Territorio. Fricción. Arte.

"As cidades estavam cansadas, velhos espaços, imaginados para uma vida que já não é mais a nossa há pelo menos dois séculos. Fomos lançados desde então em uma estranha experiência de monasticismo planetário: a cidade não existe mais, e o que resta é um conjunto contrastante de casas particulares, apartamentos desiguais, casebres. Talvez devêssemos nos libertar para sempre da ideia da cidade como palco original e principal da política."
(Coccia, 2020)

Coreografar a deformação

Santos é considerado um dos 10 melhores municípios para se viver no Brasil, de acordo com um *ranking* elaborado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), órgão da ONU. É o maior município do litoral de São Paulo e conta com o maior porto da América Latina, que movimenta mais da metade do PIB do país (IPEA, 2020). A desigualdade, porém, marca essa classificação, pois é em Santos que existe a maior favela de palafitas do país, além de uma zona portuária degradada pela



exploração, um centro histórico abandonado e um Mercado Municipal que funciona com a promessa de futuro que uma vez abrigou no ciclo do café. É nessa região, chamada Bacia do Mercado, que também acontecem disputas da especulação imobiliária e onde se instala uma série de equipamentos culturais, educacionais e um festival de arte contemporânea, que passam a propor e pensar ações voltadas para o território.

Este artigo procura articular noções sobre a arte e o comum a partir do processo de construção e consolidação de uma intervenção artística criada com base na aproximação em um território vulnerabilizado da cidade de Santos, São Paulo, Brasil. O texto é um exercício de narrativa da experiência e articulação de pensadores e criadores que também borram a criação. Neste artigo, a experiência narrada se dobra pela performance intitulada *Fricções* é uma parceria entre o Instituto Procomum e o Laboratório Corpo e Arte da UNIFESP - Campus Baixada Santista, desenvolvida ao longo do ano de 2018 em uma residência artística que tinha como recorte ações de arte e comunidade. O território onde a performance foi criada e concebida foi escolhido a partir da residência artística em parceria do equipamento cultural e a universidade, que já atuam na região - possibilitando um trabalho contínuo e processual no território. No entanto, ela poderia ser reativada em outros territórios por meio de imersão, residência e estudos aprofundados em parceria com equipamentos de cultura, saúde e educação locais.

Fricções foi pensada como uma deformação coreográfica para habitar territórios a partir de uma presença articulada entre um grupo de artistas, cadeiras e pessoas que estejam transitando ou habitando o espaço público, previamente conhecido e determinado. A proposta de nomear essa experiência como *deformação coreográfica* vem de Fred Moten (2020), que apresenta em *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* questões sobre a relação entre arte e objetos na performatividade negra. Ao teorizar, nesse ensaio sobre a “resistência do objeto” que a performance radical negra sempre ativa, o autor destaca:

Embora a subjetividade seja definida pela posse do sujeito de si mesmo e de seus objetos, ela é perturbada por uma força despossessiva exercida pelos objetos de modo que o sujeito pareça ser possuído - infundido, deformado - pelo objeto que possui (Moten, 2020, p. 1).

A performance *Fricções* surge a partir de cadeiras coloridas que se localizavam dentro de um equipamento cultural num território cinza. Essas cadeiras, que faziam parte das reuniões e encontros da residência artística, serviram como dispositivo para um jogo. Por meio delas e com elas, este jogo tinha como proposta friccionar, deformar e performar um território. As cadeiras agenciavam a saída e o encontro com a cidade.

A partir de um jogo coreográfico estabelecido previamente entre os artistas, todos saem do ponto de encontro carregando duas cadeiras e, com elas, uma roda é formada em





um lugar já imaginado. Dá-se início a um jogo de deslocamento, no qual cada artista se move no momento desejado levando suas duas cadeiras, mudando de lugar, sempre conectado ao grupo e recebendo pessoas que queiram conversar. O jogo tem uma única regra para esse deslocamento: ele não pode perder de vista a pessoa que estava à sua direita na roda do início. Com isso, o grupo sempre se move de maneira conjunta, mesmo que em tempos diferentes, e nunca se desconecta.

Com essa partitura de jogo e deslocamento, o dispositivo performático tem uma proposta de duração longa de, no mínimo, duas horas, para que se estabeleça um acontecimento naquele lugar. A proposta acontece em uma deformação no lugar, suas ações e fluxos habituais. Não há cadeiras, nem bancos nesse território. Há muitas pessoas que vivem nas ruas, sentadas ou deitadas no chão, que conversam entre si, e umas tantas outras pessoas que apenas passam, andando apressadas, para pegar a barca e atravessar o canal do porto - ou para voltar para casa, ou para ir ao trabalho. Como poderia a potência performativa-deformativa das cadeiras e artistas desencadear vetores de subjetivação que definem certos territórios e pessoas que existem sob a submissão e a resignação diante da organização colonialista das cidades brasileiras, e a força controladora e imperialista de objetos, mercadorias ou dispositivos que nela se agenciam?

Essa deformação (pois artistas e cadeiras, supostamente, não deveriam estar ali) é entendida como coreografia a partir de um olhar ampliado para o que é *coreografar*. Se olharmos na etimologia da palavra *coreografia*, vemos que ela tem origem do grego *chorus* (círculo) e *graphie* (escrita, representação). O elemento círculo é uma referência às danças circulares e a orquestra, local no qual o coro teatral grego dançava. Coreografar no sentido etimológico é desenhar, gravar o espaço com o corpo em movimento.

Mas coreografia é muito mais que "a arte de conceber os movimentos e passos que vêm compor determinada dança" (Dicionário Oxford), ou descrever danças no papel, como destaca o pesquisador André Lepecki (2010), que retoma a história da palavra, com sua primeira versão, no manual de dança – *orchestographie*, em 1589 –, ela surge como “aparato de captura burocrático-estatal do dançar (...) Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades” (Lepecki, 2010, p. 16). Ainda segundo Lepecki (2010), em 1700, a palavra coreografia – ou *chorégraphie* - passa a agenciar escrita e movimento, corpo e signo, papel e chão (Lepecki, 2010). Com isso, e a partir disso, estabeleceu-se o termo *chorégraphie* para a escrita ou notação das danças, dessa maneira, confinando danças que já aconteciam em espaços públicos e profanos a uma sala específica, o teatro, a serviço da monarquia no século VI. Passamos a conceber e construir, desde então, um imaginário de que a dança, ou a coreografia, só poderia ser organizada e pensada em lugares específicos, neutros e privilegiados.





Na modernidade, isso se intensifica, e a dança, de alguma maneira, espelha o ideal cinético desse tempo, no qual o automóvel, a cidade e a constante movimentação e fluxos de corpos identifica uma cultura ocidental em desenvolvimento. A arte passa a fazer parte da estrutura da cidade, restrita a alguns espaços de privilégios e acessos, geralmente, localizados em espaços centrais, com ingressos para entrada e certo conhecimento prévio exigido para fruição. O desenvolvimento da dança como forma artística autônoma no Ocidente, a partir do Renascimento, se alinha cada vez mais com um ideal de motilidade constante. O impulso da dança para uma exibição espetacular do movimento se converte em sua modernidade, tal como o define Peter Sloterdijk [...] como uma época e um modo de ser em que o cinético se corresponde com 'aquilo que na modernidade é o mais real' (grifos adicionados ao original). Na medida em que o projeto cinético da modernidade se converte na ontologia da modernidade, o projeto da dança ocidental se alinha cada vez mais com a produção e a exibição de um corpo e de uma subjetividade aptos para executar essa incessante motilidade (Lepecki, 2006, p. 17).

Muitos movimentos artísticos explodiram essa noção, criando outros contextos para a coreografia, inventando a forma de se relacionar com os diferentes espaços e com o corpo, propondo modos de fazer dança distintos e conectados com a cidade, abandonando a ideia de *imagem e representação* para performar. Ao pensar na dança produzida na cidade, nas ruas ou em espaços não reconhecidos tradicionalmente como palcos, pode-se apontar uma dança de contextos, de realidades provisórias e de alegorias desta mesma cidade, a ação coreográfica e a prática performativa passam a ser concebida como construção de uma experiência de estar com pessoas e lugares, criando espaços para criação estética, ética e política. As propostas feitas na cidade e com ela nem sempre se parecem com o formato do que tradicionalmente conhecemos como *dança*. Aspectos da performance, das artes visuais e, principalmente, da relação com o tempo e fluxo de movimentos dos artistas em contraposição à cidade se colocam em cena para jogar com os corpos de quem dança.

É algo que ganha o nome de *intervenção*. A popularidade das intervenções artísticas surgiu na década de 1960, quando os artistas tentaram transformar radicalmente o papel do artista na sociedade e, portanto, a própria sociedade. Eles são mais comumente associados à arte conceitual e à arte performática, o movimento oposto da arte confinada em um lugar neutro e específico. É a arte como encontro e risco, com corpo e cidade.

O cineasta e escritor francês Guy Debord pode ser um dos fundadores desse pensamento. Com o movimento que foi denominado situacionismo, desejava eliminar a posição do espectador nas artes e fez fortes críticas a uma *sociedade do espetáculo*. Em 1960, planejou um ataque a uma conferência internacional de arte na Bélgica. Outros coletivos, como o *Artist Placement Group* (APG) em Londres, tentaram reposicionar o papel





do artista em um contexto social e político mais amplo usando intervenções artísticas. Eles agiram fora do sistema convencional de galerias, colocando artistas dentro da indústria e departamentos governamentais para efetuar mudanças. Essas intervenções serviram como um catalisador para esquemas de artistas residentes e programas comunitários. Os situacionistas marcaram de maneira definitiva as novas relações do corpo com a cidade, sugerindo novas formas de pensar a cartografia a partir de jogos e ações efêmeras. Este movimento, apesar de teoricamente ter acabado no início dos anos 70 com a dissolução do grupo, fundou não apenas matrizes teóricas, mas novos modelos de ação que tencionaram as fronteiras entre arte, política e cartografia.

Figura 1 – Beneath dignity



Fonte: Brisley, 1977.

Esse referencial estava baseado em conceitos de *psicogeografia*, de *deriva* e, sobretudo, de *situações*, que se estruturam a partir de perambulações insubmissas e regras provocativas e bem humoradas de desorientação, cujo objetivo era trazer à tona a paixão e as emoções relacionadas à cidade. Em suma, o jogo era seu método de intervenção.

Em sua crítica da geografia urbana, Debord (1974, apud Jacques, 2003) sugere a construção de mapas das influências da natureza, do clima e do relevo sobre os afetos — os mapas psicogeográficos, cujo próprio nome conservava uma incerteza bastante agradável, segundo seu autor. Como exemplo dos jogos psicogeográficos, Debord (1974 apud Jacques, 2003) propunha regras para ocupação de uma rua, sugerindo a construção



de uma festa; ou, ainda, narrava jogos elementares que ensinavam a técnica de andar sem rumo, à deriva.

A cidade se torna palco da promessa de resolução e entendimento de conflitos, do encontro, da festa e do ritual. Ao mesmo tempo, no Brasil, ou numa cidade como Santos, é na rua que o encontro com a violência, com a desigualdade e com as forças que habitam o colonialismo se dá de forma explícita. O artista não está fora disso. Um engajamento no *agora*, no presente e no *provisório* torna-se necessário para construção de uma arte que cria narrativas do presente (Foster, 2014). Para Hal Foster, crítico e historiador de arte, essa presença do provisório, da narrativa do presente na arte, tem como efeito "revelar os limites convencionais da arte num tempo e lugar específicos" (Foster, 2014, p. 37). Essa fragmentação e, ao mesmo tempo, precariedade do objeto artístico estariam relacionados com a subjetividade contemporânea, também atravessada por cenários e contextos igualmente fragmentados do ponto de vista político e social. Esse contexto cultural, que muitos chamam de contemporâneo, ou pós-moderno, apresenta, ainda segundo Hal Foster (2014), alegorias e não símbolos, contextos e não espaços, efemeridades e não obras concretas:

A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica (Foster, 2014, p. 92).

É de Hal Foster (2005) também a expressão *artista como etnógrafo*. O que era o local da pesquisa de campo etnográfica tornou-se o local da transformação artística, que também é o local da potencial transformação política. A dança, a performance, a coreografia, assim como as outras linguagens artísticas, também passaram por essa transição. Vários artistas da dança pós-moderna detonam a proposta da coreografia como *movimento* ou *agito*, que não dialoga com a proposta de uma intensificação do campo de intervenção coreográfico. Uma dança, assim como o corpo, assim como a arte e a cidade que estão em constante movimento. Susan Foster define coreografia de maneira expansiva a partir de então: "um plano de orquestração de corpos em movimento - sejam eles empregados, tropas militares ou sinais de trânsito"(Foster, 2011, p.15). A dança como arte discursiva e performática articula o movimento, o gesto, os comportamentos em uma forma visível e inteligível. Uma materialidade que se expressa a partir de um plano ou organização (mesmo que seja desorganizado). Nesse sentido, a coreografia surge então, como um ato de "articulação, negociando a zona fronteira entre ordem e desordem, movimento planejado e não planejado" (Gotman, 2020, p. 263).

Coreografar é uma prática para propor encontros de corpos na cidade. É criar uma





zona de articulação, de pausa, de significado. Ao mesmo tempo, coreografar indica também um desejo de repensar o que seria uma política de movimento, de esgotar a ideia de movimento. André Lepecki (2006), em *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, identifica como o modo de criar e existir a pausa, ou o corpo imóvel. Na ambivalência do termo *exaurir*, existe, para Lepecki (2006), uma dança que também nos cansa, por sempre propor a mesma estrutura de movimento, sem pensamento ou proposta de problematização do tempo presente.

O foco passa a ser a relação com o tempo, com a pausa e o encontro. Coreografar o jogo que se estabelece com os diferentes tempos onde a intervenção acontece: uma galeria, um parque, uma praça, uma rua. O artista sai do palco, da hierarquia do espetáculo e cria um arte relacional, ritual e comum. A dança muda de lugar. Jacques Rancière (2012), critica uma ética hierárquica de autoridade no campo das artes, propondo uma relação de jogo entre o espectador e a obra, propondo uma outra forma de relação entre artistas e espectadores:

O “instinto de jogo” próprio à experiência neutraliza a oposição que tradicionalmente caracterizava a arte e seu enraizamento social: a arte se definia pela imposição ativa de uma forma à matéria passiva, e esse efeito a coadunava com uma hierarquia social na qual os homens da inteligência ativa dominavam os homens da passividade material (Rancière, 2012, p. 58).

Outra proposição importante para ampliar a noção de coreografia é o termo *coreopolítica*, de André Lepecki (2012a), onde os artistas, atentos aos seus gestos e propostas, se colocam num fazer “particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de *política do chão*” (Lepecki, 2012a, p. 47). Para Carter (apud Lepecki, 2012a), a política do chão é estar atento a todos os elementos de uma situação, principalmente suas particularidades físicas, ou seja, o chão em que estamos pisando, de maneira a incluir o chão - com tudo que ele carrega como conhecimento situado - e o corpo para compor a história. Visíveis e invisíveis que habitam o espaço urbano. Os próprios espectadores podem ser humanos e não humanos, que fazem parte desse chão em que a arte acontece.

O participante/espectador, como coloca Rancière (2012), o artista etnógrafo, apontado por Foster (2005) ou as questões apontadas por Moten (2020) sobre a hipervisibilidade a partir da radicalidade da performance negra, não é apenas um sujeito passivo perante um objeto artístico a consumir e a aplaudir, mas alguém que pode fazer coisas - construir referências, por exemplo - com base em um manancial de objetos artísticos, culturais, sociais e políticos - fazer o dissenso. O espectador no espaço público, ou também fora do palco, pode ser desde um transeunte, alguém que está de passagem, um trabalhador que não necessariamente se programou para ir até uma ação cultural, até



alguém que foi até uma casa tombada, ou um viaduto abandonado, para justamente assistir ou participar de uma ação coreográfica.

Ela [a performance], mostra uma cuidadosa ideia de ambivalência, que nos força a considerar, em cada situação específica e em diversos registros ao mesmo tempo (ontológico, político, econômico e assim por diante) qual é a questão da performance e o quê, como, para quem e por quê a performance faz o que faz: constrange, normatiza, monitora, permite ou inventa (Cvejic, 2015, p. 30).

A emancipação dessa relação entre performance e quem a assiste é, sobretudo, o poder de escolher entre "uma imagem dominante e uma outra construída a partir de relações individuais" (Rancière, 2012), dos espaços e dos tempos em que ela se apresenta. Na criação artística, a questão não é a de representar o mais fielmente possível a realidade, mas a de representar certa cartografia do real que não o reproduza. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro.

O que a arte pode fazer é, de certa forma, mudar as hierarquias sensíveis do pensamento e de apreensão da cidade, dando as mesmas experiências a pessoas diferentes, que vivem em universos sensíveis muito diferentes. "Mudar o valor das coisas", como diz Hélio Oiticica (apud Fabião, 2017). O fazer coreográfico propõe deslocamentos de quem faz e de quem assiste arte em espaço público, entendendo que o espectador, na cidade, muda constantemente de papel, podendo também agir e propor transformações estéticas e políticas, como no caso dos movimentos *occupy*, que surgem no cenário político a partir de 2011.

Aproximações deformativas

Fricções foi uma intervenção performática pensada inicialmente para a área da Bacia do Mercado da cidade de Santos durante a residência *A Colaboradora 2018*, que aconteceu no período de quatro meses, com treze artistas no Instituto Procomum, que fica nesse território, em Santos. Em 2018, foram feitas quatro ações coreográficas em diferentes espaços daquele território. Também foi feita uma ação na cidade de Campinas, durante a Bienal de Dança de 2019, na rodoviária da cidade, com artistas locais, a partir de uma residência curta durante o festival. A ação teve como inspiração obras como *Jogo da Cadeira*, de Diego Agulló (2015), e *Converso sobre qualquer coisa*, de Eleonora Fabião (2008).

A proposta *Fricções* foi imaginada para aproximar artistas do território como uma deformação coreográfica de presença. Como criar um tempo comum de contemplação e poesia? O que um artista pode fazer para transformar um território degradado, abandonado? Como podemos transformar as pessoas que vivem aqui? Como aproximar mundos? O que nosso encontro pode gerar, como obra e como vida? Como deformar esse chão, esses





objetos, esses dispositivos e fluxos já tão instaurados pela política urbana colonial brasileira? Como criar uma zona de articulações e movimentos, com outros gestos possíveis?

A performance como deformação coreográfica causa a possibilidade de criar um tempo e espaço - uma duração e um lugar - comuns. Algo como se apresenta o que Harney e Moten (2013) chamam de *undercommons*: um espaço e tempo que se encontra sempre aqui, na realidade e na fantasia, e onde fazemos parte do movimento das coisas — “Já estamos aqui, nos movendo. Nós estivemos por aí. Somos mais do que política, mais do que estabelecidos, mais do que democráticos” (Harney & Moten, 2013,p.19). A performance cria essa deformação comum, abre a possibilidade de irmos, como artistas e com artistas, em direção ao outro e ao lugar com o intuito de procurar uma conexão, cultivando o incluído e o excluído dos regimes impostos pelas cidades coloniais. A deformação gera uma co-habitação, num espaço que pode ser chamado também de *undercommons*. um encontro de sensações ou como forjam Harney & Moten (2013) a excepcionalidade (uma deformação) poderia ajudar a multiplicar a hapticalidade¹, a tocar a solidariedade já comum, a espalhar a sensação de sentimento pelos outros com cuidado mútuo. Aí, então, territórios e pessoas vulnerabilizadas não serão reparados e, sim, passam a coexistir movimentos de dissonância, ruído, trepidação, desorientação, fugitividade, despossessão; os quais, por sua vez, podem ser moldados performativamente.

Fricções não é uma proposta para melhorar territórios, ou enfeitá-los com arte e beleza. É uma maneira de criar alianças e encontros a partir da disposição e deslocamento de pessoas e cadeiras, durante um tempo determinado. Na coreografia proposta, os artistas saem de um ponto de encontro, carregando duas cadeiras coloridas e dão início a um jogo: ficar sempre juntos, deslocando e sentando pelo espaço, recebendo as pessoas que desejam conversar e estar junto, sobre a vida, sobre arte, sobre estar e viver ali, ou apenas estar. O projeto pretendeu desmistificar a figura do artista para o território e desmistificar o território para o artista, aproximar o encontro, colorir a cidade, com a possibilidade de um tempo em comum.

A performance foi uma espécie de clínica com artistas: ouvimos histórias, contamos histórias. Uma coreografia proposta para articular possibilidades de novas rotas, novas rodas, com novos posicionamentos de corpos e instituições, considerando também os momentos em que arte e não arte se provocam e contaminam, colocando em questão a própria existência de uma separação entre as práticas artísticas e a vida cotidiana (Lima, 2017, p.82). Tentativa prática de romper o binarismo entre arte e vida, que, de alguma

¹ O conceito de hapticalidade vem do termo grego *haptikos*, que significa pertencente ao sentido do tato, e é desenvolvido por Fred Moten e Stefano Harney (2013) no livro *The Undercommons*. Se trata de abordar o bem comum, por meio e em solidariedade, o toque, o cuidado e o amor.





maneira, é sustentado no tecido social da estrutura urbana, como mecanismo de dissolução de coletividades, do comum. Ativar um gesto menor, como uma abertura de possíveis experimentações criadas e sustentadas por meio do saber-fazer menor, tendo a processualidade como a maneira deste fazer. *Fricções* foi pensada como coreografia a partir de um gesto menor.

Em sua reorientação pontuante do acontecimento, o gesto menor inventa novos modos de viver-uma-vida. Ele se move através do acontecimento, cria uma pulsação abre caminho para novas tendências emergirem, e, nas ressonâncias que são despertadas, um potencial para diferença se aproxima (Manning, 2019a, p. 15).

A performance foi projetada como um programa, com saídas mensais e conversas entre os artistas participantes para elaborar, partilhar e propor com base nas experiências vividas durante a *deformação-performática*. A experiência era forjada, então, como uma sequência de práticas e reflexões, um programa - a ser vivido durante um tempo determinado, tanto durante as saídas performáticas, quanto durante o que restava delas, como restos e rastros das experiências, digeridos ao longo do intervalo da outra experiência.

Pensar e coreografar programas também permitem a expansão da experiência performativa em sua duração - não só de quem faz, mas de quem participa, de alguma forma, da proposta, ativando um campo de expressão e encontro. Manning (2019a) explica que “no tempo, na arte do tempo, o que é ativado é um campo de expressão através do qual uma diferença de qualidade na experiência é forjada, e não um sujeito ou um objeto”. E deslocam o tempo do que é cotidiano, para outro engajamento do corpo, da memória, da experiência sensorio-perceptiva. A deformação performática é uma "atividade relacional entre diferentes limiares de espaço-tempo. É o então-com" (Manning, 2015, p. 107).

A ideia de forjar um programa vem também da referência de Eleonora Fabião, atriz e performer da escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela chama as ações performativas de “programas”, pois entende como sendo essa palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar um programa, para a autora, é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais (Fabião, 2008). Para a mesma autora, o performer, que nesse caso está sendo pensado como artista no encontro com a cidade, não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo, mesmo que seu programa seja convidar espectadores para ativarem suas proposições, por exemplo. “Ao agir seu programa, des-programa, organismo e meio” (Fabião, 2008, p. 237).

A inspiração para a inserção de *programa* na teoria da performance apresentada por



Eleonora Fabião (2008) vem do texto *Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, no qual se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12 apud Fabião, 2008). Um programa pensado como um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. A palavra *experiência*, se pensada etimologicamente, inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Existe implícita a ideia de transformação, de passagem, de conhecimento e reconhecimento no corpo, um reconhecimento comum. Esse reconhecer-se como *fazendo parte de algo*, que deforma tanto o território, como sua própria experiência de subjetivação, se coloca como objetivo principal da experiência e do programa. Tanto para os artistas, como para os participantes. Coreografar o comum por meio de ideias e movimentos que sugerem e geram novas ativações de presenças e corpos, que se reconheçam mesmo dentro de um dissenso como experiências partilhadas. O movimento coreográfico, ou a pausa - que também é igualmente importante para a coreografia-, pode ser pensada como ativadora e portadora de um agenciamento que desenha o acontecimento, que ocorre no corpo, mas também fora dele, movendo-se em novos modos de existência (Manning, 2019a).

Deformações comuns

Fricções foi inspirada por dois trabalhos artísticos também realizados em espaços urbanos. Um deles foi a proposta do artista-interventor, participante da edição do projeto #Lote de 2015, o espanhol Diego Agulló. Na sua residência, realizada na Casa do Povo em dezembro de 2015, no contexto do LOTE OSSO, reuniu 40 artistas, permitiu uma aproximação entre dança e filosofia, problematizando noções como risco, impermanência e transitoriedade em dança. Propôs a discussão do termo *mischief* (travessura), convida a pensar poder não a partir da perspectiva de dominação, mas sim como a capacidade ou habilidade para estimular o movimento e mudar, gerar confusão, atrapalhando, deixando o caos entrar, mudando a ordem das coisas. Nas palavras propostas por Diego Agulló:

É sim mais um jogo de estimulação do que um jogo de dominação. Intenções travessas não significam ser perigoso dentro de um domínio de influência e controle fazendo com que as coisas não se movam muito. Em vez disso, a travessura convida a viajar através de um domínio perigoso; convida a projeção de trajetórias transversais através de um domínio de poder. O poder da travessura é o poder de atravessar poder. A travessura evita a tentação de querer parecer perigoso, atua mais como um agente secreto, que não se destina a dominar, mas sim atravessar um domínio e colocar as coisas de cabeça para baixo, permitindo que o caos apareça. As intenções de um agente travesso não são de dominar os outros, impondo um domínio de controle, mas sim estimular os outros para o movimento. O poder de um agente travesso é transformar qualquer domínio em uma pista de dança e de transformar qualquer dominação em um convite para dançar. Mas um convite para dançar pode negativamente afetá-lo. O agente travesso é malicioso por se e implica uma compreensão divertida da violência, uma versão suportável de violência e más intenções. (Agulló, 2015, np).





A coreografia como jogo, como travessura, como transformação do espaço. Pensamentos de transformação e de subversão do poder. Nessa ocupação realizada pelo LOTE, um dos primeiros exercícios aconteceu no espaço público, na praça que existe bem perto da Casa do Povo, na saída do metrô Tiradentes. Lá, os participantes fizeram a proposta de Aguilló chamada *chair game* ou *jogo da cadeira*. Nesse jogo, os participantes, sentados primeiramente em roda, tinham como regra apenas manter em seu campo de visão a pessoa que estava sentada à sua direita. Então, configurações diferentes foram se formando pelo espaço. Cada um dos 40 artistas e suas cadeiras (nesse caso, cada um levava apenas uma cadeira) se posicionavam, transformando a praça. Nada mais acontecia. O jogo durou uma hora. Os transeuntes, incluindo policiais que estavam na praça, se perguntavam o que era aquilo e o que estava acontecendo - era um protesto, uma manifestação?

A presença artistas na cidade, sua permanência em pausa frente à movimentação da praça, da rua, das calçadas, de alguma maneira, denunciam uma cidade ocupada, movimentada, desatenta. A proposta de Aguilló para o LOTE, naquele momento, se manifestava como uma travessura na cidade. Para Aguilló (2015), a tarefa de uma coreografia travessa não é organizar domínios de influência, mas sim coreografar uma infiltração para obter acesso a um domínio projetando trajetórias transversais, jogando problemas através do domínio do poder, a fim de estimular o movimento e alterar a ordem das coisas, novamente, se aproximando da ideia de deformação, porém, em outro formato.

Outra obra de referência para a performance *Fricções* é *Converso sobre qualquer assunto*, de Eleonora Fabião (2008). Nesta proposta, uma mulher sentada na rua com uma cadeira livre à sua frente, empunhando o seguinte cartaz: *Converso sobre qualquer assunto*. Desde 2008, quando essa ação foi feita pela primeira vez no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, muitas pessoas sentaram-se na cadeira vazia disposta à frente da performer Eleonora Fabião, interessadas em vivenciar essa experiência inusitada. Segundo Eleonora (2014), a ideia, não só desta, mas de outras performances que vem desenvolvendo ao longo dos últimos anos, é propor e experimentar um novo modo de relação com as pessoas e com a cidade. O tipo de ação varia conforme a necessidade do instante, mas atende momentaneamente a uma questão recorrente: "Que ações geram o mundo em que quero viver e que ações impedem o desenvolvimento desse mundo? Então, crio o mundo que desejo a partir das ações que realizo" (Fabião, 2014, n.p.). A performance foi realizada também em Berlim (2008), Bogotá (2009), Fortaleza (2010) e São José do Rio Preto (2012). E outras performances vêm sendo desenvolvidas por Eleonora desde que ela finalizou o doutorado em performance na Universidade de Nova York, em 2006.

Fricções se aproxima da proposta de Fabião pelo fato de termos duas cadeiras, de conversarmos com as pessoas e termos o tempo dilatado no espaço público como artistas,





performando. No entanto, o convite não é feito pelo cartaz, mas por um grupo que se instaura com as cadeiras no espaço, gerando a dúvida a deformação coreográfica, que faz com que pessoas se aproximem e se convidem, ou questionem se podem sentar.

Tanto *Converso como qualquer assunto*, de Eleonora Fabião, quanto *Chair Game*, de Diego Agulló, serviram de referência para criar a performance *Fricções*, com suas propostas de relação com as cadeiras, com a cidade e com o engajamento do artista como deformador de uma experiência na cidade. *Fricções*, no entanto, apresenta um programa que se desenvolve especificamente com o objetivo não só de criar um tempo em comum entre o artista e a cidade, mas entre os próprios artistas que participam juntos de uma ação colaborativa, como em certas residências artísticas ou festivais. O foco do comum, do olhar para essa deformação comum, foi o maior resultado dessa ação. Mas que comum é esse?

Um comum que pressupõe práticas de colaboração e coexistência no tecer de vínculos de sustentação orientados por valores democráticos, comunitários e do poder partilhado - inclusive do poder do artista. Uma arte que se aproxima desse conceito, como exercício de contorno e definição, significa que criar (em suas diferentes formas e maneiras) não separa o mundo entre nós - os artistas, professores, produtores que investigam, pensam e fazem arte - e os outros - alunos, público, curadores ou espectadores. Ou, como sugere Cohen-Cruz (2020), perante o contexto atual de desafios sociopolíticos exigentes, precisamos pensar, como artistas e suas proposições podem revelar as nuances que temos em comum, procurando mais pessoas para gerar ideias sobre como manifestar as mais diversificadas experiências do mundo.

Uma arte comum funda uma relação de pertencimento e interdependência. Uma comunidade que faz e é feita pelo o que é comum enquanto movemos ou escolhemos a pausa. O comum parte, então, do reconhecimento de que “existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua” (Lapoujade, 2017 apud Moraes & Parra, 2020).

Essa instauração, ou fabricação do comum como conceito condutor da insurgência de novas coletividades e definido “(fazer o comum) como expressão de ação, de vontade de gerar o coletivo” (Rendueles; Subirats, 2016, p. 104 apud Savazoni; Silveira, 2018, p. 11). É uma ativação, uma ideia de construir juntos possibilidades e sentidos para a vida, que não são dados apenas pelo poder público ou por grandes instituições, mas que podem ser pensados a partir de organizações, de encontros, de artistas e de ativistas.

Jacques Rancière (2005) nos conduz à noção de estética como uma dimensão interessada nos modos de se organizar e experimentar engajamentos relacionais tendo o comum como substrato da partilha. A partir de proposições em dança que provocavam a presentificação dos corpos para possíveis elaborações e expressividades, nos conduzimos



a pensar e propor modos de construção de um comum onde mulheres pudessem *tomar parte* (Rancière, 2005, p. 15) dessa partilha estética, ética e política.

Em uma definição mais teórica e histórica, arte comunitária, *arte dialógica* ou *arte baseada na comunidade* diz respeito às atividades artísticas baseadas ou criadas em uma comunidade ou território específicos. Podem ser feitas em qualquer linguagem ou mídia e são caracterizadas por interação ou diálogo proposto por um ou mais artistas com uma comunidade ou população.

O termo *artes comunitárias* surgiu em meados dos anos 1960, nos Estados Unidos, bem como em numerosos países da Europa, como aponta Kate Crehan (2011) em *Community Art: An Anthropological Perspective*. Nesta mesma obra, a autora refere que, na prática, o que definia as artes comunitárias no seu conjunto, era muito mais uma partilha de ethos do que propriamente uma estética (Crehan, 2011). Um *ethos* coletivo seria, então, a construção de um comum, de algo que nos une e nos acolhe. A estética seria consequência disso, estando, portanto, aliada a isso. E aí retomamos Jaques Rancière (2005), para quem a estética está no cerne da política. É no terreno estético que hoje prossegue "a batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história" (Rancière, 2005, p.12).

O comum se estabelece pelas relações, pelo encontro, pela partilha, e também de regras, de jogos, de convivialidade, de práticas de sustentação e de presença. O comum exige constante coprodução e é inapropriável: precisa deixar de ser comum para ser passível de apropriação exclusiva. A arte comum não tem uma coreógrafa ou diretora, tem muitas. Resulta de uma produção entre todas e ao mesmo tempo não é de ninguém. É um domínio relacional de entres, não só humano, mas também objetos, instituições, espaços, clima. A arte comum dança com o vento, com a maré, com a chuva. Depende, portanto, "de uma comunidade que o sustente e o atualize permanentemente" (Moraes & Parra, 2020).

A proposição de coreografar o comum com a performance *Fricções* ocorreu por meio de uma série de ações anteriores e necessárias para que o fazer artístico fosse possível: articular a rede de cuidado e políticas públicas, acessar as pessoas, analisar, compreender e gestar o trabalho junto com quem o faz. A arte, pensada como experiência estética, foi o modo pelo qual percorremos e investigamos as noções de presença, cuidado, corpo, comum e política. Buscamos, no decorrer dessa experiência, o embasamento teórico do pensamento em arte por meio das categorias da autora Erin Manning (2016) acerca do *gesto menor*, um campo estético e político orientado na noção de processualidade como estratégia a novas formas de pensamento e produção em arte, como também, a convocação de insurgências coletivas no contexto atual. "É enfatizar que arte é, acima de tudo, uma qualidade, uma diferença, um processo operativo que mapeia caminhos rumo a uma certa afinação entre mundo e expressão" (Manning, 2019, p.12).





É importante não romantizar a coreografia do comum como algo fácil, idílico e melhor. A arte comum, pensada como processo, pode ser também a legitimação perfeita de uma ação que dá utilidade aos investimentos públicos em cultura, fazendo com que sejam visíveis os benefícios desses investimentos para populações menos favorecidas. É importante também estar atento e consciente em relação ao que Michel Foucault (apud Otte & Gielen, 2019) denomina como *poder pastoral*, no qual trabalhadores sociais e culturais podem ajudar na socialização dentro de uma hierarquia que não muda em nada a desigualdade e a exclusão. Obviamente, nem todos os trabalhos comunitários atuam dessa maneira, e o cuidado e atenção são constantes e delicados. A implementação da arte comunitária contribui com a ideia de integração e socialização a partir de uma cultura dominante - é preciso estar sempre atento em relação a isso. Pois somos nós, os praticantes das cidades, que atualizamos projetos culturais, urbano-políticos e o próprio urbanismo, por meio da prática dos espaços urbanos (Jaques, 2006).

Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano (Jaques, 2006, p. 120).

A situação política e cultural do Brasil, e sua realidade de minorias requer políticas e pensamentos radicalmente diferentes. Ocupações e coreografias nas cidades que sejam distintas. Ainda que esses movimentos, gestos, práticas e ações desejem, diante de alguns críticos, algo que é utópico, é pela difusão da discussão sobre a arte comunitária ou arte em territórios menos favorecidos que podemos aprender a lidar com as diferenças. Não só que acontecem em lugares distintos da sala neutra do teatro, mas que propõem modos de fazer e articular, de fato, aqueles que participam das ações. Processos artísticos não se baseiam em consenso ou em coesão, mas, paradoxalmente, em um dissenso compartilhado (Otte & Gielen, 2019).

É importante continuar arriscando e subvertendo as lógicas impostas, ativar linhas de fuga e operar mudanças de valores. Inventar um comum possível, uma coreografia comum possível. Não negociar ou camuflar possibilidades de fala, de ação e de encontro. O artista, como deformador de um campo comum de partilhas e experiências, pode buscar trabalhar com comunidades estabelecidas com as melhores intenções de engajamento político e transgressão institucional, mas deve estar também ciente de que pode ter esse trabalho recodificado por seus patrocinadores como proselitismo social, desenvolvimento econômico, relações públicas ou ações afirmativas (Foster, 2005). A sempre reconhecida *contrapartida social* de editais e ações que envolvem patrocínio em arte e cultura.



É importante se envolver com a ética, a poética e a política que a alteridade radical que esse tipo de ação propõe. Essa atitude ontológica, destacada por André Lepecki (2012b), de fazer a deformação do encontro, do tempo e dos objetos, mas de se colocar de maneira implicada a demarcar "uma ética de reconhecimento da complexidade das coisas e de sua alusão ao ato de escuta, cuidado e atenção com a sua alteridade" (Benso, 2000, apud Lepecki, 2012b, p. 96).

Cuidado e atenção também são necessários para pensar o que é o comum. As cidades e territórios construídos sob a lógica colonial cuidaram de não deixar o espaço e o tempo favoráveis para esse tipo de encontro e partilha, e, mesmo quando elas acontecem - como é o caso de uma ação artística que envolve uma comunidade - correm o risco de virar mercadoria, produto e propaganda. Importante retomar com Aimé Césaire (2020), em seu *Discurso Sobre o Colonialismo*, como essa estrutura colonial e capitalista transforma sujeitos em objetos com valor de uso e valor de troca destinados ao descarte, e a guerra contra o racismo, o colonialismo estruturados na cidade e na nossa vida têm que estar presentes na maneira como as ações artísticas são pensadas e difundidas. Esses sistemas se aliam na violência que exercem sobre humanos e não humanos, tornando-os todos em instrumentos, equipamentos, bens para consumo - também dispositivos e espetáculos a serem vendidos em forma da ação social.

Então, como fazer, para não se deixar capturar? Entendendo que, com as práticas e ações, como Suely Rolnik (2018) sugere, podemos ser como uma fita de *Moebius*, sem dentro nem fora, sem início nem fim, mas habitando-as e constantemente provocando cortes em suas paisagens, seguindo caminhos que podem levar tanto a uma vida já estabelecida (micropolítica reativa/ mísera vida) quanto àquela que, com esforço e trabalho de pensamento constante escapa dessa lógica estabelecida, conseguindo forjar curvas e interrogações antes não visíveis e não dizíveis, que se apresentam ao saber-do-corpo para criar novas visibilidades e novas linguagens, como uma deformação-performática, como um corpo que está disponível para o encontro, que tem potência de descobrir-se alegre para mover-se e perceber-se (Rolnik, 2018).

Uma coreografia comum é sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para colocar ali o que não era comum. É diferença e singularidade. Diferença que se torna visível a partir de uma *figura de comunidade*, que é desfeita a partir dos encontros e das novas configurações que um processo criativo agencia. O que é comum aparece justamente nas frestas, nas fendas, nas fraturas, no que se estabelece de novo a partir de uma proposta, aparentemente incabível, difícil ou impensada. Uma nova configuração dos corpos, dos tempos e dos lugares que se atravessam pela arte. Essa arte não é de iguais feita para iguais, não tem perfeição ou virtuosidade. É uma arte que trata de encontros



singulares, produzindo diferenças, dissensos, alegrias e muita luta - poética. Uma zona de articulação. Ou uma coreozona (Gotman, 2020).

A arte comum e suas experimentações proporcionam agenciamento entre corpo, afeto, estética e política. Colocamos também diante de um território, de um espaço público, e ampliamos no campo das práticas inventivas pessoas que, em princípio, não pertenciam, nem conheciam esse universo complexo de saberes, moveres, e que, ao adentrar este campo, adquirem visibilidade e potência de enunciação.

O comum surge nos interstícios de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. A política é assim o estabelecimento de relações inéditas entre as significações, as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações (Cesar, 2007, np).

Uma partilha entre o invisível, o intangível-sensível, que Manning (2019b) e Massumi (2002) chamam de imediação. Pensar uma política de imediação é começar pelo meio onde as coisas ainda estão se formando e as categorias ainda não estão dadas. "Cortando pelo meio, movidos pela força de futuro da presentificação de passados, de presente de passados. A imediação não procura estrutura, mas composições" (Manning, 2019b, p.14). Procurar fazer e constituir as práticas e saberes a partir dos encontros e de como eles são constituídos - entendendo que também fazem parte dessa construção presenças visíveis e invisíveis.

Não há uma fórmula para definir isso. O caminho é feito em cada experiência e por cada experiência. São inúmeras variações que constituem a possibilidade de haver uma coreografia comum. Também podemos pensar que as coreografias que mudam os corpos no tempo e no espaço são ontológicas. Donna Haraway (2003) usa o termo "coreografias ontológicas" (2003, p. 11 e 51) ao falar de seu Manifesto Cyborgue e de sua relação com espécies companheiras. É como se formássemos, todo o tempo, novas formas de ser e de nos movimentar - não só no espaço da cidade, mas nos espaços técnicos e políticos que o processo de urbanização organiza.

É preciso também pensar em coreografias ontológicas articuladas aos equipamentos públicos, que atuam nas cidades, que proporcionam experiências e encontros. Estreitar e friccionar também os vínculos entre universidade-equipamento e políticas públicas da cultura, as pessoas (artistas ou não), o ocupar das ruas, a conversa e elaboração de processos particulares, e os encontros que se dão na deformação-performática. Essa deformação, esse *undercommons* (Harney & Moten, 2013), pode ser um espaço de convivência, de encaminhamentos poéticos e de novas alianças para mudanças pequenas e mundanas - tão necessárias para alegrar, ou fugir, de uma cidade.



A abertura ao abraço se move contra o pano de fundo da exclusão, e a história da exclusão é uma série de operações incorporativas. É assim que a abertura a ser afetado é inseparável da resistência a ser afetado. A dança escreve esse puxar e empurrar para o ar e para o chão e sobre toda a pele da terra e da carne que formam a cidade (Moten, 2020, p. 189).

Referências

- Agulló, D. (2015). *Danças perigosas: A dança, o diabo, o problema e balística*. Publicação em blog. Disponível em: <http://lote4.cristianduarte.net/coisa/convocatoria-2/>.
- BRISLEY, S. (1977). *Beneath Dignity*. Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention>.
- Césaire, A. (2020) *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta.
- Cesar, M. F. (2007). Como se existisse a humanidade. *Arte & Ensaio* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 1, p. 16-25.
- Coccia, E. (2020). *Nenhum distanciamento social pode nos proteger*. In: Glac Edições. <https://www.glacedicoes.com/post/nenhum-distanciamento-social-pode-nos-proteger-emanuele-coccia>.
- Coelho, S. P. (2014). “Dançar-Pensar” enquanto investigação e poética. *Sinais de cena*, v. 22.
- Crehan, K. (2011). *Community Art: An Anthropological Perspective*. 1. ed. Oxford, New York: Berg.
- Cruz, C.; Cruz, H.; Bezelga, I.; Falcão, M., & Aguiar, R. (Org.) (2020) *A Busca do Comum – Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis*. Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dias, S. O.; Wiedemann, S.; Amorim, A. C. R. (Org.). (2017). *Conexões deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* Campinas: ALB/ClimaCom.
- Duarte, C. (2015). *Lote Osso*. [Website] Recuperado de <http://cristianduarte.net/plataformas/lote/lote-osso/>.
- Fabião, E. (2017). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foster, Hal. (2005). *O artista como Etnógrafo*. *Arte e Ensaios*. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*. EBA – UFRJ – Ano XII, n.12.
- Foster, Hal (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kynesthesia in Performance*. Londres: Routledge, 2011.
- Gotman, Kelina. Coreomania, outro orientalismo. In: *Histórias da dança: Antologia*. São Paulo: MASP, 2020.



- Haraway, D. (2003) *The Companion Species Manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Harney, S., & Moten, F. (2013). *The undercommons: fugitive planning & Black studies*. Nova Iorque: Minor Compositions.
- IPEA, 2020.
https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_alphacontent&ordering=3&limitstart=10830&limit=10. Acesso em 20 de janeiro de 2021.
- Lepecki, A. (2004) *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2010) Planos de Composição. In: *Cartografias Rumos Dança, 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Lepecki, A. (2012a). *Coreopolítica e coreopolícia*. *ILHA: Revista de Antropologia*, 13 (1), 41-60.
- Lepecki, A. (2012b). *9 variações sobre coisas e performance*. *Urdimento*. V. 2 n.19.
- Lima, E. (2017). *Explorando arte e corpo em um campo expandido: uma experiência de produção do comum*. *Ilinx Revista Científica do Lume*, 12, 81-90.
- Judy, H. P., & Jaques, P. B. (Org.). (2006). *Corpos e cenários urbanos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Manning, E. (2015). *O QUE MAIS? Interlúdio de "Sempre mais do que um": a dança da individualização*. Tradução: Bianca Scliar. In: *Dança, Salvador*, v.4, n. 2, 102-111.
- Manning, E. (2019a). *Proposições para um movimento menor*. v.10 n.2, jun-dez/2019a, 11-24.
- Manning, E. (2016). *The Minor Gesture*. Duke University Press, 2016.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.
- Massumi, B. (2016). *A arte do corpo relacional: do espelho tátil ao corpo virtual*. *Revista Galáxia*, 31, 05-21. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126462>
- Marcus, G. E. (2004). *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. *Rev. Antropol.*, 1, 133-158.
- Moraes, A., & Parra, H. Z. M. (2020). *Laboratórios do Comum: Experimentações políticas de uma ciência implicada*. *Rede Latino-Americana de Estudos em Vigilância, Tecnologia e Sociedade (Lavits)*. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, 10, 113-139.
- Moten, F. A. (2020) *Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester*. In: *Revista ECO-Pós*, v. 23, n.1.



Moten, F. Amuse-bouche. *In: Histórias da dança: Antologia*. São Paulo: MASP, 2020.

Otte, H.; Gielen, P. (2019) Quando a política se torna inevitável: da arte-em-comunidade à arte-em-comum. *Revista Galáxia*, 40, 5-16. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019140065>.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1.

Savazoni, R. T.; Silveria, S. A. (2018). *O conceito do comum: apontamentos introdutórios*.

Liinc em Revista, v. 14 n. 1: Economia de plataforma e novas formas colaborativas de produção. Disponível em: <https://doi.org/10.18617/liinc.v14i1.4150>.