UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
MESTRADO

**“Proibido tocar, Permitido dançar”:
Dança e mediação no museu de arte contemporânea**

Aila Regina da Silva
São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
MESTRADO

**“Proibido tocar, Permitido dançar”:
Dança e mediação no museu de arte contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Linha pesquisa em Produção e Circulação da Arte, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Hunold Lara. Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte,

Aila Regina da Silva
São Paulo
2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Silva, Aila Regina da

“Proibido tocar, permitido dançar”: dança e mediação no museu de arte contemporânea/ Aila Regina da Silva ; orientador Artur Hunold Lara. -- São Paulo, 2017.

126 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Dança 2. Espaço expositivo 3. Mediação cultural I. Lara, Arthur Hunold, orient.
II. Título.

CDD 792.8

Silva, Aila Regina **“Proibido tocar, Permitido dançar”**: dança e mediação no museu de arte contemporânea. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

Aprovada em 12 de maio de 2017

Banca Examinadora

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara – orientador
Programa Interunidades em Estética e História da Arte
Universidade de São Paulo
Avaliação:
Assinatura:

Prof. Dr. Artur Matuck
Programa Interunidades em Estética e História da Arte
Universidade de São Paulo
Avaliação:
Assinatura

Profa. Dra. Carla Sabrina Cunha
Instituto Federal de Brasília
Avaliação:
Assinatura:

Profa. Dra. Elcie Aparecida Fortes Salzano Masini
Faculdade de Educação
Universidade de São Paulo
Avaliação:
Assinatura:

À Soninha, cuja dança sorri em minha alma.
À musa à qual chamo de mãe que, quando dança,
o mundo transforma.

AGRADECIMENTOS

à CAPES, pela concessão de bolsa de estudos nos anos de 2015 e 2016, o que viabilizou o desenvolvimento deste trabalho.

ao Prof. Dr. Arthur Lara, pela orientação e descoberta de novos caminhos dessa pesquisa.

a todos os participantes das vivências que tanto conhecimento agregaram à essa experiência. Ao Prof. Dr. Hugo Segawa, que permitiu este estudo e à toda a equipe do MAC-USP, que tornou possível este projeto desde o início.

à banca examinadora que, desde a qualificação, contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa e pela disponibilidade em estar presente.

ao Corpo Ciênico, cujas conversas e percepções entre os ensaios proveram rico conhecimento a esta pesquisa. Em especial, agradeço à Thalita Melo, que esteve presente em cada etapa do trabalho. Sem tal apoio, a produção das vivências não seria possível.

ao PC Mello, cujas contribuições acadêmicas são fonte de inspiração e de força de vontade diária.

ao meu companheiro, André, por tornar cada passo mais leve e tranquilo nessa trajetória.

a todos os amigos, pesquisadores e artistas que estiveram presentes e contribuíram, seja em tempo, em opiniões ou em ideias e que fizeram com que esta flor brotasse e crescesse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vivência Samsor Flexor _____	13
Figura 2: Rudolf Laban e o octaedro _____	29
Figura 3: Tridimensional exploratório de diagonais – octaedro _____	29
Figura 4: Pontos do cubo octaedro, utilizado por Laban para pesquisa dimensional do corpo _____	30
Figura 5: Cubo octaedro _____	30
Figura 6: Icosaedro – polígono de 20 faces _____	30
Figura 7: Tabela com alguns símbolos para notações _____	31
Figura 8: Rudolf Laban apresentando a Labanotação _____	32
Figuras 9: Oficina de Danceability _____	35
Figuras 10: Oficina de Danceability _____	35
Figura 11: Performance Judson Dance Theater _____	38
Figura 12: Performance in Judson Memorial Church _____	38
Figura 13: Trisha Brown em performance no Medtronic _____	39
Figura 14: Marcos Abranches em Corpo sobre Tela _____	43
Figura 15: Marcos Abranches em Corpo sobre Tela _____	43
Figura 16: “La Maddalena”, de Piero Marussig (1929) _____	83
Figura 17: Atitudes da cabeça, esquema gestual delartiano _____	83
Figura 18: Vivência "Vizinhos Distantes" Parte I – Siga o Mestre _____	96
Figura 19: Final de vivência "Vizinhos Distantes" _____	96
Figura 20: Vivência "Vizinhos Distantes" Parte II – Bonecos _____	97
Figura 21: Obra “Conceito Espacial”, de Lucio Fontana, 1965 _____	98
Figura 22: “Construção Vermelha”, de Eduardo Ramírez Villamizar, 1969 _____	98
Figura 23: Vivência "Visões de Arte no Museu" _____	99
Figura 24: Vivência "Pinturas Italianas" Parte I – Caminhada com parada _____	100
Figura 25: Vivência "Pinturas Italianas" Parte II – Ação/Resposta _____	100
Figura 26: Vivência "Pinturas Italianas" Parte III – Tradução de sensação _____	101
Figura 27: “Natureza Morta”, de Mario Mafai, 1946 _____	101
Figura 28: Vivência "Samsor Flexor" Parte II – Bonecos _____	102
Figura 29: Vivência "Samsor Flexor" Parte II – Bonecos _____	102
Figura 30: Vivência "Samsor Flexor" Parte II – Bonecos _____	103
Figura 31: Vivência "Samsor Flexor" Parte III – Maestro _____	104
Figura 32: Vivência "Samsor Flexor" Parte III – Maestro _____	104

Figura 33: Vivência "Oswaldo Vigas" Parte IV – Deslocamento para trás	105
Figura 34 Obra "Proyccto para Mural", de Oswaldo Vigas, 1953	105
Figura 35: Preparatório para vivência "Vesica Piscis"	106
Figura 36: Flyer de divulgação	119
Figura 37: Flyer de divulgação	119
Figura 38: Flyer de divulgação	120
Figura 39: Flyer de divulgação	120
Figura 40: Imprensa - Site Vida Mais Livre	121
Figura 41: Facebook "Espiral Interativa"	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. DANÇA E <i>PERFORMANCE</i>: O ENTRELAÇADO	21
1.1 O CONCEITO DE DANÇA INCLUSIVA E DANÇA ESPORTE.....	22
1.2 O GESTO.....	24
1.3 RUDOLF LABAN	26
1.4 TÉCNICA.....	33
1.4.1 <i>DANCEABILITY</i>	33
1.5 OS GRUPOS DA DANÇA E <i>PERFORMANCE</i>	36
1.5.1 JUDSON DANCE THEATER	37
1.5.2 TRISHA BROWN	39
1.5.3 MARCOS ABRANCHES E VIDANÇA	40
1.6 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS	44
2. OS CAMINHOS DA PERCEPÇÃO.....	46
2.1 A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY	47
2.1.1 O SENSÍVEL NO EU, EM NÓS	49
2.1.2 SINESTESIA E SENSIBILIDADE.....	50
2.2 A PARTILHA DO SENSÍVEL	52
2.3 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS	53
3. MUSEU E MEDIAÇÃO: A COREOGRAFIA.....	56
3.1 SOBRE OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	58
3.1.2 PLANO DE AÇÃO	60

3.2 DANÇANDO NO MUSEU	61
3.2.1 PLANO DE ATIVIDADES, DIÁRIO DE BORDO E OBSERVAÇÕES	61
3.2.2 ANÁLISE	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
POSFÁCIO	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
ANEXO I	95
ANEXO II	107
ANEXO III	118
ANEXO IV	122
APÊNDICE.....	125

RESUMO

“Proibido tocar, Permitido dançar”: Dança e mediação no museu de arte contemporânea

Este estudo visa analisar o corpo dentro do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) por meio de seis vivências com dança nos andares expositivos, como forma de mediação. Pesquisou-se como é a interação do indivíduo com base numa tríade: dele consigo, dele com o outro (grupo) e dele com o espaço artístico; numa relação guiada pela mediação dançada com grupos aleatórios, de pessoas com e sem deficiência física e/ou mental, em grupos entre 3 e 23 pessoas, intermediadas pela própria pesquisadora. Com isso, buscou-se estabelecer um diálogo sobre Arte e como ela nos afeta. A dança é acessível a todo o público, isto é, qualquer indivíduo está apto a dançar. Por isso, ela foi eleita como ferramenta, a fim de nivelar o público horizontalmente. Por tal motivo, este estudo trata, sim, de inclusão, mas não por ser um projeto destinado apenas às pessoas com alguma deficiência ou mobilidade reduzida, mas um projeto em que todos podem participar, no qual a diversidade é celebrada. O estudo, longe de querer formar dançarinos ou puramente estudar a técnica da dança, baseou-se nos princípios de Rudolf Laban e no arcabouço da técnica do *DanceAbility* e de coletivos de dança contemporâneos, a fim de validar o processo de uma proposta original de mediação com dança. A percepção de Arte, do ponto de vista fenomenológico de Merleau-Ponty, só pode se dar pela experiência, pelo reconhecimento corpóreo do indivíduo com o espaço em que ele está inserido. Esta ocupação do espaço museológico pelo dançar é capaz de transformar a forma de se locomover e se portar no espaço, de mudar a relação do indivíduo com ele próprio e, por conseguinte, com o grupo e o espaço, provocando, então, uma nova forma de diálogo com a Arte através de corpo. Para quebrar as barreiras do tato com a Arte contemporânea, o indivíduo quebra, antes, a barreira do tato consigo mesmo.

Palavras-chave: Dança; Mediação; Corpo; Fenomenologia.

ABSTRACT

“Do not touch. Dance, though”: Dance and mediation in the contemporary museum

This work draws upon the human body inside the Contemporary Art Museum of São Paulo (MAC/USP) as a result of six events with dance at the exhibitions as a style of mediation. The interaction of an individual was investigated based on a triad of elements: from the individual to himself, the individual and the group, and the individual and the artistic space. This relation was observed through a danced mediation with aleatory groups, among people with and without physical and/or mental disabilities. The groups had from 3 to 23 participants and the author mediated it. It has been proposed to establish an Art dialogue and how it affects us. The dance is accessible to everybody; due to that it was elected as a tool, in order to levelling the group horizontally. For that reason, this study is about inclusion, in its full meaning; this study is destined to all the people, which the diversity is celebrated. The work, far from training dancers or studies the dance techniques strictly, used the principals of Rudolf Laban, the methodology of DanceAbility, and contemporary dance groups to validate its process as an original proposal of dancing mediation. The perception of Art, according to the Merleau-Ponty's phenomenology, just occurs throughout experience itself, by the body recognition with the space around himself. The museum occupied by the dance act is capable of changing the way the individual moves and contact the space; or changing his relation with himself and, after, with the group and space. This research instigates, then, a new layer about Art, about how the person looks at it. Because to break the boundary with Contemporary Art, before the person needs to break the boundaries with himself.

Key words: Dance; Mediation; Body; Phenomenology

Fonte: arquivo da autora.

INTRODUÇÃO

A relação primeira do ser humano é com ele mesmo. Percebe-se, de início, para depois perceber o ambiente e como essa relação se dá. Na experiência estética isso não é diferente.

O ser humano busca a Arte como forma de expressão e entendimento desde a época Pré-histórica (datação das primeiras manifestações artísticas) e, sua necessidade, embora com diferentes máscaras, se mantém e se conecta a todas as fases do ser humano até os dias atuais e não apenas pela força que traz ao indivíduo para se modificar e mudar paradigmas mas, antes, pelo encantamento que exerce sobre o ser (FISCHER, 1977).

Cientes disso, perguntamos como os espaços tradicionais, os Museus e galerias, estimulam seu público, o fruidor¹ da Arte, a sentir a Obra de acordo com as necessidades intrínsecas a ele. Isto é, não apenas reproduzir críticas e estudos feitos por especialistas, mas dar informações e estímulos suficientes para que o próprio público possa preencher as lacunas das perguntas com seus sentimentos e pensamentos sobre uma determinada Obra.

Os Museus e locais onde a Obra de Arte é exposta possuem um distanciamento natural do grande público; em suma, essa Arte é reservada aos iniciados, deixando a maioria da população fora do circuito. Anne Cauquelin nos diz, em *Arte Contemporânea: Uma Introdução*:

¹ Termo cunhado por Ana Mae Barbosa adotado para se referir ao público de Arte, isto é, “o decodificador da obra de arte”. (1991, p.19)

Acusam-se os marchands ‘importantes’, as galerias, os operadores da bolsa de todos os matizes. As obras, e se vê aí o paradoxo mal compreendido, são cada vez mais numerosas; os Museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a Arte nunca esteve tão afastada do público. (CAUQUELIN, 2005, p.13)

O modo como se lida com a Obra, bem como do local onde ela é exposta, vem se adaptando às demandas contemporâneas, seja com a grande quantidade de espaços dedicados a Arte, seja pelo consumo dela própria. Entretanto ainda há caminhos a trilhar rumo à aproximação da Arte contemporânea em relação ao público. As questões estruturais do espaço, como o Desenho Universal²; propostas de mediação que aproximem a obra de Arte ao cotidiano do público e o molde do mediador para às necessidades de determinados públicos ainda possuem poucas alternativas às demandas crescentes.

Tadeu Chiarelli, ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – o MAC-USP –, em seu artigo “A arte, a USP e o devir do MAC” traça um histórico do MAC e, nele, mostra-nos as funções deste Museu, dizendo que ele não deve apenas fazer críticas históricas sobre a produção artística que exhibe, ele deve transcender:

a partir da percepção do atual dentro de um quadro mais amplo de tempo (oferecido pelas exposições no museu), é possível estabelecer discussões que, partindo de certos pressupostos estéticos e/ou artísticos presentes nas obras expostas, transcendam esses limites iniciais, produzindo condições para ampliação da percepção histórica e crítica do período circunscrito pela exibição. Um museu de arte contemporânea como o MAC-USP, portanto, ao exhibir justapostos ou contrapostos, obras e/ou documentos de ações artísticas, desde o início do século XX até a atualidade, torna-se um centro fundamental para que o público possa pensar em si mesmo e na coletividade a que

² Desenho Universal visa à concepção de objetos, equipamentos e estruturas do meio físico destinados a ser utilizados pela generalidade das pessoas, sem recurso a projetos adaptados ou especializados, e o seu objetivo é o de simplificar a vida de todos, qualquer que seja a idade, estatura ou capacidade, tornando os produtos, as estruturas, a comunicação/informação e o meio edificado utilizáveis pelo maior número de pessoas possível, a baixo custo ou sem custos extras, para que todas as pessoas e não só as que têm necessidades especiais, mesmo que temporárias, possam integrar-se totalmente numa sociedade inclusiva, de acordo com o Instituto Nacional para a Reabilitação. A lei brasileira que insere o Desenho Universal como obrigatório para todos os estabelecimentos foi implementada em 1989 e a última alteração, realizada em 2004.

pertence dentro de patamares que os meios de comunicação – assim como muitas áreas universitárias – não lhe oferecem ou sonham. (CHIARELLI, 2011, p. 249)

Mais do que transmitir conhecimento, é parte da obrigação do Museu estimular o vínculo com a Arte, receber o público de forma democrática – incluindo suas instalações e dependências físicas – e permitir que elas possam desfrutar da Arte da forma como seu repertório assentir.

Dentro desse contexto, detectamos, na mediação, um estudo prático que pode abraçar as questões de acessibilidade e da aproximação do Museu com seu público, canalizando e contribuindo para a filosofia do MAC-USP. Compreendemos o corpo enquanto substância sensível que se comunica no tempo/espaço; buscamos, então, utilizá-lo a fim de ter uma experiência artística sensorial e, principalmente, acessível a qualquer pessoa, independente de suas condições físicas e/ou intelectuais. Por isso, a mediação escolhe como ferramenta principal a dança, para atingir sem restrições os participantes dessa mediação dançada.

As vivências dentro do MAC – seis vivências em dois meses de pesquisa – consistiram em propostas de improviso de dança que convidaram o público a sentir as Obras de Arte de forma não tradicional, trazendo para o corpo a percepção das mesmas. As vivências foram mediadas pela pesquisadora, com uma proposta original, embasadas pela teoria de Rudolf Laban, pela técnica do *DanceAbility* e pelas práticas realizadas por artistas e coletivos artísticos, acerca dos quais trataremos posteriormente. A participação das pessoas foi aberta, mediante inscrições realizadas pela internet e também por intermédio de instituições interessadas em participar. Havendo sobra de vagas, os passantes poderiam participar também. Pela expografia do local e pelas inscrições efetivadas, a quantidade de pessoas foi variada – entre 3 e 23 pessoas – ao longo do processo. Cada vivência foi única, sem repetição de exposição, com proposta distinta fundamentada no tema expositivo. Sendo assim, os participantes poderiam participar de quantas vivências quisessem.

Cremos que a interação no espaço artístico se dá com base numa tríade dinâmica: primeiro, do indivíduo com ele mesmo; segundo, com o grupo a sua volta e; por fim, dele com o espaço – entendido como Obra de Arte e espaço

físico – a sua volta; num processo sensível onde cada etapa ocorre simultaneamente e interfere diretamente na outra. Com esse ambiente em vista, quisemos constituir uma observação e um diálogo sobre o conteúdo da Arte ali presente com indivíduos mais livres para locomover-se, numa ação que se pretendeu mais visceral e íntima, com possibilidades ampliadas pelo contato entre corpo, espaço e Obra.

Com o objetivo de realizar este estudo com a dança, o Capítulo I trata do arcabouço teórico de Laban (1879 – 1958) e suas observações em relação à dança em pessoas em situações cotidianas, não tendo em vista apenas bailarinos, mas os gestos habituais do ser humano. Como estudante de arquitetura da *École de Beaux-Arts* e de desenho, em Paris, naturalmente, seus estudos abarcaram o espaço. Na verdade, ele iniciou os estudos pelo espaço até chegar ao corpo e, então, concentrou seus dois interesses. Laban incorpora a seus estudos os deslocamento de peso enquanto construção do espaço, também acata que “é preciso construir um modo de dançar [...] capaz de conter todas as possibilidades do corpo” (MOMMENSOHN; KATZ, 2006, p. 56). Atentos para essas palavras, constatamos que o teórico não parte de um corpo idealizado – mas do corpo humano – não excluindo uma parcela das pessoas por ter diferentes condições físicas pois, para ele, não existe uma técnica pura que valha para todos os indivíduos. O que existe, de fato, é a adaptação e a transformação de muitas técnicas que caibam a um indivíduo. Esse aspecto de Laban é muito importante para pesquisa, pois permite-nos incluir a todos.

Para abarcar as pesquisas sobre o gesto em si e, para a prática, estuda-se o *DanceAbility*, método de dança que promove a interação de pessoas com e sem deficiência física. Também analisamos os trabalhos de alguns grupos de dança, a Judson Dance Theater, em especial a obra de Trisha Brown, que explorou as *performances* artísticas com hibridez, dando vida a *performance* em locais inusitados, incluindo igrejas e Museus. E temos, por fim, o trabalho do bailarino Marcos Abranches, que fez de sua deficiência cerebral – que interfere em sua fala e movimentos – a força motriz de sua Obra artística, tendo a mescla das Artes Visuais, bem como a acessibilidade, como base para o seu desenvolvimento coreográfico. Tais menções corroboram os estudos em Dança

Contemporânea, nos quais a pesquisadora do Programa de Dança da Universidade Federal da Bahia, Fátima Castro, afirma que:

buscar o corpo ideal para alcançar tais objetivos, além e trazer à tona uma concepção dominante, deixa do lado de fora diversas vozes dissonantes que poderiam contribuir criticamente com o avanço nos estudos contemporâneos. (CASTRO, 2011, p. 124)

Para a realização da pesquisa, também, houve necessidade de entender como funciona a percepção, bem como as relações com o meio por ela perscrutada. No Capítulo II, buscamos na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) recursos para essa compreensão. O autor compreende o corpo como um espaço autoinvestigativo e seus escritos propõem novas formas de conceber os sentidos, como o tato ou a visão, percorrendo sobre a experiência do sentir e conectando a sensação à percepção. Consideramos, ainda, a articulação entre o vidente e o visível, ou o tocante e o tocado, bem como os estudos que levam a uma compreensão minuciosa de si. Ainda, neste capítulo, abordamos o conceito de “partilha do sensível”, utilizada pelo filósofo Giorgio Agamben (1942-) em livro homônimo, mas aqui desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Rancière (1940-), utilizada amplamente nas pesquisas acadêmicas sobre Dança para transpor o conceito da percepção nas vivências realizadas no Museu (Revista de Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia; LADCOR – Laboratório de Estudos do Corpo da Escola de Comunicação e Artes da USP; Revista da Universidade Federal do Rio de Janeiro; “Temas para a dança brasileira” livro de pesquisas sobre danças do SESC – junto à programação de dança com o nome “Partilha do Sensível”; Projeto de Dança Contemporânea da Universidade Federal do Estado de São Paulo de nome “Partilha do sensível”; apenas para citar alguns). Com isso, pretendemos sair do escopo individual da pesquisa e analisá-la de forma total, iniciando a análise da ocupação do espaço público e como isso pode ser percebido coletivamente. Cabe explicitar, aqui, que o ambiente político não faz parte do objeto de pesquisa desta dissertação, ainda que a omissão desse fato ofuscassem um dado importante da análise e os resultados da pesquisa-ação.

Chega-se, enfim, ao Capítulo III, no qual se dá o processo da mediação com dança no Museu, o qual chamamos de “Dançando no Museu” para a

divulgação das vivências. O processo metodológico para essa construção começou em 2014, com as oficinas de *DanceAbility* no Núcleo de Dança Aberta, dirigido por Neca Zarvos; depois foram realizados dois pilotos³, um dentro do Museu (em maio de 2015) e outro na sala de ensaio da Fundação Nacional das Artes de São Paulo - FUNARTE (em setembro de 2015) a fim de experimentar os exercícios para ideação da vivência. Tudo isso para que, em 2016, pudéssemos realizá-la no MAC. Para esta feitura, o Prof. Dr. Arthur Lara foi recebido, junto a esta pesquisadora, pelo então diretor do MAC, Hugo Segawa, que nos ouviu gentilmente e demonstrou interesse pelo projeto. O processo durou cerca de um ano, devido às trocas de diretoria, à necessidade de aprovação pelo Colegiado e pela Comissão de Ética do MAC, bem como pela curadoria de cada exposição. É importante salientar que o MAC possui, dentro do setor educativo, um histórico de ações que promovem encontros e mediações acessíveis, realizados hoje pela educadora Andrea Biella e, entre 1992 e 2003, liderados por Amanda Tojal⁴.

Para a realização do estudo, a opção foi por uma metodologia qualitativa, por meio da pesquisa-ação, para cingir os elementos a serem observados e experienciados na pesquisa, uma vez que partimos da observação das vivências e das interações dos grupos em atividade no Museu. A pesquisa de ordem mensurável não reflete a qualidade do movimento, nem pode traduzir o raciocínio abstrato. Portanto adotamos os princípios da pesquisa-ação, que possibilita a avaliação do processo evolutivo. Os procedimentos metodológicos empregados foram: observação do grupo e registro (por meio de vídeo e/ou fotografia, além do áudio das conversas finais); produção de diário de bordo; pesquisa bibliográfica; estudos metodológicos e análise e interpretação qualitativa dos dados colhidos, dos quais trataremos ainda no Capítulo III.

³ Piloto é o projeto em que experimentamos as ideias, a fim de implementar processos e ferramentas com a segurança de pós-tum modificações.

⁴ Amanda Tojal é museóloga e educadora de museus. Mestre e Doutora pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Consultora em Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus e Instituições Culturais. Responsável pela concepção e implantação de Programas de Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em instituições como, Museu de Arte Contemporânea da USP (1992 a 2003), Pinacoteca do Estado de São Paulo (2003 a 2012), Museu do Futebol, SP (2008), Museu Índia Vanuîre, Tupã, SP (2012), e outros programas em andamento.

Acreditamos que, para a realização da pesquisa acadêmica, não apenas os valores científicos são determinantes, mas, antes, a subjetividade deve ser valorizada. Ter essa ideia enquanto norte manteve-nos engajados para expandir os horizontes do Museu. Para fechar este pensamento, emprestamos de Chiarelli as palavras:

Se a comunidade uspiana também estiver comprometida com essa estratégia de transformar o MAC-USP, em sua nova sede, em um polo de conscientização produtiva e crítica das questões que tocam a nossa contemporaneidade tão problemática, ele conseguirá reverter a situação do debate sobre arte e cultura na USP, bastante obstruído nos últimos anos. Caso contrário, ele apenas irá acelerar a total subordinação desse mesmo debate à lógica do mercado de bens culturais que é, em tese, a própria negação do conceito de museu como o MAC e de uma universidade como a nossa. (2011, p.250)

1.

DANÇA E PERFORMANCE: O ENTRELAÇADO

Na dança ocidental, o paradigma da técnica clássica, isto é, do balé clássico tradicional de origem italiana no século XV (dançado sobre sapatilhas de pontas) é questionado a partir dos 1900, modificado e recusado por diversas escolas e coletivos de dança, a fim de expandir seus horizontes. A partir de então, datamos a aproximação da dança – e das Artes que utilizam o corpo como suporte – ao mercado de Arte. Podemos citar, como exemplos, o Ballet Relâche (1924) com parceria de Francis Picabia e Erik Satie; a Black Mountain College (inaugurada em 1933) e seus *happenings* com John Cage e Merce Cunningham e, posteriormente, a Judson Dance Theater (1960-70); as *performances* realizadas pelo movimento Fluxus (1960-70) entre muitos outros artistas, até os dias atuais.

O entrelaçado entre dança e *performance* dentro do ambiente da *Fine Art* cresce e, tal como a própria Arte Contemporânea, é bastante híbrido. Na história das Artes Visuais ocidentais, a partir de 1920, os conceitos ‘do que e para que’ existiria a Arte dão origem a constantes movimentos e manifestos artísticos. Esse processo traz, para esse questionamento, elementos como ideais políticos, meio ambiente, espaço de apresentações e o próprio material artístico. Nesse contexto, a *performance* – parafraseando Roselee Goldberg (2007, p. 8) – devido à sua postura radical, tornou-se um catalisador na história da arte do século XX. Independente do movimento ao qual pertenciam, seja o Cubismo, o Minimalismo ou a Arte Conceitual; os artistas costumavam recorrer à *performance* para demolir categorias e apontar novas direções.

A dança hoje, portanto, circula ativamente nesse ambiente de Arte. Contudo, não é apenas por tais características que utilizamos dessa ferramenta

para a pesquisa. Sua importância vem, antes, de sua eficácia para chegar a um determinado corpo e/ou estado de consciência.

O arcabouço teórico da dança é desenvolvido pelo estudo de Rudolf Laban, que trouxe uma linguagem não apenas científica para a dança, ampliando a esfera do movimento, como também defendeu a não submissão do dançarino à música ou à determinadas técnicas. Além disso, ele abordou a questão do espaço como parte fundamental para o desenvolvimento da dança.

No aspecto físico da dança, sabemos que ela é indicada para todas pessoas, independente de idade ou características físicas. Para além de seu aspecto artístico – foco desta dissertação – ela é amplamente utilizada por terapeutas “para auxiliar no tratamento das mais diversas doenças” (BRAGA, 2002, p. 153). Diferente do esporte, a dança é uma expressão por si só, seus movimentos visam à expressividade do dançarino, não tendo este exercício uma finalidade específica. Portanto, a dança, além de melhorar a coordenação motora, os reflexos e estimular as funções cerebrais, também pode ser adaptada a qualquer corpo, promovendo um ambiente de interação para quem participa dela. (BRAGA, 2002)

Neste ponto, introduzimos os conceitos de dança inclusiva e de dança esporte, pois é necessária uma breve introdução dos efeitos físicos da prática da dança na comunidade de pessoas com deficiência. Porém, ressaltamos que este projeto não é realizado com base nas premissas terapêuticas e/ou exclusivas para pessoas com deficiência. Pelo contrário, acreditamos na horizontalidade do processo, tornando a metodologia e a vivência acessíveis com a mesma carga intelectual e corporal para todos os indivíduos envolvidos.

1.1 O CONCEITO DE DANÇA INCLUSIVA E DANÇA ESPORTE

A dança inclusiva tem por objetivo incluir “pessoas com deficiência n[a] qual os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em todo o processo do resultado artístico” (BRAGA, p. 155, 2002). Ela proporciona o bem-estar, unindo atividades corporais à expressão de quem a pratica, tendo como parte dos objetivos a inclusão social.

Impulsionada por órgãos de inclusão governamentais, no Brasil, a dança inclusiva está em ascensão por meio de instituições e associações que desenvolvem atividades para pessoas com deficiência. Tais grupos se associam aos órgãos públicos por interesses próprios, como Clube dos Paraplégicos de São Paulo e a Cia. Ballet de Cegos, da Associação Fernanda Bianchini.

Aos benefícios desta prática considerados pela Associação de Neurociências, somam-se: o psicológico, o social e o motor. No primeiro, destacamos a expressão de sentimentos, de movimentos que seguem uma linha não-razional, mas guiados pela expressão e, portanto, da exteriorização e liberação sentimental. No aspecto social, a dança torna-se uma facilitadora, pois permite aos grupos criarem uma atmosfera de conexão e descontração. Por fim, temos os benefícios motores da dança que, agregada às práticas fisio e psicoterapêuticas, torna-se uma auxiliar na recuperação de pacientes, pois trabalha nos eixos do esquema corporal, ritmo, coordenação, organização espacial e flexibilidade (BRAGA, 2002).

Uma das ramificações da dança inclusiva é a dança esporte. No Brasil, reconhecida em 2013, é representada pelo Conselho Nacional de Dança Desportiva e de Salão – CNDDS. O Conselho promove competições, cursos e eventos diversos ligados à prática da dança enquanto esporte competitivo.

A pressão das associações e o reconhecimento de práticas inclusivas é de suma importância para tornar o ambiente social apto a receber toda a população. No ambiente artístico, Ana Carolina Teixeira, bailarina-coreógrafa e doutora em Artes Cênicas, coloca:

a discussão sobre deficiência ainda se faz incipiente, tornando-se necessário maior aprofundamento sobre questão tão relevante para as recorrentes discussões sobre diversidade e inclusão social. O corpo deficiente só se reconhece nos espaços oportunizados por grupos que adotam o termo inclusivo; não se percebem nos espaços midiático-culturais, a não ser quando se trata da veiculação panfletária aos atuais programas federais de inclusão social. (TEIXEIRA, p. 37, 2010)

Nossa pesquisa se posiciona de acordo com o pensamento de Teixeira, Tateando um espaço corporal onde as pessoas sintam-se acolhidas independente de deficiência(s).

1.2 O GESTO

O gesto é um movimento expressivo de ideias, um trejeito, um esgar, um semblante (HOUAISS, 2016). O universo gestual é rico em investigações e áreas adjacentes, porém seu primeiro estudo estritamente científico deu-se em 1886 por Gilles de la Tourette (AGAMBEN, 2008). Meio século antes, Honoré de Balzac (1799-1850) descreve os gestos quase como profecia do cinematógrafo e, no mesmo período, François Delsarte (1811-1871) aborda em suas pesquisas a gestualidade humana, tornando-se ícone e precursor nesse campo de investigação.

François Delsarte foi um cantor que passou a investigar a gestualidade humana. Embora seus estudos não possam ser considerados de ordem científica – pois para ele os dogmas religiosos e místicos eram parte do homem e, portanto, de suas pesquisas – sua contribuição é influente, inovadora e considerada de grande importância na dança moderna norte-americana (BOUCIER, 2011; THOMAS, 1995). Para ele, o movimento do homem é sinônimo do gesto. (SOUZA, p. 46, 2011)

Delsarte desenvolveu um sistema denominado Estética Aplicada, estudo publicado em oito volumes por seu discípulo James Steele McKaye (1842 – 1894), ator norte-americano que difundiu as pesquisas delsartianas no país. Tal estudo contemplava a voz, palavra e gesto.

A estrutura da Estética Aplicada enquanto sistema teórico era composta de três pilares: a voz (gesto vocal, referente ao canto); a palavra (gesto falado, referente a enunciação) e o gesto (gesto corporal, referente à pantomima). Três disciplinas norteavam os pressupostos do sistema: a Estética, a Semiótica e a Física Mecânica, tratando-se da Estática e da Dinâmica. (SOUZA, 2012, p. 433)

E é no gesto que focaremos aqui. Seu sistema de pesquisa gestual buscava contemplar o controle do mesmo, por meio de observação, descrição

e precisão; com o intuito de formar o ator “ideal”, pois era treinado para executar fielmente os ímpetos da alma.

Para Delsarte, o gesto genuíno – nunca convencional, nunca oblíquo ou tortuoso, transparente veículo da alma – transfere ao exterior, segundo cadências imutáveis que são lícitas para criar códigos, um dinamismo emotivo da subjetividade (RANDI⁵ apud MADUREIRA, 2002, p. 8)

Para compor suas pesquisas em movimento, Delsarte observou muitas pessoas em situações diversas, a fim de trazer à tona o gesto real, aquele que transparece a alma em cada movimento, por isso seu centro expressivo dava-se pela face, pois, para ele, o rosto carrega o centro do intelecto.

Embora tenha vivido na França, seu pensamento ganhou força e influência nos Estados Unidos da América. Suas técnicas foram adotadas em diversas escolas de canto, dança, oratória e ginástica, inclusive pelo aspecto religioso que sempre envolvia a pesquisa delsartiana – era tangível aceitar um pensamento que envolve moral e ética religiosa nas décadas de 1970 e 1980, no contexto norte-americano.

As consequências das ideias delsartianas são imediatas na dança estadunidense:

- todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto;
- a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos: *tension* – *release* serão as palavras-chave do método de Martha Graham.

A extensão do corpo está ligada ao sentimento da auto-realização; o sentimento de anulação se traduz por um dobrar de corpo; estas posições reforçam os sentimentos que traduzem. Todos os sentimentos tem sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto. (BOUCIER, p. 245, 2011)

⁵ RANDI, Elena (org.) **François Delsarte**: le legge del teatro – Il pensiero scenico del precursore della danza moderna. Roma: Bulzoni, 1993.

As qualidades de movimento desenvolvidas por Delsarte desdobraram-se e influenciaram grande parte dos bailarinos que viriam a desenvolver a dança moderna, como Ted Shawn, Henriette Crane e a própria Martha Graham, já citada. (MOMMENSOHN; AMADEI, 2006; BOUCIER, 2011).

Delsarte ainda discutira sobre oposição, contração, expansão, difusão de energia e valor de peso do corpo em relação a gravidade (MOMMENSOHN; AMADEI, 2011). Para ressaltar alguns pontos que seu pensamento tem em comum com o trabalho de Rudolf Laban, falaremos desse autor em seguida.

1.3 RUDOLF LABAN

Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja (nascido em Poszony, Hungria) foi mais do que dançarino e coreógrafo: suas teorias e novas pesquisas em dança revolucionaram a forma de enxergar o movimento. Seu estudo do movimento alinha-se com artistas diversos, como Wassily Kandinsky e o casal Steiner, procurando elementos em toda a Arte para tecer seu próprio conceito do que é dançar.

Laban tem um vasto campo de estudos, pois ele compreende a dança não só como estética, sendo que sua noção de movimento engloba educação musical, arte visual, linguagem escrita, enfim, diversas atividades artísticas conectadas. Por isso, em suas aulas ministradas na Escola de Artes do Monte Verità – escola idealizada por ele mesmo – a criação do bailarino era composta por aulas tangentes a uma técnica de dança, dando voz à atividades de coordenação, flexibilidade, controle e versatilidade rítmica, incluindo atividades como tapeçaria, jardinagem, marcenaria e cuidado com alimentação, que era vegetariana. (MOMMENSOHN; GUIMARÃES, 2006).

Fazemos, aqui, apenas uma breve introdução às pesquisas labanianas, pois seus estudos são complexos e abrangentes. Focaremos, então, nas questões estruturais do movimento, onde há a procura da consciência entre corpo e espaço, diferenças de tempo, de fluência e experimentação.

Embora Laban acreditasse que o movimento era universal e que tudo era movimento e, portanto, vida; seus estudos eram focados no movimento

humano e, conseqüentemente, no corpo. Tendo esse alicerce em vista, ele afirmava que o movimento tinha três *Rs*, os quais Julio Mota, coreógrafo, bailarino e doutor em Artes Cênicas, explana em seus estudos:

1. *Research* (pesquisa) – é através do estudo que uma análise e um entendimento mais profundos podem ser adquiridos;
2. *Recreation* (recreação) – que se apresenta subdividida em três modalidades:
 - a. Esporte – modalidade fortemente relacionada às questões de potencial, conquista e competição;
 - b. Jogo – modalidade que apresenta a tendência de abandono da realidade, através da atividade lúdica, quer seja individual ou grupal.
 - c. Performance – modalidade que apresenta a recriação do espírito humano, em atividades de dança (pura ou de cunho dramático);
3. *Rehabilitation* (reabilitação) – é a atividade responsável pelo restauro do equilíbrio perdido e pela recuperação da harmonia ameaçada diariamente pelas tensões e estresses associados à complexidade da vida atual. A Reabilitação é responsável pela restauração da condição de relacionamento entre indivíduo e seu meio, pois, como o movimento é o agente mediador dessa relação, qualquer desequilíbrio deste compromete a relação. São essas as maneiras pelas quais, segundo Laban, o movimento apreende e aprende o mundo. (MOTA, 2012, p.64)

Como teórico de dança, Laban é o mais conhecido difusor do estudo de movimentação russo denominado Coreologia, lógica ou a ciência dos círculos, entendendo-a não só como um estudo geométrico. Para ele “a convicção original do papel extraordinário que o círculo representa na harmonia, na vida e na existência como um todo, sobreviveu às mudanças de mentalidade, humor e sentimento ao longo da história” (LABAN, 1966, p. 07). Assim, a Coreologia era “um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pela qual se compreende além da forma externa, o conteúdo mental e emocional” (LABAN, 1966, p.08). Por essa razão ele empregou essa terminologia para definir conjuntamente os seus estudos sobre o movimento. Esse estudo foi dividido em três grandes áreas: a Eucinéctica ou *Effort* (o estudo das dinâmicas), a Corêutica (o estudo das formas espaciais) e a Cinetografia ou Labanotação (a escrita do movimento).

Na Eucinéctica, as dinâmicas e o ritmo do movimento são estudados em detalhes. De acordo com Guimarães (*in* MOMMENSOHN, 2006), tendo como ponto de partida as similaridades rítmicas entre a dança e a música, Laban pôde ver que também havia diferenças entre estas pois, embora muitos passos de dança possam ser contados, obedecendo um ritmo métrico, o mesmo não ocorre com os gestos. Com isso, ele percebeu que

as ações do corpo, tanto as posturas como os gestos, se originam dos impulsos internos. Estes, por sua vez, possuem qualidades reconhecíveis, sendo constituídos por quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluência. A combinação destes elementos resultaria nas oito ações básicas do esforço: pressionar, dar lambadas leves, socar, cortar o ar, retorcer-se, dar toques ligeiros, flutuar e deslizar. (GUIMARÃES; MOMMENSOHN, 2006, p. 45)

Na Corêutica, é a relação geométrica entre o corpo e espaço dinâmico que entra em questão, a qual Laban chama de cinesfera ou kinesfera. A cinesfera é o limite natural do espaço pessoal físico e mental, cada pessoa tem sua própria cinesfera e ela varia de agente para agente. O centro da cinesfera é o centro do próprio agente; portanto, sua posição varia à medida que a pessoa se desloca. Esse estudo inclui as dimensões, diagonais e planos, aproximando o estudo de formas geométricas (RENGEL, 2001; MOMMENSOHN; GUIMARÃES, 2006). O tetraedro, o octaedro, o cubo, o icosaedro e o dodecaedro são os mais utilizados para representar o espaço-corpo a fim de situar-se tridimensionalmente ao redor do agente dançante.

Figura 2: Rudolf Laban e o octaedro.

Fonte: Domínio Público.

Figura 3: Tridimensional exploratório de diagonais – octaedro. Exposição “Vesica Piscis – Laban em Fluxo”. MAC-USP. Preparatório para 6ª vivência do programa. Julho, 2016.

Fonte: Fotografia de Thalita Melo.

Figuras 4 e 5: Pontos do cubo octaedro, utilizado por Laban para pesquisa dimensional do corpo (acima). Cubo octaedro (abaixo).

Fonte: Laban Analyses (laban-analyses.org/Jeffrey)

Figura 6: Icosaedro – polígono de 20 faces. Exposição Vesica Piscis – Laban em Fluxo.

Fonte: Divulgação MAC/USP.

O conceito da Corêutica foi inspirado pelas escalas musicais. Aí surge o octaedro, o cubo, o icosaedro, cujas composições acompanham Laban em diversos estudos, que harmoniosamente traçam “rotas de movimento que passam pelos pontos de orientação das figuras” (GUIMARÃES; MOMMENSOHN, 2006, p. 46).

Como estudante de arquitetura e desenho, a composição para ele apreende todas as formas. O *Effort* pode ser relacionado às qualidades da pintura (tonalidade, intensidade, etc.) e o movimento, ao conceito amplo de arquitetura, onde o corpo é uma construção viva numa relação equilibrada ao ambiente. (GUIMARÃES; MOMMENSOHN, 2006).

E, por fim, o método de notação simbólica, denominado Labanotação, permite uma análise objetiva do movimento, a fim de poder reproduzir os movimentos, danças e *performances* futuramente. Para que possamos compreendê-la inicialmente, pode-se compará-la a uma partitura musical, na qual a intenção é que a música possa ser reproduzida, independente do prévio conhecimento da mesma.

A construção dessas anotações se dão em diferentes formas, pois é permitida a escolha de um conjunto de símbolos iniciais. Isto é, é possível optar por usar símbolos referentes às dimensões, mas não ao tempo, por exemplo; formando, assim, uma partitura que pode ser livre-interpretada. A escolha de como utilizar o sistema depende do indivíduo e do repertório simbólico, que vai de simples estruturas de planos e direções, a complexas formas e detalhes de movimento.

Figura 7: Tabela com alguns símbolos para notações.

	loci	central lines	peripheral lines	vectors
upward				
downward				
rightward				
leftward				
backward				
forward				

Table IV-1. Examples of dimensional notations
(symbols in brackets read from left to right).

Fonte: Laban Analyses (laban-analyses.org/Jeffrey)

Figura 8: Rudolf Laban apresentando a Labanotação. 1929.

Fonte: Domínio Público.

Laban não apenas aborda o respeito ao corpo do ser humano em todas as fases - do bebê e seus instintos primitivos, à maturidade e languidez -, como toma a trivialidade do movimento como ignição para um ensino da dança (LABAN, 1990). A consciência corporal é estimulada por ele durante todo o seu estudo, pois as pessoas podem “aprender a reconhecer a estreiteza e amplitude, e todos os diferentes lugares em torno de seu corpo para onde pode[m] deslocar-se” (LABAN, p. 28, 1990).

Trazer os estudos de Laban à luz nessa dissertação é obrigatório. Embora as técnicas, aqui, sejam mencionadas a fim de evidenciar uma referência teórica, elas são alicerce para o estudo de dança contemporânea. Vemos, por exemplo, a teoria de espaço labaniana nas experiências de Robert Dunn na Judson Dance Theater; os conceitos de tempo, peso, espaço e fluência nas características do *DanceAbility* e a sinestesia de movimentos na dança de Marcos Abranches, dos quais falaremos a seguir.

1.4 TÉCNICA

1.4.1 *DanceAbility*

DanceAbility é um método para dança, movimento e comunicação não-verbal que integra pessoas com e sem deficiência. Este método permite que todas as pessoas se expressem e colaborem artisticamente. A capacidade para dançar de cada indivíduo se define mais por sua presença, sua escuta aos outros e à atmosfera criada pelo grupo, do que por suas qualidades técnicas. Ela integra habilidades mistas e pesquisa a improvisação do movimento, trazendo possibilidades, descobertas e reflexões sobre o fazer artístico e desdobrando-se como modelo para uma sociedade inclusiva.

Criada em 1987, por Alito Alessi e Karen Nelson, sua companheira de dança, eles começaram a explorar a dança com diferentes tipos de capacidade nos Estados Unidos da América, depois de terem sido inspirados por um artigo da revista *Contact Quarterly*. Juntos, criaram o termo *DanceAbility* e começaram a produzir coreografias nas quais diferentes pessoas pudessem participar, usando o vocabulário do Contato e Improvisação⁶. Alito seguiu com

⁶ O Contato Improvisação foi criado e desenvolvido no início dos anos 1970, a princípio nos EUA e, logo, amplamente difundido e utilizado também na Europa e outros países. Seus

sua nova metodologia adiante, modificando-a e transformando-a no que conhecemos hoje, sendo um dos coreógrafos pioneiros na relação com dança e deficiência.

Alessi já recebeu diversos prêmios e títulos honorários pelo seu trabalho em *DanceAbility*, como o “Fulbright Senior Specialist”, o “Hong Kong Choreographer of The Year”, e a “Guggenheim Fellowship”, entre outros.

Deu início à formação e certificação de professores no método *DanceAbility* em 1997. Mais de 300 artistas da dança, pessoas com deficiências, e outras interessadas em trabalhar com pessoas com deficiências de 19 países já participaram de seu Curso de Formação de Professores em *DanceAbility*. Hoje, elas disseminam o método em seus países. Desde 1995, Alessi realiza, junto a seu parceiro com paralisia cerebral Emery Blackwell, apresentações de dança regularmente, principalmente em escolas, buscando conscientizar as crianças a respeito da Arte e do potencial de pessoas com deficiência.⁷

A técnica de *Danceability* baseia-se em quatro eixos: sensação, composição, tempo e relação. Frisamos que essas eixos se conectam com os estudos de Rudolf Laban e, embora as pesquisas caminhem paralelamente, não deixam de ser guiadas por conceitos muito próximos, como a relação com o espaço, as sensações transmitidas e recebidas junto ao tempo de feitura para compor a dança.

No Brasil, Neca Zarvos, filósofa, atriz e professora certificada em *Danceability*, fundou o Núcleo Dança Aberta, que reúne diversos professores graduados no método e realiza oficinas, encontros e *performances*. Durante o ano de 2014 foi realizada a 3ª edição da Oficina de *Danceability*. Nessa oficina, para a qual a pesquisadora-mestranda foi selecionada para participar, com apoio do ProAC e carga horária de 48 horas durante dois meses, foi possível ter contato com a técnica. De acordo com o próprio Núcleo Dança Aberta, nessa oficina acolhe-se a diversidade, preconceitos são colocados em jogo e

fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea, sensorial e física, na qual duas ou mais pessoas, brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado, de acordo com Fernando Neder (2005).

⁷ Há pouca literatura sobre o tema, principalmente acadêmica. Para a validade do texto, nos utilizamos do site de Alito Alessi (www.danceability.com), do site do Núcleo de Dança Aberta (www.nucleodancaaberta.com), das entrevistas “The Body You Dance: an interview with Alito Alessi” (<http://stanceondance.com/2016/10/26/the-body-you-dance-an-interview-with-alito-alessi/>) e “An interview with Alito Alessi” (<http://www.idocde.net/ideos/956>) e, particularmente, da experiência vivida com o Núcleo de Dança Aberta.

transformados, a partir da experiência com o outro e a aproximação que nos permite perceber e compartilhar a natureza básica que temos em comum: a humanidade.

Figuras 9 e 10: Oficina de Danceability, 2014.

Fonte: Fotografia de Gil Grossi.

1.5 OS GRUPOS DA DANÇA E *PERFORMANCE*

Dançar em espaços públicos, colaboração entre artistas, rejeição à técnicas de dança para (re)inventar novos meios e a hibridez dos processos de criação são características de grupos performáticos modernos e contemporâneos que possuem uma relação corporal com a arte. Os coletivos de dança não apenas servem como fonte de inspiração para o exercício da dança em si, mas dialogam com a prática dessa dissertação nos âmbitos da dança propriamente dita; do relacionamento com o espaço público, bem como suas reflexões políticas, consequências inevitáveis desse relacionamento de apropriação. Os coletivos também dialogam com este trabalho no sentido da inclusão social no amplo sentido do termo, quando permitem a participação de todos horizontalmente; e, por fim, quando convidam o público a mergulhar na obra e a estimular a imaginação, o livre pensar.

Nirvana Marinho, bailarina e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica, elucida-nos, em suas pesquisas sobre os coletivos de dança e sua criação continuada, os processos que não terminam com a estreia de um espetáculo – mas iniciam-se com ela:

são projetos de inserção com outras linguagens, projetos colaborativos, projetos de pesquisa, além de formações continuadas que possam atualizá-los, aumentar a rede de artistas ligados a eles e inseri-los em nichos diferentes. Isso se reflete na poética de suas coreografias e também politicamente, uma vez que enfrentam problemas como inserção no mercado, público, crítica. (MARINHO, 2010)

Essa relação continuada é de sensível importância para a execução das vivências de dança, pois a mediação com dança ocupa um espaço entre a reflexão das Obras e o fazer performático. Diante de tal quadro, é necessário citar alguns grupos/coletivos que, seja pela forma, características ou ideias, são tônicas dentro da metodologia e execução das vivências.

1.5.1 Judson Dance Theater

Formado no verão de 1962 em Nova Iorque, EUA, o Judson Dance Theater foi constituído por um grupo de jovens coreógrafos começou a criar peças de dança fora do convencional, libertas de técnicas e dogmas. O grupo era composto por diversos artistas mistos e não apenas por bailarinos de formação tradicional, justamente com a intenção de ter multidisciplinaridade em sua forma de agir e pensar. A ideia deste grupo surgiu nos momentos de intervalo entre as aulas do compositor Robert Dunn – aluno de John Cage –, nos quais discutiam arte, filosofia e religião como bases para uma realização artística num ambiente de experimentações e liberdade (BANES, 1981; BURT, 2006).

Suas apresentações foram abraçadas pela Judson Memorial Church, uma igreja protestante aberta a tais ações – futuramente, ela se tornaria centro para dança *avant garde*. Os coreógrafos da Judson Dance Theater rejeitavam veementes todos os recursos tradicionais, seja de técnicas, de espaço físico ou formatos de apresentação.

Rotulá-los como amadores ou profissionais não pode ser considerado adequado, pois só seguiam seus próprios padrões de criação. Suas discussões iam além das salas de ensaio, pois em seu cerne estava a discussão do “porquê” dessas apresentações. As mudanças radicais feitas na execução da dança refletiam seus pensamentos políticos, criando métodos em que *designers*, músicos, *videomakers* e cenógrafos criavam o espetáculo colaborativamente, fazendo a prática de dança tornar-se um exercício de teoria da dança com suas frequentes reflexões e incursões.

Esse método inovador é refletido em suas apresentações, pois não havia um padrão ou estilo definido: o público nunca sabia o que esperar. Tal novidade atraiu público para a igreja, ora recebendo exercícios de dança; ora, uma *performance* inusitada. (JACKSON, 2012)

Pela Judson Dance passaram nomes como Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Elaine Summers, Aileen Passloff, Fred Herko, Simone Forti, Robert Morris, Lucinda Childs, Robert Rauschenberg e Trisha Brown, sobre a qual falaremos especificamente a seguir.

Figura 11: Esquerda: Yvonne Rainer, *The Mind Is a Muscle* (primeira versão), 1966. Performance, Judson Church, New York, NY, May 24, 1966. Direita: Yvonne Rainer, *Parts of Some Sextets*, 1965. Performance, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, March 6, 1965. Robert Morris, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Tony Holder, Sally Gross, Robert Rauschenberg, Judith Dunn, e Joseph Schlichter.

Fonte: © Peter Moore, Estate of Peter Moore / VAGA

Figura 12: Elaine Summers, *Fantastic Gardens*, 1964. Performance view: Judson Memorial Church, February 17, 1964. Sally Gross, Carla Blanc, Ruth Emerson, Tony Holder, Sandra Neals. Elaine Summers rehearsing in her studio at 50 Third Street, New York, 1966.

Fonte: © Dan Budnik.

1.5.2 Trisha Brown

Trisha Brown nasceu nos Estados Unidos da América em 1936. Coreógrafa, dançarina e *performer*, ela atuou na Judson Dance e depois seguiu com sua própria companhia, a Trisha Brown Company na década de 1970.

Sua pesquisa de movimentos fundamenta-se no extraordinário do dia-a-dia, tornando o cotidiano parte de suas investigações performáticas, explorando também os novos meios da dança moderna.

Sua conexão com a arte visual perpetua-se desde a Judson como, por exemplo nas peças realizadas com Robert Rauschenberg, *Glacial Decoy* (1979), *Set and Reset* (1983) e *For M.G.: The movie* (1991), para citar algumas. Entretanto, a *performance* que aqui nos interessa foi realizada na Medtronic Gallery Floor, como parte da exibição “Trisha Brown: So that the audience does not know whether I have stopped dancing” em que Brown improvisa movimentos corporais sobre uma tela, a fim de criar uma obra gráfica, como *performance* final de um conjunto de desenhos com mais de trinta anos, exibidos entre abril e julho de 2008.

Figura 13: Trisha Brown em performance no Medtronic Gallery Floor, frame do video exibido na galeria. 2008.

Fonte: Medtronic Gallery

A proposta em questão não é coreográfica, mas genuinamente gráfica, pois expande o olhar do espectador para o método criativo que está além da obra final. O corpo está presente inteiramente na obra, pois o movimento completo gera o desenho. Parafraseando Rauschenberg (Rauschenberg, 1966⁸ - grifo nosso) sobre a relação entre a arte visual e a dança, a relação com a dança é diretamente ligada ao novo interesse no papel do espectador. Uma Obra de Arte – uma pintura ou uma escultura, são elusivas. O fato de serem concretas as torna elusivas. A dança, por outro lado, é realmente concreta e não elusiva, de fato. Ambas estão numa relação crítica em termos de espontaneidade e imediatez, elas se combinam para criar uma viva e palpável força de contato.

1.5.3 Marcos Abranches e Vidança Cia de Dança

Marcos Abranches é bailarino e coreógrafo nascido em São Paulo. Fundador da Cia Vidança, passou pela tradicional companhia de dança FAR-15 e percorre festivais nacionais e internacionais com experiências na dança que buscam o equilíbrio do ser humano há 10 anos.

Marcos Abranches é portador de coreoatetose, deficiência física decorrente de uma lesão cerebral, o que não afeta seu raciocínio lógico em âmbito algum, embora tenha efeitos sobre sua fala e movimentos. Sua pesquisa com o corpo passa pela busca de seu próprio estilo enquanto bailarino, tendo sua diferença motora como força motriz para um novo espaço nas limítrofes da dança.

⁸ “My relationship to dance is ... directly responsible for my new interest in the spectator’s active role. I learned that a work of art—say, a painting or a piece of sculpture, is an elusive quantity—that is, the fact that it’s concrete makes it elusive. The dance, on the other hand—is really concrete, not elusive at all. At least, so it seems to me. You see, both parties are in a critical relationship in terms of immediacy and spontaneity. They combine to create a living, palpable force of contact.” Robert Rauschenberg citação em John Gruen, “Painter Dancing in the Dark,” New York Herald Tribune Sunday Magazine, 2 de janeiro de 1966, 34; citado em Nancy Spector, “Rauschenberg and Performance,” em Robert Rauschenberg: A Retrospective, exh. cat., Walter Hopps and Susan Davidson, eds. (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), 233.

Seu primeiro trabalho enquanto coreógrafo foi *D...equilibrium* (200?⁹), um solo apresentado em diversos festivais de dança, que tem por livre inspiração o livro *Cantos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno. Realizou, também, *Forma de Ver* (2011) e *Corpo Sobre Tela* (2013), sendo que este último constituiu preciosa fonte de pesquisa para esta dissertação.

Neste espetáculo de sensibilidade marcante, o corpo de Marcos move-se como se os membros fossem pincéis e seu corpo inteiro se coloca numa tela em transformação constante. O artista trabalha com dualidades, equilíbrio e desequilíbrio, graça e brutalidade, numa coreografia-tela-*performance* que utiliza de diversos sentidos para torná-la completa.

No espetáculo, há ambiência sonora, vozes e sons que fazem o espectador imergir na peça e sugerem sentimentos e imagens. Tais sons são interpretados em LIBRAS¹⁰, por Amanda Oliveira. A participação da intérprete pode ser vista sob dois aspectos. O primeiro, no qual a força da gestualidade não apenas é usada como forma de expressão linguística, mas tem representatividade em cena, pelo próprio movimento executado. Além disso, temos o papel inclusivo que a intérprete executa, a intensidade da gestualidade apresentada na peça coloca Oliveira como parte integrante da cena, vivendo os momentos junto ao bailarino e transmitindo-os ao público com expressividade teatral.

Em segundo momento, o bailarino e a intérprete interagem em cena, extrapolando as barreiras pré-estabelecidas. O bailarino pinta a moça com tinta, trazendo-a definitivamente para o palco e coloca-a em posição de agente performática.

O som – ou sua falta – tem papel fundamental no espetáculo: reinterpretá-lo através das LIBRAS não só torna o ambiente da peça acessível a todos, como permite uma interpretação pessoal para quem não lê LIBRAS. Paul Zumthor ao discorrer sobre a compreensão da voz e da leitura performática diz:

⁹ Não se tem o dado correto do ano de estreia. O trabalho começou em 2003 e sabe-se que em 2008 já tinha tomado seu estado final, começando com um trio e depois adaptando-se para um solo.

¹⁰ A Linguagem Brasileiras de Sinais (LIBRAS) é reconhecida e aceita como segunda língua oficial brasileira. A língua de sinais difere das línguas orais-auditivas, uma vez que elas se realizam pelo canal visual e da utilização do espaço, por expressões faciais e até movimentos gestuais perceptíveis pela visão. Note-se, aqui, que a língua de sinais não faz apenas uso de gestos.

Compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sangüíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. (ZUMTHOR, 2007, p. 54. Grifo do autor)

A sinestesia¹¹ utilizada, bem como a hibridez entre o ator, intérprete de LIBRAS, criação performática x criação visual é amplamente estudada na composição da metodologia.

¹¹ Em fisiologia, cinestesia é a consciência através da qual percebemos a movimentação espacial de nosso corpo, nossos movimentos musculares. Em psicologia, sinestesia é quando um perfume nos lembra determinada cor ou um som nos traz uma imagem qualquer, ou seja, quando um determinado estímulo nos remete à uma determinada memória ou sentimento.

Figuras 14 e 15: Marcos Abranches, cenas de *Corpo sobre Tela*, 2013.

Fonte: Fotografia de Catarina Santos.

1.6 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS

Esse capítulo recorta partes essenciais da história da dança e da *performance* para o embasamento teórico e técnico dessa pesquisa. Entretanto, a trajetória entre dança e *performance* é um emaranhado de novas técnicas, movimentos e tendências que bordam as linhas da história de forma híbrida e efervescente. Cabem, então, algumas reflexões e conexões entre os pontos abordados.

Mackeye, quando fala sobre Delsarte e pantomima, refere-se a uma fala aos olhos, e não aos ouvidos (SOUZA, 2011, p. 133). Essa sinestesia evocada por Mackeye pode ser vista nas técnicas de Laban, no *DanceAbility* e nos trabalhos de Abranches, embora os dois últimos utilizem da sinestesia para falar em sensação, a fim de aproximar os sentidos para que nenhuma pessoa, com ou sem deficiência, não se sinta incapaz de sentir/expressar.

“O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”. Tal frase, escrita por Agambem (2008) em sua literatura sobre a gestualidade, recorda a expressão kantiana “finalidade sem fim” que dita após as discussões sobre gesto, dança e *performance*, ganha uma força extraordinária, pois a dança guarda em si sua própria finalidade.

Em última análise, podemos considerar o gesto como uma reação espontânea do que, talvez, não se saiba pôr em palavras. O gesto, principalmente conectado à dança, aflora as sensações, trazendo sinceridade e, ao mesmo, aproximando o fruidor de seu objeto de Arte, antes mesmo que essa relação possa ser estabelecida pelo racional ou consciente. Tomamos aqui a expressão corpoment¹², como forma de expressar a força de expressão da dança como resposta aos estímulos de Arte.

O capítulo também aborda a voz da pessoa com deficiência enquanto alguém produtivo socialmente. Sabemos da necessidade da inclusão social como um todo, porém não de forma exclusiva, das pessoas enquanto um aparato do “socialmente correto”, como Castro nos mostra:

¹² [Este termo tem por definição o não-binário, isto é, ele nega o conceito cartesiano da dualidade e traz em sua raiz o conceito de que não se pode separar a mente do corpo. Para os fins desta dissertação, utilizamos este termo como](#) defendido pela pesquisadora e crítica de Dança Helena Katz em sua tese de doutorado “Um, Dois, Três – A dança é o pensamento do corpo” (2011).

[projetos exclusivos] revelam em certa medida a velha ideia hegemônica de que a pessoa com deficiência não é capaz de construir conhecimentos e de sua auto-gerência. Tal modo de pensar se encontra enraizado no ideário de corpo belo que até os dias atuais vem se mantendo, embora estudos científicos já elaborados na área neguem cabalmente tal pensamento. (CASTRO, 2011, p. 120)

Esta pesquisa se dedica a colocar os artistas em posições horizontais, a fim de garantir a diversidade como base para o seu desenvolvimento. A breve dissecação dos métodos e estudos dos artistas aqui apresentados age, não apenas como veias onde vemos o curso do sangue, mas também podemos ver as similaridades em corpos e épocas tão distintos, além de montar um pequeno panorama no qual a metodologia das vivências realizadas não seja um único órgão sem corpo, mas um organismo vivo somado por esses processos criativos diversificados, seguindo no mesmo fluxo sanguíneo.

2.

OS CAMINHOS DA PERCEPÇÃO

Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem – a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 21)

A percepção, aqui, é o ponto de convergência teórico entre dança, vivência e procedimento metodológico.

Tudo é permeado pela percepção. A percepção de si, a dos objetos de Arte, a memória e o que o ambiente em que nos encontramos transmite, enfim, o grupo com o qual interagimos. Nenhuma percepção humana é igual de uma pessoa para outra e, quanto maior a diversidade de pessoas, maior e mais abrangente será a experiência com a Arte.

A conceituação de percepção é extensa e diverge entre as áreas pertinentes. Foi, talvez, Teofrasto (Grécia, 372 A.C. – 286 A.C.) “o primeiro filósofo a entender a percepção como representação e não como partículas que atingem os sentidos e produzem cópias” (KATZ, 2005, p. 147). O desenvolvimento dos conceitos de percepção abre histórico em diferentes ciências: para fenomenologia – estudo do conjunto de fenômenos e como eles se apresentam – esse conceito é fundamental, pois só se pode atribuir significado às ideias abstratas mediante uma relação direta com elas, por meio da experiência, isto é, da percepção.

2.1 A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY

O fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty (França, 1908 – 1961), juntamente com Edmund Husserl (Alemanha, 1859 – 1938) que é o fundador do método de investigação fenomenológico, entendem a percepção como parte fundamental do envolvimento prático com as situações vividas.

A percepção, então, solidifica-se como uma experiência pré-científica. Em outras palavras, o conceito positivista, científico, é negado por não se basear numa descrição fenomenológica. Merleau-Ponty entende que a percepção não é a recepção passiva das representações, a fim de que sejam interpretadas; ela é, antes, “um contato direto com o mundo, contato que toma a forma de envolvimento ativo com as coisas à nossa volta.” (MATTHEWS¹³, 2006, p.50). Também defende que a percepção está intimamente ligada à atitude corpórea, tendo em vista a relação do corpo em movimento, as incertezas, o indeterminado, a vulnerabilidade.

Reduzir a percepção ao pensamento de perceber, sob o pretexto de que só a imanência é segura, implica em assinar um seguro contra a dúvida, cujos prêmios são mais onerosos do que a perda que deve ser indenizada, pois implica em renunciar ao mundo efetivo e passar a um tipo de certeza que nunca nos dará o “há”. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 45)

Essa experiência básica pré-reflexiva só é possível porque o ser humano está de corpo presente na situação vivida; porque há corporeidade, estamos incorporados nela e não distanciados. Se pedimos a uma pessoa para realizar um movimento ‘rápido’, por exemplo, ela realizará o que *para ela* seja rápido. Se formos estritamente objetivos, pedindo-lhe de forma científica, algo como ‘mexa o braço esquerdo linearmente de modo a alcançar a velocidade de 20km/h em 5 segundos’ talvez nunca tenhamos o movimento desejado, pois sua execução nesse padrão é complexa de medir instantaneamente. Embora a descrição puramente objetiva seja de entendimento exato para todos, independente da consideração sobre o que é ou não rápido, a execução e,

¹³ Eric Matthews é pesquisador e professor de Filosofia honorário da Universidade de Aberdeen, suas pesquisas sobre Merleau-Ponty são notáveis e aqui o utilizamos para uma compreensão mais abrangente do autor.

portanto, a experiência, será única. Nesse sentido, nossa percepção do que é rápido torna-se subjetiva e diferente para cada indivíduo.

Para Merleau-Ponty “a aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade” (1999, p. 18). Para ele, a razão não deve ser excluída, entretanto o ser absoluto não pode ser ignorado, isto é, o ser único, subjetivo, forma única onde cada indivíduo compreende o mundo. O mundo fenomenológico

é o não ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e a intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável das subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18)

A experiência artística torna-se, então, um exemplo dessa premissa fenomenológica para a ilustração de tal conceito. O objeto de Arte é, em si mesmo, sua razão de existir. Entretanto, o diálogo – e sabe-se que para Merleau-Ponty só há diálogo quando duas partes, inclusive de si mesmo, têm diferentes perspectivas sobre uma mesma ideia – provocado ao ser tocado pela obra é ímpar. Vemos o objeto de Arte e percebemos sua aparência – cor, tamanho, suporte, etc – contudo, o conjunto do que é percebido existe pela distinção entre aparência e realidade, naquilo que o autor chama de “síntese” da percepção. Explicando de outro modo, observamos um quadro em tons terrosos, com linhas que denotam volume entrecortadas por partes inacabadas de um violino, como se fossem estilhaços organizados no espaço de tela; o reconhecimento de sua aparência acompanha a realidade e o valor já contidos naquele ser, reconhecendo-o como um Pablo Picasso na obra “Violino e Uvas” (1912). A “síntese” da percepção é inacabada, é forma em mutação constante, “é o movimento profundo de transcendência que é meu próprio ser, o contato simultâneo com meu ser e com o ser-no-mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 504).

Laban considera o indivíduo como extensão no espaço-tempo em que se situa, o fenomenólogo considera o tempo e espaço como pontos de partida

para localizar o ser-no-mundo. Em outras palavras, ele toma o ser situado no espaço para compreender o que está a sua volta, pois considera o ser incorporado ao universo em que habita. Num exemplo desse pensamento, a fim de protegê-lo da falácia de considera-lo irreal ou puramente imaginário, quando dizemos a frase “vamos ver o nascer do sol”, se prezarmos apenas o conceito racional ou realista, em termos objetivos, temos uma inverdade, pois sabe-se que o sol não “nasce”, mas que a Terra gira em torno dele e de si mesma. Não obstante, ainda, é possível ver o sol nascer a partir da perspectiva de onde estamos situados, de nosso lugar incorporado ao mundo (MATTHEWS, 2006; MERLEAU-PONTY, 1999).

Em relação à cultura e à Arte, podemos estabelecer um paralelo se pensarmos, por exemplo, numa dança típica havaiana realizada por uma moça havaiana, com seus movimentos de quadris bruscos e rápidos, incitando o olhar ao quadril e glúteos. Imaginemos essa apresentação no meio de uma praça árabe, onde tal conduta, independentemente de seu valor cultural, não é permitida. Essa moça havaiana sofrerá consequências dentro de um ambiente cultural árabe, e não será julgada sob seus próprios costumes e tradições havaianos. Essa relação nos mostra que não estamos dissociados do mundo, partindo de um ponto atemporal, estamos embutidos no presente, e a percepção advinda dele é preenchida a partir de onde estamos (e não de onde queremos estar). Embora esse exemplo seja óbvio, trazê-lo à luz traça o caminho do pensamento de um tempo singular unificado, onde todos estão fixados e reagindo simultaneamente.

2.1.1 O sensível no eu, em nós

Merleau-Ponty conceitua a percepção não como uma mutilação das sensações¹⁴ mas, antes, como parte desse todo perceptivo. Sensação é movimento, como a cor que “antes de ser vista, anuncia-se então pela

¹⁴ Merleau-Ponty revisa esse conceito, trazendo a sensação como gatilho inicial, justificado, em breve análise, no trecho “Se nós nos reportamos às próprias investigações objetivas, descobrimos primeiramente que as condições exteriores do campo sensorial não o determinam parte por parte, e só intervêm tornando possível uma organização autóctone — é isso que mostra a Gestalttheorie — seguida, descobrimos que no organismo a estrutura depende de variáveis como o sentido biológico da situação, que não são mais variáveis físicas, de forma que o conjunto escapa aos instrumentos conhecidos da análise físico-matemática para abrir-se a um outro tipo de inteligibilidade” (1999, p. 32).

experiência de uma certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (1999, p. 284). A partir de então, dessa comunhão indivisível, a sensação é concebida.

Para o autor, sensível é o que se apreende através dos sentidos. Os volumes, formatos, matéria tátil – o sensível – não são elementos inativos do nosso conhecimento, tampouco simples referência subjetivas, mas a coexistência de nosso corpo num determinado espaço em relação a algo.

A reflexão sobre o sensível é crítica para a experiência estética. Na passagem de *O visível e o invisível* ele afirma que

não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro. Em que sentido esses múltiplos quiasmas não fazem mais do que um só: não no sentido da síntese (...), mas no sentido da imbricação, da irradiação do ser. As coisas me tocam como eu as toco: carne do mundo – distinta da minha carne: a dupla inscrição dentro e fora. (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 235)

À procura do cerne da experiência, o autor desenvolve o conceito do corpo no campo fenomenal. Então, vimos que o tempo é relativo “onde” nos encontramos, também que este corpo presente reage sensivelmente ao que está a sua volta, bem como participa ativamente daquilo que percebe. Na experiência estética, buscamos reconhecer a Obra por todos os poros, dando espaço para a mente reagir de diferentes maneiras, mesmo que para a mesma Obra pois, ainda, tudo é fonte “inesgotável”¹⁵ de novas experiências.

2.1.2 Sinestesia e sensibilidade

“Das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (Merleau-Ponty, 1994, p. 497). O sentir engloba fatores e sensações híbridas.

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir,

¹⁵ Termo usado pelo próprio Merleau-Ponty para descrever as experiências com o mundo em *Fenomenologia da Percepção* (1999).

para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308)

Acreditamos que a utilização de sinestesia na constituição de um método de mediação, não apenas abrace em totalidade as camadas perceptivas, mas crie uma ponte onde os indivíduos possam estabelecer vínculos. Pensando na ordem prática, a sinestesia permite a partilha de informações de uma Obra visual com um indivíduo que não possui a visão; ou a visualidade da dança pode transmitir o ritmo a quem não escuta; ou a linguagem corporal pode transmitir a ideia de quem não emite sons para àqueles que não estão habituados a lidar com outra linguagem que não a língua falada; ou, ainda, a simples emissão de ruídos junto a mínima mobilidade corporal pode fazer com que uma pessoa cadeirante com deficiência intelectual expresse-se com eloquência. Esse são exemplos simples de possibilidades sinestésicas para as vivências.

As técnicas utilizadas têm por base a consciência do movimento e a propagação dele para o resto do corpo. Tal reflexão concentra um esforço de todos os sentidos (possíveis) para uma compreensão total do corpo, possuindo ou não diferenças motoras e/ou em algum sentido. A sensibilidade, então, é amálgama na relação entre o fruidor, o artista e a Obra de Arte; uma mistura irrefreável entre cinestesia e sinestesia, entre reconstruir-se para reconstruir a sua volta, Arte em mim e Arte no outro. A constante troca de movimentos e sua evolução, onde:

há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no instante em que aquilo que no âmago do corpo materno era apenas um visível virtual se faz simultaneamente visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22)

2.2 A PARTILHA DO SENSÍVEL

Fazer parte de algo significa estar presente e partilhar de seu funcionamento e não apenas existir passivamente num ambiente onde há um sistema. A experiência é insubstituível e partilhar o sensível é estar de corpo presente em seu sentido minucioso, em seu sentido pleno. Embora tais palavras soem como uma síntese do que foi dito sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty, elas acolhem, também, a explicação dada pelo filósofo contemporâneo Jacques Rancière (Argélia, 1940) sobre seu conceito da “partilha do sensível”.

Para esclarecer este termo, o filósofo usa o exemplo de Aristóteles, em que o cidadão é considerado como tal quando *toma parte* (grifo utilizado pelo autor) de governar e ser governado. O oposto se dá com Platão e sua visão sobre os artesãos, que não têm tempo para se dedicar ao que é de ordem coletiva, pois dedicam-se exclusivamente ao ofício. (RANCIÈRE, 2012).

Justamente, abordamos a “partilha do sensível” pela intersecção de pensamentos e, por conseguinte, sua abrangência a respeito do que é coletivo, que Rancière toma por “comum”. A questão da prática estética, como deve ser compreendida, se dá por “formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Essas práticas não só consideram o artista que atua numa peça ou o escultor de um tríptico, mas tudo o que está em volta disso, bem como o Museu em que a peça possa estar exposta, a rua onde a peça de teatro é apresentada, as pessoas a quem possa abranger ou os facilitadores que trabalham para a sua viabilização.

Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*, já começa a despontar seus estudos para fora do ser incorporado enquanto uno, mas suas palavras desdobram-se para o que, no futuro, entender-se-ia um ser incorporado em si e incorporado nas tramas políticas, não excluindo o ser social (PLOT, 2014). A carne¹⁶, como citamos anteriormente, não é o importante, não é um simples fato ou a soma de matéria e espírito

¹⁶ Há revisões sobre o conceito abrangente de Merleau-Ponty em política e, mais precisamente, na democracia, em que as relações entre o visível e invisível são apontadas e

... não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, quer dizer, no sentido de uma coisa geral, a meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, uma espécie de princípio encarnado que impõe um estilo de ser por toda a parte onde se encontre uma parcela da sua. Nesse sentido, a carne é um 'elemento' do Ser. (MERLEAU-PONTY, 2009, p.136)

Essa dimensão do ser, esse duplo sentido, não se refere só ao indivíduo, mas transcende o corpo e o recoloca, de modo singular, inserido na malha do mundo.

2.3 CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS

É notável como a sensação liga tantos conceitos citados até aqui. Como colocamos no capítulo anterior, o *DanceAbility* trata da Sensação em sua raiz, como premissa básica para o dançar; bem como Delsarte diz sobre o gesto real, que só o é caso seja completo em sentimento. O filósofo Immanuel Kant (Königsberg, 1724 – 1804), que revolucionou o conceito de estética, diz em sua obra sobre o gesto sem finalidade, na qual podemos compreender seu amplo significado, se baseado no conceito de sensação. Entende-se que o gesto, por si só, vale sua existência, ele não precisa de uma finalidade, mas precisa existir. Merleau-Ponty ainda pontua “a construção é um gesto, o que significa dizer que o traçado efetivo exprime, no exterior, uma intenção” (1999, p. 516). E Agamben completa “[s]omente dessa maneira a obscura expressão kantiana de ‘finalidade sem fim’ adquire um significado completo. Ela é, num meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe.” (AGAMBEN, 2008). A sensação, por si só, é válida.

O relacionamento do ser humano com seu próprio corpo, hoje, indica a forma como ele lida consigo, inserido numa sociedade urbana, onde os corpos

desenvolvidas com base no conceito da carne (“flesh”, do inglês, termo ainda não utilizado em português com esta reflexão) e sua relação sobre a teia política. Utilizamos para esta pesquisa o livro *The Aesthetico-Political*, de Martin Plot, no qual o autor discorre sobre o fenômeno até chegar em Rancière, refletindo sobre o mesmo “visível e invisível” sob outra ótica.

estudados nessa dissertação estão alocados. O corpo, a pele, é uma superfície para a sensação, e há uma expectativa corporal em relação ao que a cidade deve nos trazer. “São anseios, inquietações e desejos internos que são carregados à superfície do corpo. De outro [lado], uma oferta desses mesmos desejos, outras inquietações e estímulos externos” (TAKAHASHI; GREINER; AMORIM, 2010). Pensando em Arte, o que esse ambiente artístico nos traz? Onde pode nos levar? Katia Canton, curadora, pesquisadora e professora da Universidade de São Paulo, afirma:

é certo que a arte possui um fundamental viés subjetivo. E o contato com uma obra ou objeto artístico provoca, instiga, estimula nossos sentidos de forma a retirá-los de uma ordem pré-estabelecida, sugerindo novas e expandidas possibilidades de viver e se organizar no mundo. (2011, p. 91)

Nesse sentido, nem sempre a Arte nos conduz a lugares confortáveis ou fáceis para as emoções se estabelecerem mas, nesse entremeio do tempo-espaço, há possibilidades infinitas na percepção artística, levando o indivíduo a ter diferentes percepções de um mesmo objeto, caso esteja livre para tanto. A Arte mostra um caminho rebelde, longe do que é óbvio e formatado pelo costume, “ela nos expande e parece detonar a mola propulsora do funcionamento das coisas da vida, desafiando-as” (CANTON, 2011, p. 91).

Sabendo que nosso objeto de pesquisa está inserido numa sociedade urbana, é proveitoso acrescentar as descobertas e evoluções realizadas na dança, pontuada nessa passagem de Rancière:

[t]rabalhos recentes relembram os avatares da escrita do movimento elaborada por Laban num contexto de liberação dos corpos e transformada em modelo das grandes demonstrações nazistas, antes de reencontrar, no contexto contestatório da arte performática, uma nova virgindade subversiva. (RANCIERE, p. 25, 2012)

Temos, então, uma resignificação da Arte dentro da malha política nessa passagem. Estar inserido nessa malha é intrínseco ao ato viver numa sociedade urbana. Sendo essa vontade cônica ou não, o ato evocado ao colocar numa mesma sala pública qualquer pessoa e, de forma horizontal,

exaltar o livre movimento dos corpos, bem como ouvir a reflexão vinda delas é, em suma, um ato político. No sentido, como proposto pelo filósofo, que tange às questões coletivas, que tange à partilha com a comunidade.

Na medida em que, pela Arte, criamos vínculos com outros indivíduos, bem como o ser se dá conta de sua autonomia e a validade de sua percepção – valiosa – do mundo, a emancipação abre brecha dentre os atos. Por fim, Rancière nos diz:

[a]s artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem lhes emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que tem em comum com ela: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma mesa. (p.26, 2012)

Observamos que nossa dissertação se coloca, sempre, em duas linhas perpendiculares, a saber, a da subjetivação do ser, da valorização fenomenológica e sustentação das diferentes percepções do mundo; e a da análise do ser junto ao espaço, o entorno e as pessoas, isto é, a análise do que a valorização da individualidade perceptiva reflete no convívio coletivo com a Arte.

3.

MUSEU E MEDIAÇÃO: A COREOGRAFIA

Os museus e galerias, de forma geral, ainda são espaços convencionais de Arte. Embora estejam despertando para os novos meios de produção, exposição e democratização, a relação público/Obra de Arte ainda é hierarquizada em demasia. Junto a esse fato, a mediação da Arte, isto é, a intermediação da interação entre pessoas e um objeto de arte, também sofre modificações dentro desse ambiente e, embora haja muitas pesquisas sobre formas de mediação, bem como sobre a formação de público, ainda estamos caminhando para obter mudanças reais. Acreditamos que “o mediador deve ser menos a pessoa que transmita conteúdos e mais alguém que estimule o público a estabelecer algumas relações de seu próprio modo” (COCHIARALLE, 2007, p. 15).

“A visita a museus e exposições deve significar experiência, rompendo conceitos e métodos, propondo diálogo e tornando a visita prática e reflexiva.” (ARANHA, CANTON; NAKA, 2011, p. 144). Cada fruidor tem sua peculiaridade e modo de se conectar com a Arte, é preciso oferecer a ele opções para tanto. Por isso buscamos, com este estudo, proporcionar uma experiência de mediação singular ao quadro de ações educativas do MAC, apropriando-nos do espaço original da exposição com um grupo receptivo a toda diversidade de pessoas, propondo, assim, não apenas um modo não-convencional do olhar sobre a Arte mas, sobretudo, um modo de cuidar para que a população possa ter acesso ao Museu.

O ato de dançar requer, absolutamente, que o ser humano viva essa experiência. Isto é, com consciência ou não desse ato, dançar exige do indivíduo que ele se movimente no espaço e perceba, sensorialmente, o que acontece a sua volta. À medida em que o corpo se acostuma ao ambiente, ele

é continuamente estimulado a perceber o espaço a sua volta. “Como é o piso”, se “há vigas ou colunas no meio do salão”, se “é quente ou frio”, se “há alguma obra nele”, se “a obra representa algo” para ele.

De acordo com Laban, dançar compreende não só movimentos físicos, mas também mentais e emocionais. Dançar possibilita que o indivíduo use suas capacidades como ferramentas para criar sua própria maneira de se expressar. Ou seja, se um indivíduo usa cadeiras de rodas para se locomover, por exemplo, isso não será um empecilho para sua plenitude na dança, mas uma característica própria de sua forma de dançar¹⁷. Igualmente, isso serve para o que Laban acreditava ser extensão do corpo: o espaço. Dançar é conectar-se ao espaço também, captar sua forma e particularidades e incluí-las na dança. Não é por coincidência que Laban se baseou nos conceitos de espaço, energia, peso e nas relações entre eles para suas composições na dança. Como estudante de arquitetura e desenho, o amálgama entre dança e forma tornam o indivíduo e o espaço indissolúveis.

Nesse ponto é possível a pergunta “Mas não seria, então, mais consistente utilizar apenas ‘dança no museu’ e não ‘uma mediação com dança no museu’? Visto que não existe mediação para a dança em si, ela é a própria experiência”. Esclarecemos aqui que a mediação não se dá *na* dança, mas sim, *pela* dança. Pois se trata de uma mediação que se vale da dança para fazer uma ponte com a Obra de Arte e seu espaço, portanto nossa comunicação estabelece-se por ela. Sem a mediação corremos o risco de nos perder num improviso de dança.

Utilizando um exemplo prático¹⁸, pensemos na disposição de dois quadros do acervo do MAC, *Figuras* (1945) de Pablo Picasso e *Figura* (1927) de Ismael Nery, que estão lado a lado numa parede branca reservada aos dois, de aproximadamente 2 x 3 metros. À parte toda a descrição dos quadros e seu contexto histórico, junto ao grupo que observa aos quadros, pedimos para mostrar, pelo corpo, a rapidez do pincel com movimentos bruscos e ágeis; as várias facetas mostradas no mesmo plano observando-os por ângulos novos e

¹⁷ Não queremos, aqui, discutir sobre o sofrimento ou as capacidades de cada indivíduo, mas colocar, puramente, que as atividades corporais propostas por Rudolf Laban aceitavam todas as formas do ser humano, respeitando os desejos e limitações de cada um.

¹⁸ Data referente a maio de 2015, numa imersão dentro do MAC, com grupo de apenas três pessoas, a fim de esboçar de roteiro.

não premeditados. Usamos da sinestesia para trazer as cores ao movimento (o que seria um movimento ‘roxo’?); como seria a pose do quadro em meu próprio corpo? Poderia eu representá-lo? Independente do conhecimento prévio das obras, os jogos cinestésicos¹⁹ e a simplicidade da entrega despertam outro pensar – pois não pensamos apenas com o racional, mas exercitamos o corpo e as sensações juntos: um pensar do corpo, ou sentir da mente.²⁰

3.1 SOBRE OS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A metodologia escolhida foi a qualitativa, para cingir os elementos a serem observados e experienciados na pesquisa, pois partimos da observação das vivências e das interações dos grupos nos contextos propostos dentro do Museu. A pesquisa de ordem mensurável não reflete a qualidade do movimento, nem pode traduzir o raciocínio abstrato. Por isso, aqui, adotamos os princípios da pesquisa-ação que possibilitaram a avaliação do processo evolutivo como ferramenta principal.

A pesquisa-ação, amplamente utilizada nas áreas da educação, da comunicação social, da tecnologia e das práticas políticas, por exemplo, foi aplicada seguindo o princípio da aleatoriedade, pois permitiu que o público interessado e/ou passante se inscrevesse. Entretanto, a fim de garantir que a parcela da população com algum grau de deficiência ou problemas de acessibilidade pudesse ter acesso à vivência, também foram convidadas instituições que demonstraram interesse. Tais instituições não tem qualquer relação prévia com a pesquisadora e foram indicadas por pessoas neutras. O critério da representatividade não colide com o princípio da aleatoriedade. De acordo com Thiollent “levar em conta a representatividade sócio-política de grupos ou opiniões que são minoritários em termos numéricos, mas expressivos de uma situação em termos ideológicos e políticos” (1998, p. 93) é de importância social e expressivamente relevante.

¹⁹ Relativo às sensações do corpo. Na PNL, o termo cinestésico engloba todos os tipos de sentimento, inclusive os táteis, viscerais e emocionais.

²⁰ Expressão derivada do pensamento de David Hume (1711-1716), filósofo e historiador britânico. Embora tenhamos utilizado Merleau-Ponty enquanto base teórica, que não aceitava em totalidade o Empirismo que David Hume defendeu, a frase consiste numa forma de pensar não conflitante entre ambos.

Os procedimentos metodológicos empregados foram: observação do grupo e registro das atividades (por meio de vídeo, fotografia e/ou relatório); produção de diário de bordo; pesquisa bibliográfica; estudos metodológicos, bem como a análise e a interpretação qualitativa dos dados colhidos por meio da pesquisa-ação. Tendo isso em vista, cada vivência seguiu a ordem:

- 1) Conversa inicial sobre o tema da vivência, isto é, uma pequena introdução junto com as explicações sobre a segurança da vivência, com duração estimada em 5 minutos;
- 2) Exercícios, para aquecimento e primeiro contato entre os participantes, com duração de cerca de 15 minutos;
- 3) Exercícios de dança separados por partes, com duração de cerca de 50 minutos;
- 4) Diálogo sobre a vivência e troca de experiências (Roda Final), estimada em 20 minutos.

A pesquisa-ação estabelece uma estrutura entre o conhecimento formal e informal (THIOLLENT, 1998), ela permite ao pesquisador designar meios para uma experiência não-unilateral. Esse tipo de pesquisa, ainda, “visa a transformação dos comportamentos” (MONCEAU, 2005, p.471). Ela possibilita o envolvimento coletivo com a pesquisa e permite ao pesquisador analisar suas ações de acordo com o objetivo pretendido. Ainda de acordo com Monceau (2005), o desenrolar da pesquisa-ação produz transformações de amplitude difíceis de mensurar, pois o envolvimento das pessoas causa transformações no próprio indivíduo, tendo reflexão continuada no pesquisador e nos participantes. Portanto,

a pesquisa-ação mostra-se principalmente como um meio de formação e de mudança participativa. Seu uso depara-se com evoluções políticas de fundo, participando de um movimento que vê aumentar a demanda de acompanhamento individual e coletivo. (2005, p. 475)

Escolhemos não repetir as vivências na exposição e não manter a obrigatoriedade do mesmo grupo em todas elas, por alguns fatores não verticalizados:

- a. Observar se a dança pode afetar a percepção da Arte rapidamente;

- b. Abraçar o público que quiser participar de forma a não comprometer sua presença baseada em um vínculo duradouro, atingir também o público espontâneo e respeitar, de fato, o querer estar ali naquele momento;
- c. Possibilitar aos participantes o passeio por diversas exposições, a fim de apresentar o Museu ao público;
- d. Estudar diferentes exercícios de dança, bem como sua aceitação junto ao público.

Junto a isso, como já apontamos nas considerações do Capítulo 2, surge a análise realizada em nível coletivo, isto é, pelas reações semelhantes apresentadas por diferentes pessoas, como forma de tornar expoente o efeito da liberdade de percepção, ou sua individualização, como resultado do grupo.

Cabe ressaltar que a metodologia dessa pesquisa também foi respaldada em literatura especializada da área de Educação Física e de Fisioterapia (devidamente citadas no referencial teórico) e o método construído para a vivência garante que os exercícios não prejudiquem os participantes.

3.1.2 Plano de ação

Nosso plano de ação, seguindo ainda o plano de Thiollent (1998), foi formulado para cobrir todos os pontos da metodologia, de sua elaboração de Proposta Original, divulgação e análise de dados.

			2016								2017
	2014	2015	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago-Dez	Jan-Fev
Créditos de aulas e pesquisa bibliográfica	x	x									
Preparação prática	x										
Aprovação Cátedra e Comitê Ética MAC/USP		x									
Elaboração Proposta			x	x	x	x					
Piloto		x		x							
Vivências							x	x	x		

Divulgação						X	X	X	X		
Análise e escrita										X	X

Tabela 1: Plano de ação.

3.2 DANÇANDO NO MUSEU

Quando entende-se o corpo como instrumento de percepção, abre-se uma janela que liga a outros mundos e possibilidades de existência – a percepção se faz pelo corpo e no corpo. (MASINI; CAMPOS, 2015)

3.2.1 Plano de atividades, diário de bordo e observações

Antes de iniciar as observações realizadas entre março e julho de 2016, são necessários alguns apontamentos. Todas as vivências tiveram duração de uma hora e meia e foram realizadas no período da tarde, a partir das 15 horas, com exceção da última, que se iniciou às 11 horas da manhã, por motivos técnicos do andar. Todos os andares são acessíveis, iluminados, com acústica boa para música e dois seguranças e/ou funcionários acompanharam as vivências. Também utilizamos música gravada e pertinente à exposição. A mediação foi feita pela pesquisadora e alguns convidados, conforme a quantidade de pessoas (o que será descrito em detalhes abaixo). Os horários e datas foram definidos junto à organização do Museu e à curadoria de cada exposição, respeitando todas as regras de segurança estabelecidas pelo Colegiado e pela Diretoria do MAC.

Por fim, optamos por introduzir a proposta original dentro da dissertação, para um entendimento claro do que propusemos, pois vimos que a escrita apenas das observações e sua posterior análise final, sozinhas, tornariam o entendimento incompleto e, por vezes, vago. Fotografias das vivências estão no Anexo I, para melhor ilustrar a parte descritiva. No Anexo II, também constam os textos curatoriais, para um entendimento mais aprofundado das exposições.

1. VIZINHOS

- Realizada em 3 de março de 2016, quinta-feira
- Local: Vizinhos Distantes - Arte da América Latina no acervo do MAC USP
- Curadoria: Cristina Freire
- Dados gerais:

Oito pessoas participantes.

Nenhuma pessoa com qualquer deficiência física/intelectual aparente.

Peculiaridades: duas pessoas estavam circulando pelo Museu e pararam para participar, uma não falava português e comunicou-se por sinais e inglês.

Proposta original

Início e aquecimento: Explicação sobre o que vamos fazer, o que não é permitido e nome dos participantes. Isto é, explicação sobre o fato de que as pessoas estão ali para dançar e interagir com a Obra de Arte, mas não danificá-las. Sentar e explorar os meios de se locomover também seria encorajado, mas respeitando os próprios limites, bem como o limite do outro.

Em roda, em torno da obra “Construção Vermelha” (1969), dizer os nomes e fazer um movimento com o corpo. Em seguida, no sentido horário, continuamos os movimentos trabalhando qualidades como lento e rápido, baixo e alto. Começamos, então, o contato com a obra a nossa frente, pedindo um movimento vermelho, um movimento sinuoso, um movimento sonoro, um movimento que pareça com a obra.

- Se houver alguma pessoa com deficiência visual é acrescentado ao jogo o toque no participante seguinte, para que todos saibamos nossa vez de participar.
- Trilha Sonora: músicas Latinas entre 1950 e 1980. Elas foram disparadas conforme a necessidade, o plano original é começar sem música e aumentar o volume à medida que o grupo fique à vontade.

Parte I: Caminhada Imaginativa e Siga o Mestre

Em duplas ou trios, caminhar pelo andar e escolher uma obra atraente (com música ao fundo). Durante a caminhada a mediadora percorre os grupos contando fatos inventados sobre a obra – historietas improvisadas, em tom acadêmico e com conteúdo surreal. Média de historieta de 30 segundos. Com a obra escolhida, iniciamos o ‘Siga o Mestre’. Um mestre no grupo faz um movimento que representa a obra e o(s) outro(s) respondem ao movimento, numa tríade entre obra-mestre-seguidor(es). Os mestres revezam dentro de cada grupo, perto de suas obras. Em dado momento, todos os grupos se juntam, onde podem escolher se são mestres ou seguidores e podem trocar de papel. Nesse momento, a dança é mais livre e fluída, pois não há uma ordem estabelecida.

Parte II: Bonecos

Escolhida uma outra Obra, duas pessoas são modelos, e as pessoas a volta formam a Obra no corpo da pessoa, isto é, modelam o outro de acordo com seu ponto de vista do que vê. Os modelos se revezam e a Obra pode ser montada várias vezes, com diferentes perspectivas. Realizada em vários quadros, passeando pelo Museu.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Neste momento, questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não obrigatórias. Este momento é gravado.

Observações pós-vivência

O clima da caminhada foi descontraído. Os participantes entraram no clima da música (latina e animada) e começaram a interagir com a obra. Durante a caminhada, a mediadora, percorrendo os grupos, sussurrou histórias inventadas sobre a obra, que começavam em tom sério e acadêmico, tornando-se surrealistas e pitorescas²¹. Com isso, os participantes começaram a criar “histórias reais dos quadros” (como chamaram ao fim). Dois

²¹ Para exemplificar a historieta, em meio a um grupo que estava observando o quadro “Conceito Espacial” a mediadora parou atrás do grupo em observação e narrou a história do quadro, que ele era um quadro todo amarelo, conceitual, porém durante o transporte ao Brasil na década de 1960 o trem em que ele estava sofreu um acidente e ele caiu no meio da mata sendo rasgado por tigres asiáticos de sangue azul, motivo das ranhuras presentes hoje no quadro. Historieta improvisada e fictícia para despertar a imaginação dos transeuntes.

participantes, ainda, começaram a interagir com objetos do Museu (banco do segurança, janela, viga) como se fossem obras de arte e adicionaram as histórias a eles, atraindo os passantes a prestarem atenção na conversa.

No Siga o Mestre, quando o grupo inteiro se juntou, dançaram muito livremente, já soltos. A partir desse momento, um grupo de escolas e, posteriormente, um grupo de estudantes de Arte, entraram no andar e ninguém se sentiu intimidado. A mediação continuou sem qualquer problema. No momento dos Bonecos, os grupos já estavam entrosados e seguiram naturalmente para um grupo só, e então começaram a seguir seu próprio tempo, fazendo os exercícios e caminhando (em determinado momento, quase correndo) pelo andar. Em dado momento, o próprio grupo pediu que tirassem fotografias e começaram a posar de forma inusitada.

Na roda final, todos quiseram emitir alguma opinião. O participante que falava inglês não teve problemas para se comunicar ao longo da performance e a linguagem corporal foi largamente utilizada, para que ninguém ficasse fora do que estava acontecendo. Em determinados momentos, a mediadora traduziu, mas apenas quando a linguagem corporal não foi suficiente. Da roda, destaca-se: “Dançar não é muito minha praia, mas aqui ninguém prestou atenção e de repente eu já tinha parado de dançar e só estava imitando os quadros, mas era dança, mas não era dança!” [referindo-se ao Bonecos], “Eu corri no Museu. Onde eu ia pensar que ia correr aqui dentro? E aí tinha aquela pegada no chão [*Espelho Opaco*, Ramon Pereira, 1961] e pareceu que fez sentido, porque eu jamais prestaria atenção que tinha uma obra no chão se não tivesse correndo”, “A gente estava olhando o quadro amarelo [*Conceito Espacial*, Lucio Fontana, 1965] aí você [mediadora] começou a falar que um tigre asiático havia arranhado esse quadro [intervenção das histórias inventadas] e não entendi nada, aí piorou porque você parecia muita séria explicando, aí agora no fim que eu estou percebendo isso... tanto faz de onde vem o quadro, mas o que eu quero que ele seja pra mim” e “Acho essa arte só geométrica... só geométrica. Nunca reparei muito, mas hoje fui forçada a isso [abertura em torno da obra] e depois que tentei imitar a posição vi que não é tão fácil, não é uma fotografia [em relação a Arte figurativa em geral] mas não é vazio, tem algo ali.”.

Embora as “Histórias reais dos quadros” tenham gerado perspectivas interessantes, optamos por não estimular a fala nas outras vivências, pois

quisemos aprofundar a vivência corporal, detectando na fala um instrumento de expansão imaginativa mas, também, de timidez e escape da dança.

2. VISÕES DE ARTE NO MUSEU

- Realizada em 19 de abril de 2016, sexta-feira
- Local: Visões da arte no acervo do MAC USP 1900-2000: Bastidores
- Curadoria: Helouise Costa e Carmen Aranha
- Dados gerais:

Não houve participantes.

Proposta original

Início e aquecimento: Nome da exposição, o que vamos fazer, o que não é permitido e nome dos participantes. Em roda, dizer os nomes e fazer um movimento com o corpo. Em seguida, no sentido horário, continuamos os movimentos, trabalhando diferentes qualidades e sinestesia. Dominó de movimentos.

- Se houver alguma pessoa com deficiência visual é acrescentado ao jogo o toque no participante seguinte, para que todos saibamos nossa vez de participar.
- Trilha Sonora: majoritariamente música brasileira popular. Disparada conforme a necessidade, pois o plano original é começar sem música e aumentar o volume à medida que o grupo fique à vontade.

Parte I: Caminhada com parada

Todos juntos andam pelo espaço do Museu, observando seu entorno. Quando alguém se sentir atraído por algo, deve parar mostrar o que é e realizar um movimento de resposta ao objeto de curiosidade. As pessoas ao redor, quando perceberem o movimento, devem responder a ele. Essa resposta poder ser uma cópia, uma resposta, um estímulo causado pelo primeiro movimento. Ao terminar, entramos em pausa. Então a caminhada retorna até o próximo. Exemplo: Estou caminhando com meu grupo e encontro um quadro de que gosto. Paro, olho durante alguns segundos para o local que me atraiu, para que todos tenham esse tempo de perceber. Faço meu

movimento e termino, então as pessoas respondem a ele com outros movimentos. Quando percebo a pausa de todos, retomamos a caminhada. Em nenhum momento é citada a Obra de Arte, todo o espaço está no jogo.

Parte II: Ação/Resposta

Em continuidade à Parte I, a mediadora encontra um momento para desdobrar o jogo. Em determinada pausa, ela pedirá que todos percebam o ambiente e as poses em que os demais estão. Então, eles escolhem uma pose e reproduzam pelo seu próprio corpo, de acordo com seus limites e interpretação. Continua sucessivamente.

Parte III: Tradução de sensação

Em pares. Cada par escolhe uma Obra para iniciar. Um da dupla provoca uma sensação no outro, e este responde a ela com um movimento. Exemplo: Observo a um quadro onde alguém olha para cima, então me dirijo a meu parceiro e posiciono sua cabeça para cima. A resposta dele pode ser movimentar a cabeça para vários ângulos ou levantar um braço na mesma direção, por exemplo. O jogo se desenvolve e as sensações ficam mais abstratas e as danças, mais longas.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Neste momento questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não são obrigatórias. Este momento é gravado.

Observações pós-vivência

“Toda sensação é uma pergunta, mesmo quando apenas o silêncio responde a ela”. (Deleuze e Guattari, 1991, p. 251)

Nesse dia, a instituição convidada – Fraternidade Irmã Clara – não pôde comparecer, por conta da chuva que assolou a cidade. Não conseguimos reagendar a visita por incompatibilidade de horários e transporte.

3. PINTURAS ITALIANAS

- Realizada em 06/5/2016 (sexta-feira)

- Local: Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras
- Curadoria: Ana Magalhães
- Dados gerais:

Cinco pessoas participantes.

Nenhuma com qualquer deficiência física/intelectual aparente. Duas pessoas eram passantes e resolveram participar na hora, mas não ficaram para a roda final.

Proposta original

Início e aquecimento: Nome da exposição, o que vamos fazer, o que não é permitido e nome dos participantes. Em roda, dizer os nomes e fazer um movimento com o corpo. Em seguida, no sentido horário, continuamos os movimentos, trabalhando diferentes qualidades e sinestesia. Como um dominó de movimentos.

- Se houver alguma pessoa com deficiência visual, é acrescentado ao jogo o toque no participante seguinte, para que todos saibamos nossa vez de participar.
- Trilha Sonora: Música clássica e contemporânea italiana, majoritariamente instrumental. Disparada conforme a necessidade, pois o plano original é começar sem música e aumentar o volume à medida que o grupo fique à vontade.

Parte I: Caminhada com parada

Todos juntos andam pelo espaço do Museu, observando seu entorno. Quando alguém se sentir atraído por algo, deve parar mostrar o que é e realizar um movimento de resposta ao objeto de curiosidade. As pessoas ao redor, quando perceberem o movimento, devem responder a ele. Essa resposta poder ser uma cópia, uma interpretação, um estímulo causado pelo primeiro movimento. Ao terminar, entramos em pausa. Então a caminhada retorna até o próximo. Exemplo: estou caminhando com meu grupo e encontro um quadro de que gosto. Paro, olho durante alguns segundos para o local que me atraiu, para que todos tenham esse tempo de perceber. Faço meu movimento e termino, então as pessoas respondem a ele com outros

movimentos. Quando percebo a pausa de todos, retomamos a caminhada. Em nenhum momento é citada uma Obra de Arte, todo o espaço está no jogo.

Parte II: Ação/Resposta

Em continuidade à Parte I, a mediadora encontra um momento para desdobrar o jogo. Em determinada pausa, ela pedirá que todos percebam o ambiente e as poses em que os demais estão, então escolham uma pose e reproduzam pelo seu próprio corpo, de acordo com seus limites e interpretação. Continua sucessivamente.

Parte III: Tradução de sensação

Em pares. Cada par escolhe uma obra para iniciar. Um da dupla provoca uma sensação no outro, e este responde a ela com um movimento. Exemplo: observo a um quadro no qual alguém olha para cima, então me dirijo a meu parceiro e posiciono sua cabeça para cima. A resposta dele pode ser movimentar a cabeça para vários ângulos ou levantar um braço na mesma direção, por exemplo. O jogo se desenvolve e as sensações ficam mais abstratas e as danças, mais longas.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Neste momento, questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não são obrigatórias. Este momento é gravado.

Observações pós-vivência

As partes I e II se desenvolveram organicamente e as pessoas seguiram o fluxo natural da música. A mediadora não precisou falar (com exceção do início) e tudo ocorreu numa harmonia silenciosa. Duas participantes estavam participando pela segunda vez. Sendo assim, houve pouca necessidade de explicação. Não houve tempo para a parte III nem para a roda final e o tempo excedeu em meia hora o estimado.

Na coleção, há uma parte dedicada às pinturas encontradas no verso de cada quadro que foram rascunhos e/ou esquecidos de artistas (alocadas sobre cavaletes de vidro, onde podemos ver os dois lados). A obra “Natureza morta” (1946), possuía atrás um retrato de uma mulher, uma ilustração não finalizada,

rica em detalhes com a etiqueta contendo o nome da Obra. A metáfora uniu o grupo num sentimento uníssono e natural, atraindo gradualmente os participantes e a vivência passou uma grande parte do tempo nesta Obra, inclusive levando a uma conversa durante a vivência – que não é o habitual – sobre a questão de gênero dentro da Arte. Necessário dizer que se permitiu a conversa por necessidade dos próprios participantes, pois notamos que, ao bloquear essa fala, estaríamos bloqueando os participantes corporalmente também, afetando o restante da vivência.

Num determinado momento, duas pessoas (um adulto, uma criança) entraram na exposição e foi possível ouvir a criança dizendo “que lugar lindo!” enquanto a música ecoava pelo andar (no lugar onde as duas estavam, só era possível ver o elevador e as paredes brancas das costas da exposição). Elas entraram e perceberam a intervenção e se sentaram tranquilas perto do som e assistiram a movimentação que acontecia num dos cantos da exposição, entre três quadros italianos de nus vanguardistas. Quando os participantes mudaram de quadro, a dupla também seguiu e teve uma interação clara com todos. Mesmo não dançando, os dois mudaram diversas vezes de lugar e planos (sentadas, em pé, ângulos de visão).

O formato desta edição, naturalmente, criou “cenas” que permitiam que os transeuntes parassem e assistissem a uma cena inteira antes de continuarem a caminhada. As cenas duravam junto com a música, automaticamente, entre uma entrada e saída para escolher outra obra para sentir.

Nesta edição, acreditamos que, por ser um grupo conciso e só de mulheres, os transeuntes não se sentiram à vontade para se juntarem – como aconteceu na última vivência. O grupo era homogêneo e a dança foi fluída e estética, em alguns momentos tornou-se uma *jam*²² de dança de improviso. As perguntas eram sobre “se a apresentação de dança” acontecia sempre, ou se “intervenção era só aquele dia”. Elas vinham, inclusive, dos próprios funcionários, que chegaram de outros andares para ver o que estava acontecendo.

²² Termo utilizado para a livre experimentação e improviso de dança.

Dos participantes, ouviu-se: “A pintura clássica não me atrai, mas participando dessa exposição dessa forma, vi temas extremamente atuais, vi cores e quadros que nunca pensei que pudessem ter significados profundos, pois quando observo esse tipo de arte, acho superficial.”, “Dançar no andar mostra uma luz diferente. Tinha um quadro que você só conseguia ver o que ele realmente significava se visse do local certo, pois a luz permitia ver o todo. Me perguntei quantas pessoas não podem compreender o todo e/ou não pararam para ver de todos os ângulos que a gente fez hoje”.

4. SAMSOR FLEXOR

- Realizada em 20 de maio de 2016, sexta-feira
- Local: Samson Flexor - Traçados e Abstrações
- Curadoria: Carmen Aranha
- Dados gerais:

Oito pessoas participantes.

Nenhuma com qualquer deficiência física/intelectual aparente.

Proposta original

Início e aquecimento: Nome da exposição, o que vamos fazer, o que não é permitido e nome dos participantes. Em roda, dizer os nomes e fazer um movimento com o corpo. Em seguida, no sentido horário, continuamos os movimentos, trabalhando qualidades como lento e rápido, fluído e duro, etc.

- Se houver alguma pessoa com deficiência visual, é acrescentado ao jogo o toque no participante seguinte, para que todos saibamos nossa vez de participar.
- Trilha Sonora: Música brasileira e francesa contemporânea, cantores brasileiros cantando em francês. Disparada conforme a necessidade, pois o plano original é começar sem música e aumentar o volume à medida que o grupo fique à vontade.

Parte I: Caminhada com parada

Todos juntos andam pelo espaço do Museu, observando seu entorno. Quando alguém se sentir atraído por algo, deve parar mostrar o que é e realizar um movimento de resposta ao objeto de curiosidade. As pessoas ao redor, quando percebem o movimento, devem responder a ele. Essa resposta pode ser uma cópia, uma interpretação, um estímulo causado pelo primeiro movimento. Ao terminar, entramos em pausa. Então, a caminhada retorna até o próximo. Exemplo: Estou caminhando com meu grupo e encontro um quadro de que gosto. Paro, olho durante alguns segundos para o local que me atraiu, para que todos tenham esse tempo de perceber. Faço meu movimento e termino, então as pessoas respondem a ele com outros movimentos. Quando percebo a pausa de todos, retomamos a caminhada. Em nenhum momento, é citada uma Obra de Arte, todo o espaço está no jogo.

Parte II: Bonecos

Escolhida uma outra Obra, duas pessoas são modelos, e as pessoas ao redor formam a Obra no corpo da pessoa, isto é, modelam o outro de acordo com seu ponto de vista do que vê. Os modelos se revezam e a Obra pode ser montada várias vezes, com diferentes perspectivas. Realizada em vários quadros, passeando pelo Museu.

Parte III: Maestro

Numa continuação de Bonecos, o jogo se torna mais fluído e, ao invés de modelarem o corpo do parceiro, o jogo vira uma metáfora entre “maestro e orquestra”. O maestro, com seus movimentos, dita à orquestra o que fazer com o corpo e esta responde como achar pertinente. Lembrando que a resposta pode ser uma cópia, um estímulo ou uma interpretação do movimento. Exemplo: o maestro faz um movimento apenas usando os olhos e mudando sua direção para cima e para baixo, a orquestra responde levando os braços para cima e baixo, sentando e levantando ou movendo a boca.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Neste momento, questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não são obrigatórias. Esse momento é gravado.

Observações pós-vivência

Clima inicial de timidez entre todos. Os exercícios foram modificados de acordo com o andamento da vivência. As partes I e II ocorreram normalmente, com muitas variações e trocas de dupla (Bonecos). Utilizamos música desde o início, para trazer informalidade ao ambiente.

Ao invés do Maestro (Parte III), por ser uma exposição menor e, portanto, mais rápida para passar por todas as obras, todos foram trazidos ao centro, em roda, e começamos um Solo de Sensações, onde alguém faz movimentos concentrado na sensação deste movimento e o restante do grupo responde (exercício explicado em detalhes na 5ª vivência). Até que outro participante propõe mais um solo e assim sucessivamente. As pausas e trocas não foram guiadas, foram da percepção, ritmo e conexão do grupo, transformando-se numa grande *jam* de dança. Percebendo, ainda, alguma timidez no grupo – mas também vontade de participar, quando o Solo de Sensações terminou, foi pedido a todos para que fechassem seus olhos e se concentrassem no que tinham feito, visto, vivenciado. E, ainda de olhos fechados, expressassem essas memórias corporalmente.

Este momento, em que todos estiveram livres para dançar de olhos fechados foi crucial para que todos se envolvessem mais profundamente. Por ser uma exposição menor, todos tiveram a oportunidade de visualizar a Obra mais de uma vez, com diferentes pares e/ou trios. Portanto, a memória dos Objetos estava mais acessível, mais facilmente rememorada. Observamos que as danças foram muito geométricas, quebradas pela leveza da passagem de movimento, parecido com as obras expostas. Também notamos que, quando reabriram os olhos, os participantes procuravam a sua volta as Obras, indicando uma conexão da dança memorial com o que viram de fato.

Na roda final, as pessoas estavam muito à vontade entre si e falaram bastante. É interessante destacar, aqui, que umas das participantes era uma idosa que não gostava de dançar, mas estava acompanhando outra participante, então ela colaborou junto. Foi nítido o quanto ela não estava à vontade e parecia que os exercícios exigiam demais. Em vários momentos, a mediadora interveio nas duplas para fazer par com ela, a fim de deixá-la mais à vontade. Na roda final, estávamos em frente ao quadro “Cristo na Cruz” (1949) e as pessoas estavam divagando sobre as poses realizadas em frente ao quadro (Bonecos) quando esta senhora, indagada sobre sua opinião, disse que

para ela era “só um Cristo”. Nesse momento, todos se deram conta de que, de fato, era o Cristo e ela foi a única que tinha notado. Enfim, ela percebeu que a opinião dela era tão relevante quanto a dos outros participantes na roda. Nesse instante, mesmo que nada seja dito, os próprios indivíduos percebem a horizontalidade das percepções, que é o objetivo da vivência.

Da gravação, ainda, destacamos: “(A vivência) quebra os paradigmas entre museu e interação”, “Deveria ter uma placa de ‘proibido tocar, mas permitido dançar’ em todos os museus”, “No começo é estranho, porque o ambiente é inóspito, asséptico, parece que a gente tá fazendo algo de errado. Depois não dá vontade de parar.”, “Se eu tivesse visitando, daria uma simples passada, olharia as obras e iria para outro andar. Mas a gente tá há uma hora e meia aqui e eu quero saber mais sobre isso. Eu fico reparando nas telas e como outro vê... tipo, de onde ele tirou esse movimento? Fico caçando no quadro!”. E, saída da participante que esteve em cinco das vivências, a frase que sintetizou o trabalho e deu nome à essa dissertação: “deveria ter uma placa bem grande aqui escrito ‘proibido tocar, mas permitido dançar’”.

Ao final da vivência, quando estávamos arrumando os pertences para partirmos, uma das participantes lembrou de uma música (*Dog days are over*, de Florence + The Machines) que ela gostaria que fosse incluída na trilha. Por coincidência, a mediadora tinha a música no celular e perguntou se eles queriam dançar com ela naquele momento. Foi delicado e alegre ver que a conexão entre eles, bem como a relação de apropriação do espaço não dependia mais da vivência, mas deles próprios, enquanto dançavam livremente pelo espaço.

5. OSWALDO VIGAS ANTOLÓGICAS

- Data: 24 de junho de 2016, sexta-feira
- Local: Oswaldo Vigas Antológica 1943-2013
- Curadoria: Bêlgica Rodríguez
- Dados gerais:

23 pessoas participantes.

Instituição convidada: Nosso Lar.

Adolescentes e adultos com deficiência intelectual e uma pessoa usuária de cadeira de rodas com baixa mobilidade no tronco.

Proposta original

Início e aquecimento: Nome da exposição, o que vamos fazer, o que não é permitido e nome dos participantes. Em roda, sentados ou em pé, dizer os nomes e fazer um movimento com o corpo. Em seguida, no sentido horário, continuamos os movimentos, trabalhando qualidades como lento e rápido, alto e baixo, colorido.

Ainda em roda, todos são convidados a olhar seu entorno e reparar nas obras, escolher uma e fazer um movimento que a represente. Todos se observam. E depois escolhem outra obra/parte para representar.

- Se houver alguma pessoa com deficiência visual, é acrescentado ao jogo o toque no participante seguinte, para que todos saibamos nossa vez de participar.
- Trilha Sonora: Música popular brasileira. Disparada conforme a necessidade, pois o plano original é começar sem música e aumentar o volume à medida que o grupo fique à vontade.

Parte I: Diretor em movimento

Em grupo de 5 ou 6 pessoas, elegemos um diretor para iniciar. O grupo anda pela exposição e o diretor escolhe uma obra para fazer um movimento. Então, o grupo responde ao movimento e o diretor inicia outro movimento. O exercício evolui para um movimento prolongado até virar dança contínua. Trocam-se os diretores aleatoriamente. Em nenhum momento é citada uma Obra de Arte, todo o espaço está no jogo.

Parte II: Trem de movimento com pares numerados

Já ambientados e estando num lugar central, formamos duplas e cada uma recebe um número (1-10). As duplas escolhem uma Obra para interpretar e se deslocam até ela dançando. Saem de duas em duas duplas, para que todos possam se observar.

Parte III: Solo de sensação

Com todos juntos em roda, pedimos que uma pessoa venha ao centro, aponte uma Obra e faça um movimento que a represente, para que todos respondam. E assim sucessivamente.

Parte IV: Deslocamento para trás

Numa fila indiana de frente para um mural, todos caminham para trás juntos, tentando acompanhar o passo do outro, o mais lento que conseguir até chegarem à parede oposta e observarem o mural por inteiro.

Na pausa final, pedimos que eles se conectem e tentem formar, com seus corpos, a forma que eles veem nesse mural. Todos podem se observar e ver o que eles formaram.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Nesse momento, questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não são obrigatórias. Este momento é gravado.

Observações pós-vivência

Para esta vivência, houve a presença de mais uma oficinaira de *DanceAbility* junto ao grupo. O clima inicial era de agitação entre todos os participantes.

Os exercícios e a quantidade de pessoas nos grupos foram modificados de acordo com o andamento da vivência.

Na Parte I, todos estavam com ânimos exaltados para dançar e precisaram de tempo para todos se habituarem ao Museu e as informações do andar. A expografia continha muitas paredes, o que deixava todos querendo ver todos os espaços ao mesmo tempo. Para que houvesse uma fluidez melhor e que eles conseguissem dançar mais livres, logo após o final da Parte I, fizemos a Parte III, que foi prolongada, para que todos fossem mais de uma vez ao centro, pois houve grande fluidez no exercício. E então iniciamos o jogo Maestro (já explicado em vivências anteriores) por todo o espaço. Para que os grupos não se espalhassem muito pelo espaço, a fim de dar continuidade aos exercícios, a mediadora separou o andar em três partes e explicou que seria

como um jogo, só trocaríamos de espaço se fizéssemos o exercício inteiro. Funcionou parcialmente.

No Deslocamento para Trás, houve uma surpresa agradável. Notamos que, ao final da terceira parte, todos estavam agitados e o fato de estarem em pequenos grupos estava dificultando a concentração do grupo na Arte e na música. Reunidos, então, em frente a um grande mural com uma representação figurativa, mas muito geométrica de uma cidade, começamos o exercício. Repetimos duas vezes e ele foi muito demorado, pois a surpresa dos participantes ao se concentrar no ritmo dos passos, o descobrimento do quadro e brincadeira que se tornou “imitar” a obra levou os participantes a querer falar sobre o mural e, aí, naturalmente, nos encaminhamos para a roda final. Também na roda, um fator novo se deu, o canto. Por um gatilho de uma explicação de determinado quadro, o grupo lembrou uma música marcante e todos a entoaram juntos.

Observamos que o vínculo comum, formado pelas pessoas com deficiência mental, é realizado sempre por uma lembrança de algo conhecido, portanto, de frases como “eu gostei daquele quadro porque é a cor do meu vestido preferido” e “eu gostei daqui porque gosto de dançar e o quadro dançou com a gente” foram repetidas de várias formas.

6. LABAN EN FLUXO

- Data: 1º de julho de 2016, sexta-feira
- Local: Vesica Piscis | Laban em Fluxo
- Curadoria: Maria Mommensohn
- Dados gerais:

Três participantes.

Proposta original

Diferente das outras exposições, a vivência nesta mostra não havia sido planejada. Por conta da proposta expositiva, optamos por realizar a vivência na mostra “Vesica Piscis”, e não na exposição de “Rafael França – Entre Medias”, com curadoria de Helouise Costa. Após a quinta vivência, onde descobrimos a exposição (estão ambas no mesmo andar), agendamos junto à curadoria e ao

setor Educativo do MAC uma vivência para uma semana, pois a exposição receberia performances diversas e não haveria agenda, salvo a data de primeiro de julho. Fizemos um reconhecimento expográfico rápido, no dia anterior, para a montagem da proposta.

A exposição continha uma área destinada a vídeos, as obras eram táteis e interativas e o espaço era programado para receber *performances* e dança. Com isso em vista, a proposta foi descobrir as tantas possibilidades oferecidas pelas obras.

Importa assinalar que a trilha sonora foi de acordo com a sugestão dos convidados, na hora.

Parte I : Convite ao olhar e ao experimento das obras de arte. Livre. Sem música.

Parte II: Solo de sensação

Com todos juntos em roda, pedimos para que uma pessoa venha ao centro, aponte uma Obra e faça um movimento que a represente, para que todos respondam. E assim sucessivamente.

Parte III: Dança Livre

O ambiente principal era de espelhos e tecidos e, a partir disso, as pessoas foram convidadas a dançar livremente, incentivando a improvisação de dança e a imaginação.

Roda final: Ao fim, as pessoas são convidadas a formar uma roda no chão para trocar opiniões e conversar, caso desejem. Nesse momento, questões acadêmicas sobre a exposição e explicações sobre Arte podem vir à tona, mas não são obrigatórias. Este momento é gravado.

Observações pós-vivência

Todos estavam animados, por ser uma exposição incomum. O clima era de curiosidade e, por conter vídeos, a primeira parte durou bastante tempo. O descobrimento, as esculturas corporais que as Obras faziam com o corpo, tornaram muito fácil o relaxamento e abertura dos participantes.

O contato com as Obras, mas quais podíamos entrar, foi muito interessante, por conta do momento de reconhecimento de si dos participantes.

As obras mostram as diagonais do corpo: numa delas, as diagonais levam a notas musicais que permitem uma relação com a musicalidade do movimento. Em outra, composta por diagonais de linhas elásticas, o movimento é um campo de investigação para além das diagonais, convidando o fruidor a enroscar-se nas linhas de seu próprio corpo.

Exatamente pela facilidade de todos, os exercícios foram dados em forma de ideia – e acolhidos – para não quebrar a relação estabelecida com a exposição. Do Solo de Sensação para a Dança Livre, foi uma passagem natural que envolveu a todos, tornando a vivência mais longa, com duas horas inteiras.

Na roda final, ao contrário das outras, retomamos uma ideia ocorrida na primeira vivência, a “histórias real dos quadros”. Ao invés de falarmos das percepções da exposição, uma série de teoremas sobre o “porquê” da obra foram estabelecidos, em tom lúdico e de contação de histórias, uma reação nova, até então, para a pesquisa. Acreditamos que, exatamente por não ser figurativa ou composta de quadros, mas por evidenciar o corpo do fruidor junto às histórias ouvidas de Maria Duschenes (dançarina homenageada na exposição, com uma área dedicada à sua vida e obra), levaram os participantes a um ponto de conexão consigo mesmos, introspectivo inicialmente, mas imaginativo e questionador, posteriormente. Ouvimos comparações da exposição com parque de diversão e o espaço infantil, ambas ligadas ao pensamento da liberdade do corpo no espaço expositivo.

3.2.2 Análise

A sequência das vivências, que utilizou diversos pontos do MAC, não apenas investiga o indivíduo em si e sua relação com grupo presente, mas também gera uma relação de exploração e intimidade com o espaço e as Obras nele experimentados e, organicamente, a experiência gera pensamentos e reflexões. Para tanto, resolvemos analisar o corpo coletivo, os pontos convergentes do grupo e os resultados comuns nas vivências para a pesquisa-ação.

Tempo

A primeira análise é sobre como o tempo destinado às exposições altera a forma como o público se relaciona com a Obra. Independente do estilo ou

categoria da Arte, quanto mais tempo o indivíduo passa dentro da exposição, mais nuances e lampejos de ideias ele terá sobre a mesma. Diferente de uma mediação tradicional, na qual o mediador introduz o fruidor no universo do artista, a dança faz um caminho diferente, perguntando primeiro ao fruidor o que aquela obra causa nele. Como isso não é solicitado pela verbalização, mas pela corporificação dessa percepção, o fruidor tem mais tempo (em relação à mediação tradicional) para construir uma consciência e/ou opinião sobre a exposição – podendo falar ou não na roda final. Canton (2011) fala sobre a suspensão no tempo/espço promovida pela Arte e Petrella (2006) nos traz um conceito de tempo que transcende as dimensões, um tempo que não é divisível; não se trata do tempo medido pelo relógio, mas da soma de tantas partes. Nós estamos envolvidos no tempo pelo espaço (visão esta, também, pontiana) e espacialmente, “intuição e psique voltam a desempenhar um importante papel, intrínsecas ao tempo” (PETRELLA, 2006, p.207). Este tempo evocado diz respeito diretamente à relação do ser com o espaço em que habita, essa relação com o tempo não liga

uma coisa a outra a outra, assim permanecendo dentro de um bloco de objetos. [...] Ela penetra no âmago das coisas, vai até seu ponto de origem. Desta forma, as coisas devem ser vistas e ouvidas na sua origem, independente do ser que se manifesta nelas. À medida que todas as coisas possuem o mesmo valor, todas possuem características notáveis nas suas origens. (PETRELLA, 2006, p. 209)

Vimos, por meio da fala e de observação, que há diferentes tempos presente no mesmo espaço, tempos relacionais, de diferentes pessoas que se cruzam em determinados momentos. Essa visão do tempo é cíclica, espiralada, onde, pela subjetividade, tudo tem o mesmo valor e está ligado entre si (PETRELLA, 2009).

Peso

Observamos, também, que em todos os grupos, o andar é um elemento que precisa ser esmiuçado. Nas vivências, o fruidor teve a oportunidade de locomover-se pelo espaço de uma forma nova/diferente. Antes da dança propriamente dita, a intenção primeira é fazer com que ele se situe dentro do

espaço de maneira inusitada, para que ele possa se realocar de diferentes formas de acordo com as sugestões da mediadora e, depois, achar seu próprio meio de interação com o espaço e, enfim, com as Obras de Arte.

A análise nos remete às derivas²³, as caminhadas urbanas e as diversas manifestações artísticas que dominam as ruas, não apenas crescem, como são impulsionadas de diversas formas. A ocupação do espaço museológico propõe-se a reabitar e, portanto, re-significar um espaço que originalmente nasceu para qualquer apreciador de Arte e se tornou obsoleto e/ou luxo dirigido para poucos. Se a demanda pela permanência nas ruas da cidade cresce, por que essa mesma demanda nos espaços públicos não aumenta na mesma proporção? Não estariam estes espaços à deriva? Dentro dos Museus existe um patrimônio cultural que não é absorvido por grande parte das pessoas, seja por falta de conhecimento ou pela falta de acesso.

Ainda, sobre o caminhar, o historiador francês Michel Certeau (1925-1986) inicia seu livro “A invenção do cotidiano” discorrendo sobre o micro ato de percurso dos pés, a experiência tátil de se apropriar e fundir-se no ambiente:

[e]ssa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de *apreensão tátil de apropriação cinética*. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam os espaços. (CERTEAU, p. 176, 1998 – destaque nosso)

Sentir o caminhar, a noção espacial empreendida pela locomoção, traz familiaridade ao transeunte e desenvolve a intimidade com o espaço para explorá-lo. “O casamento espaço-movimento é o gerador da percepção e da consciência. [...] São as relações internas ao nosso corpo-sistema e aquelas conectando este ao ambiente que geram a funcionalidade dos nossos movimentos” (VIEIRA; MOMMENSOHN, 2006. p. 99).

²³ A deriva é uma técnica do andar sem rumo, ela se mistura à influência do cenário. Formulada pela Internacional Situacionista durante 1950 e 1970 na Europa ocidental, a deriva é apenas uma das teorias que o grupo, representado por Guy Debord, forma e publica durante o período.

O desacelerar é também um propulsor da percepção notado durante a pesquisa. Sabemos que a sociedade urbana dos dias atuais preenche tudo o que pode com informações; independente da qualidade dessa informação, estamos cercados por signos em tempo integral. O desacelerar, então, age como um respiro que permite ao participante sentir. A tese do doutorado de David Speling em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo defende resultados congruentes aos nossos. Vejamos o que ele nos traz:

Velocidade, aceleração, fugacidade, efemeridade, excesso (de estímulo, mobilidade, informação, opinião e atividade), obsessão pela substituição, novidade e instantaneidade, são os dados que desenham continuamente a *paisagem horizontal* em que conexão e memória dizem respeito apenas a uma operação de presentificação, na qual algo excita, mas não deixa vestígio – é necessário deixar o vazio para outro fugaz preenchimento. Frente a isso, somente um gesto (que parece beirar o impossível), de desaceleração e interrupção, desautomatização da percepção e da ação, permitiria a possibilidade da *experiência*. (SPELING, 2008, p. 83)

A pesquisa arquitetônica carrega-nos às mesmas reflexões, trazendo-nos para o relacionamento intimista com o espaço em que habitamos: evocando seu silêncio.

Espaço

A cronologia das mediações, embora fosse flexível, seguiu uma estrutura básica, que consistiu numa apresentação de quem somos e o que faríamos, o nome da exposição e, a partir desse momento, já partimos para a vivência corporal. A intenção foi não contaminar a imaginação dos participantes com teorias e contextos sociais pré-estabelecidos, mas estimular a mente e o corpo para novos mundos dentro da Arte. A Obra funciona como um gatilho. Ao fim da vivência, houve uma roda de conversa, onde a explicação da Arte pragmática coube algumas vezes, advinda de pedidos e das conexões realizadas pelos próprios participantes. De acordo com Castro, na coleção *Corpo em Cena*,

é fato de que o conhecimento não está contido apenas no meio acadêmico das instituições, mas que, além de suas paredes é fruto da diversidade, das interações de pensamentos e de trocas de informações entre seus diversos agentes onde o corpo, o ambiente e a comunicação se encontram intrinsecamente correlacionados. (CASTRO, 2011, p. 119)

O vínculo entre o corpo, o espaço e o som forma uma dimensão de arte. Não funcionam isolados, somente no momento efêmero da *performance*. O que sobra, afinal, é vínculo memorial entre os participantes, artistas e espectadores, que invariavelmente trocam de papel enquanto a vivência acontece. Sobre essa relação:

[a] ideia de lugar, ocupação do espaço por um corpo, muitas vezes pode ser substituída pelo eventual, um momento que toma lugar e não necessariamente corpo. Nessa extrapolação de conceitos, a especificidade do local abarca a Arte contemporânea. [...] O poder criativo não tem limite, pois é atemporal, e o processo, seja ele qual for, inicia-se sempre agora, possibilitando uma inter-relação mais intensa entre ambos. (MELLO, 2015, p. 52)

Não se trata apenas do corpo dançante, nem apenas do lugar propriamente dito, mas da interação entre eles: o corpo enquanto inserido no espaço e o espaço, inserido no corpo.

Relação

Refletindo sobre o corpo em movimento, a partir da força do gesto, lembramos das poses delartianas, que se tornaram muito difundidas nas escolas francesas e, principalmente, nas norte-americanas (SOUZA, 2011), tais poses podem ser vistas nas modelos de muitas obras do MAC (pelo cruzamento das épocas, em comparação com as poses propriamente ditas, como no exemplo abaixo). Vemos um ciclo na gestualidade expressada pelo artista e depois da evocação da mesma, mesmo que inconsciente, pelo fruidor buscando pela imitação alguma convergência com o sentimento transmitido pela Obra, por exemplo, como por exemplo o exercício “Bonecos”.

Figura 16: “La Maddalena”, de Piero Marussig (1929). Presente na exposição “Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras”, local da 3ª vivência.

Fonte: Divulgação MAC/USP

Figura 17: Atitudes da cabeça, esquema gestual delsartiano.

Fonte: STEBBINS (1894), em dissertação de Teixeira (2011).

A reflexão proveniente do ciclo de dançar-observar-dançar é o desenvolvimento maior, não do conteúdo que lhe foi dado via mediação falada, mas do conteúdo gerado pela percepção das Obras de Arte junto ao seu corpo. Isto é, num paralelo, com na tríade semiótica signo-significante-significado, a Obra é disparador de conceitos que são construídos com o que o indivíduo já conhecia previamente sobre o assunto, porém, e principalmente, com as informações colhidas através da vivência corporal.

Notamos que, muitas vezes, a memória pessoal dos participantes foi trazida à superfície, introjetando na relação com a Obra uma carga de intimidade, tornando o espaço museológico um local de mais familiaridade para os participantes. A memória pessoal, presente na maioria das falas das pessoas com deficiência intelectual (ver Observações sobre a 5ª vivência) também foi presente em muitas falas de outras vivências, tornando a evocação da memória um ponto básico de empatia entre todos os participantes.

A evocação das memórias pessoais é vista como a construção de um lugar de resistência, de demarcações de individualidade, impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e tecnologia virtual, que tendem a gradualmente noções de privacidade. É também um território de recriação e reordenamento da existência, um testemunho de repertórios singulares. (CANTON, 2011, p.97)

Esse ponto de conexão é de grande atenção para esse tipo de mediação pois, em sujeitos nos quais o centro de desenvolvimento humano possui um processo atípico, a mediação ou os programas para inclusão são geralmente excludentes para este determinado grupo. No nosso caso, os grupos puderam ser mistos, e a estrutura de métodos utilizados aflorou os sentidos aguçados de forma a abordar o olhar infinito, a imaginação e a livre-percepção, não tolhendo ou confinando o indivíduo numa resolução ou “jeito certo”, mas incitando-o à criação do seu próprio meio.

Por fim, tomamos o conceito de Helena Katz, corpomente, para abarcar o corpo em sua inteligência que excede a linguagem falada, tal conceito dispensa palavras e a manifestação da Arte é sentida pelo corpo, onde “a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, 2005, p. 91) e essa reação é única e genuína.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo iniciou-se com a intenção de uma proposta em dança que interagisse com o Museu, portanto esta dissertação não é sintética, isto é, de criação ou apresentação de Obras, mas analítica e interpretativa, com base em experiência empírica.

Percebeu-se, desde a primeira vivência, que antes da dança propriamente dita, já o simples convite de observar um quadro sentado – e não em pé como é usual nos Museus – faz diferença no modo com os participantes percebem toda a exposição. O corpo se adapta ao ambiente de maneira única, posicionando-se de forma completamente diferente depois de um simples ato modificado. Nesse ponto, também foi notado que a análise seria realizada em nível grupal, não com cada participante particularmente. Viu-se que o método que permite a liberdade individual, produz resultados visíveis coletivamente; isto é, quando há respeito ao tempo pessoal de cada indivíduo, consegue-se chegar num resultado de grande valia coletivamente, porque tal individualidade não é fator de exclusão, mas um somatório para a evolução da vivência.

A pesquisa-ação passou por adaptações diversas desde o piloto, mas a característica principal que se manteve foi o improviso. Deve-se entender, por improviso, um conjunto de exercícios elegidos que podem surgir organicamente de acordo com o grupo em vigência. O roteiro, montado para abranger o público em diversidade, foi modificado em todas as vivências – seja no tempo de exercício, seja na sua forma original, seja na inserção de outro exercício não previsto na proposta original. A possibilidade do improviso – consciente do arcabouço teórico e com base na técnica escolhida – promoveu maior exploração da vivência pelo grupo, facilitando a relação do grupo consigo, com o outro e com o espaço.

A pura improvisação de dança não faz parte do nosso escopo. Embora enveredar a pesquisa para esse campo seja tentador, esse procedimento não

acolhe um princípio básico da escolha do Museu enquanto local, que é a conexão grupal e com o objeto de Arte. O Contato e a Improvisação, elementos caros ao *DanceAbility*, em que nosso método é inspirado, convergem em diversos pontos com esta pesquisa; entretanto, utiliza-los unicamente fugiria ao objetivo principal desta pesquisa, a saber, a tríade ‘pessoa-grupo-Museu’.

Nesta trajetória, também, deparamo-nos com a sutileza da sinestesia, cuja presença foi além das obviedades, instalando-se nas mais diversas camadas da percepção à medida em que a imaginação aflorou durante as vivências. No primeiro projeto apresentado ao diretor Hugo Segawa, com o roteiro de vivências, elaboramos alguns artefatos táteis e preparação no ambiente (como o uso de elásticos) que estimulariam o corpo ao pensamento sinestésico. Em primeiro lugar, devido às transformações do próprio MAC em relação às salas educativas e às dificuldades de uma pré-produção (o que demandaria mais pessoas) não incluímos na Proposta Original estas atividades. Em segundo lugar, reparamos que a mediação com dança em si é capaz de estimular essa compreensão sinestésica, entendendo-a de forma pontiana, como única forma de real compreensão.

Com o auxílio do orientador, Prof. Dr. Arthur Lara, também foi desenvolvido o projeto de uma cadeira de rodas que pudesse se locomover em 360 graus, a fim de possibilitar diferentes perspectivas para os participantes. A cadeira, cuja composição seria constituída por fibrocarbono, composites e tecidos cimentícios, foi modelada e tinha o projeto encaminhado. Entretanto, sua produção foi inviabilizada, também, por falta de verba para sua construção. Para sua utilização, também seria preciso uma equipe para prover a segurança necessária aos usuários. Esta cadeira, além de fomentar a pesquisa interdisciplinar entre esta pesquisa e os alunos de arquitetura envolvidos no processo (conforme o caráter principal do PGEHA), também convergiria com nossa proposta lúdica e mista.

Mesmo sem suporte físico, o fator que entendemos por sinestésico viria depois, orgânica e naturalmente, trazido pelos próprios participantes e não como instrumento supérfluo advindo da mediadora. Desse modo, não tivemos perdas na pesquisa pela falta de instrumentos.

Ao longo das vivências, deparamo-nos com algumas dificuldades, tal como a documentação imagética, que sofreu em qualidade e quantidade por

falta de equipe. A organização foi feita pela pesquisadora, que mediou a vivência. Sendo assim, unir as atividades dessa mediação às de fotografar e filmar prejudicaria o andamento dos exercícios, dispersando e quebrando a fruição. Portanto, demos prioridade à qualidade da vivência, em detrimento do volume de sua documentação. Esperamos que haja uma continuidade de vivências, um novo ciclo, a fim de perpetuar esse tipo de mediação e, então, sanar os problemas enfrentados.

Por fim, ressaltamos que esta pesquisa teve o intuito de manter o Museu aberto aos estudos universitários e, tal qual proposto por Tadeu Chiarelli (2011) em nossa Introdução, explorar e tecer fios de costuram as emoções dos participantes, a fim de desbravar a Arte e formar nós que se perpetuem.

A expressividade vivida por meio da dança aponta, ademais, para um paradoxo cuja resposta não cabe a essa dissertação, mas que, sem dúvida, tem potencial para gerar novas pesquisas. A vivência seria produto de uma *performance* ou apenas comunicação simples realizada através do corpo? O corpo – a carne no mundo – não é puro. Ele sente e é sentido o que o toca e é tocado por ele. É conjunto incoercível, híbrido, habitante do mundo e habitado, por ele. Aceitamos, então, no corpo como unidade, um corpomente, em que não necessariamente as palavras definem as respostas do ser.

POSFÁCIO

Deslocamento do MAC para a nova sede no Ibirapuera – aquele prédio bafônico! Impeachment. Mulher sendo retirada do cargo, icônico. Ocupação da Antiga Escola de Bailado reintegrada, aulas de tantos artistas sem sede, seres humanos mal tratados: febre. Moradores em situação de rua mortos nas madrugadas. Cidade Linda – ou cidade cinza, como melhor lhe couber. Grafite e picho não são arte, como melhor lhe convier. Direitos das pessoas com deficiência cassados. Salários dos parlamentares aumentados. São Paulo. Brasil. 2014 – 2017²⁴.

Entregar uma dissertação em meio a tantos acontecimentos importantes na contemporaneidade torna-se tarefa quase irrisória num período tão intrigante da história brasileira. Por isso, tomei a liberdade de escrever um posfácio que foge à regra acadêmica, mas vem ao encontro ao sentimento agri-doce apimentadíssimo que impulsiona a pesquisadora-bailarina-mulher-cidadã-pessoa a realizar essa singela pesquisa.

Quando meu caro orientador Arthur Lara me aceitou (obrigada!) como sua aluna de mestrado, eu disse que gostaria de fazer parte da legião de pesquisadores que coloca o “nós” antes do “eu” acadêmico; de fazer parte do grupo que acredita na sabedoria das ruas e deixa-se invadir por ela e agregar, uma gota que seja, a um espaço horizontal de conhecimento. Desde então, e encorajada por ele, dei e fiz aulas em ocupações pela cidade; participei de cursos que me deram base para prática de vivências, bem como me mostraram novos teóricos para a escrita; realizei *performances* junto aos artigos que tive o prazer de escrever nessa jovem jornada. Isso me faz crer, cada dia mais, que a prática e a teoria são simbióticas e caminham juntas em progressão aritmética.

²⁴ Referimo-nos ao Impeachment da presidenta do Brasil Dilma Rousseff em 31 de agosto de 2016. Na cidade de São Paulo houve a reintegração de posse de prédios sem uso pela força da Prefeitura e do Governo do Estado, usamos o exemplo da Antiga Escola de Bailado que foi reintegrada na madrugada de junho de 2014 de forma violenta com adultos e crianças; ainda citamos na cidade as reformas do atual Prefeito, João Dória, com o projeto Cidade Linda, que pinta áreas urbanas onde há picho e grafite de cinza, fomentando a discussão sobre o tema. No Parlamento brasileiro tivemos aprovações salariais e no Poder Judiciário também, entretanto tivemos cortes significativos para diversos Ministérios, principalmente Educação e Cultura.

Foucault, em seu livro *Microfísica do Poder* (1979), disse que “Nada é político. Tudo é politizável.”. Esse sentimento permeia cada passo da pesquisa, como o ar que entra em meus pulmões e me mantém viva, mas, como o ar, não é minha razão única para viver. O motivo dessa dissertação ser viva é o “diálogo com a arte contemporânea” e tudo o que o diálogo resultou: sorrisos, elo, tempo, dança, *performance*, boas conversas, música, retorno, vontade: relação.

O problema maior de lidar com arte, mesmo em ambiente científico/acadêmico é que os sentimentos afluem do corpo mesmo quando não são chamados. E este é o grande “pulo do gato” de uma mediação na qual, descobriu-se, ser ponto de partida para um mergulho nas águas misteriosas da relação – consigo, com o outro, com a arte.

Ter a liberdade de trazer, ouvir e dançar com qualquer pessoa – de um passante pela exposição, a criança que chegou naquele piso e ouviu a música, a aluna que esperou o passeio mensal da escola para ser levada até a vivência, a senhora que não gosta de dançar, o terapeuta ocupacional procurando novas ferramentas – naquele metro quadrado cheio de obra de arte, onde por uma hora e meia eles se apropriaram de lá, se comunicaram com eloquência corporal, compartilharam gostos, ficaram entediados, imaginaram histórias... É, sem sombra de dúvidas, onde se quis chegar com a pesquisa. Nas pessoas.

O cenário não está fácil, as bolsas são cortadas, as ciências humanas ainda não são tão beneficiadas quanto as de ordem exata, a arte só interessa enquanto os *marchands* moverem milhões. Entretanto, a gente tem a teimosia de quem sabe porque(m) corre.

E só me resta correr mais rápido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Revista ArteFilosofia, n.4, Ouro Preto, p. 9-16, 2008.
- AMORIM, Claudia; GREINER, Cristina (orgs). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.
- AMOEDO, Henrique. **Dança e diferença: duas visões** – Dançando com a diferença: a dança inclusiva In: Soter P, Pereira R.(eds). Lições de dança. Rio de Janeiro, Ed. Universidade, 2002.
- ARANHA, Carmen; CANTON, Katia (orgs). **Espaços da Mediação**. São Paulo: Programa de Pós Graduação Interunidades em História e Estética da Arte. 2011.
- ARRUDA, Solange. **Arte do movimento**: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana. São Paulo: PW Gráficos; Editores Associados, 1988.
- BALDO, Marcos Vinicius; HADDAD, Hamilton. **Ilusões**: O olho mágico da percepção Revista Brasileira de Psiquiatria, 2003.
- BANES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theatre and Its Legacy. In: Performing Arts Journal, Volume 5 (2), pp. 98-107; 1981
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**: anos 80 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança**. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- BERGE, Yvonne. **Viver o seu corpo** São Paulo: Martins Fontes, 1981
- BERTAZZO, Ivaldo. **Espaço e Corpo**. São Paulo: SESCSP, 2007
- BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Martins Fontes, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petropolis: Vozes. 1998
- CHIARELLI, Tadeu. **A arte, a USP e o devir do MAC**. Revista de Estudos Avançados da USP, Volume 25, nº 73, p. 241. 2011.
- COCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da Arte contemporânea?** Recife: Editora Massangana, 2007
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1991.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban|Bartenieff na formação e pesquisa em Artes cênicas**. São Paulo: AnnaBlume, 2006

FISHER, Ernst. **A necessidade da Arte** – Uma interpretação marxista. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

FORTUNA, M. **A Obra de Arte Além de sua Aparência**. São Paulo: Annablume, 2002.

GATTINONI, Rosita. **Danse et art contemporani**. Paris: Scala, 2011

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. Lisboa: Orfeu Negro, 1988

GUZZO, Marina; SPINK, Mary. **Arte, Dança e Política(s)**. UFRGS, Revista Psicologia e Sociedade, n. 27/1, p. 3-12, 2015.

JACKSON, George. **Judson Church: Dance**. Dance Heritage Coalition, 2012

JACQUES, Paola Berenstein (org.) **Apologia da deriva – Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FTD Editorial, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **Passagens to the Modern Sculpture**. 1979.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990

_____ **Choreutics**. London: MacDonalds and Evans, 1966

_____ **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. In: ILHA - Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina. V13. 2012

MASINI, Elcie; CAMPOS, Elane. **O Corpo na arte ou a arte no corpo? Corpo, arte e dança em diálogo com a fenomenologia de Merleau-Ponty**. In: Arte Contexto – Plataforma Multimídia. V. 3, 2015.

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 2002.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: Vozes. 2006.

MELLO, Paulo Cezar. **Site Specificity na Arte Contemporânea**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção SP**: Martins Fontes, 2ª edição, 1999.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 3ª edição, 4ª reimpressão, 2009.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp: A Arte Como Contra-Arte.** Colônia: Taschen, 2000.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 2006.

[NORA, Sigrid \(Org\). Temas para dança brasileira. São Paulo: SESC, 2010.](#)

OLIVEIRA, Sandra M. **Processos de criação em dança: investigações artísticas em um campo de ações em saúde mental.** Dissertação da Mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

PLOT, Martín. **The aesthetic-political: The question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Ranciere.** London: Bloomsbury Academic. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política.** São Paulo: Editora 34. 2012.

RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. **Corpo em Cena: Arte e Percepção.** Volume 2. São Paulo: Anadarco. 2011.

_____. **Corpo em Cena: Arte e Acessibilidade.** Volume 3. São Paulo: Anadarco, 2011.

_____. **Dicionário Laban.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2001

SOUZA, Elisa Teixeira. **O Sistema de François Delsarte, o Método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da Dança Moderna.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2011.

SPERLING, David. **Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação.** São Paulo: Cortez, 1998.

THOMAS, Helen. **Dance, modernity & culture: explorations in the sociology of dance.** New York: Routledge, 1995.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança.** São Paulo: Imago, 1996.

_____. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZANINI, Walter. **História da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 2V, 1983.

ARTIGOS CONSULTADOS NA WEB

BOMFIM, Soyane; ALMEIDA, José Guilherme, SANTOS, Daiana.

Representações da dança inclusiva com cadeira de rodas para pessoas com deficiência. EFDeportes – Revista Digital n. 167 – Buenos Aires, 2012.

Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd167/danca-inclusiva-com-cadeira-de-rodas.htm> Acessado em outubro de 2013

BRAGA, Douglas; GALÃO E MELO, Andréa; LABRONICI, Rita Helena; CUNHA, Márcia e OLIVEIRA, Acary. **Benefícios da Dança Esporte para pessoas portadoras de deficiência física**. Revista Neurociências n. 10, 2002. Disponível em:

<http://www.revistaneurociencias.com.br/edicoes/2002/RN%2010%2003/Pages/%20from%20RN%2010%2003-6.pdf> Acessado em outubro de 2013

CASTRO, A.; PAULA, A; TAVARES, C. **Orientação Espacial em Adultos com Deficiência Visual**: Efeitos de um Treinamento de Navegação. Psicologia, Reflexão e Crítica – Universidade de Rio e University of Waterloo, 2004.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prc/v17n2/22472.pdf> Acessado em outubro de 2013

MASINI, Elcie. **A experiência perceptiva é o solo do conhecimento de pessoas com e sem deficiências sensoriais**. Revista Psicologia em Estudo, Maringá. V.8, n.1, p.39-43, 2003. Disponível em: MASINI, Elcie. <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n1/v8n1a06.pdf> Acessado em dezembro de 2016.

MOTA, Julio. **Rudolf Laban – A coreologia e os estudos coreológicos**.

Revista Repertório n. 18. p.58-70. Salvador, 2012. Disponível em:

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6404/4426> Acessado em outubro de 2013.

NEDER, Fernando. **Contato e Improvisação**. Artigo. UNIRIO, 2015.

Disponível em: <https://contactinrio.jimdo.com/homepage/afinal-de-contas-o-que-%C3%A9-contato-improvisa%C3%A7%C3%A3o-after-all-what-contact-improvisation-is/> Acessado em janeiro de 2017.

OROFINO, Karin. **O distanciamento do público em relação à Arte contemporânea**:

a ação educacional em espaços positivos. 4º ciclo de investigação no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC – Florianópolis, 2009. Disponível em:

http://ciclo2009.files.wordpress.com/2009/11/karin-zapelini-orofino_o-distanciamento-do-pe28184blico-em-relac2abe2889ao-c2bf-Arte-contemporc2acnea-a-ac2abe2889ao-educacional-em-espac2abos-expositivos.pdf Acesso em outubro de 2013.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em Cena**: o corpo deficiente entre criações e subversões. Revista Ensaio Geral, Edição Especial, Belém:

Pará; n. 1, 2010. Disponível em:

http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/154/79 Acesso em novembro de 2016.

WEBSITES CONSULTADOS

LABAN ANALYSES RESEARCH. Choreutic Directions. Disponível em:

http://www.laban-analyses.org/jeffrey/1996-jeffrey-scott-longstaff-phd-thesis/IVA20_choreutic_directions.htm Acesso em dezembro de 2016.

DANCEABILITY INTERNACIONAL. Disponível em:

<http://www.danceability.com> Acesso em janeiro de 2015.

NÚCLEO DE DANÇA ABERTA. Disponível em:

www.nucleodancaaberta.com/danceability/index.html Acesso em agosto de 2014.

ANEXO I

Fotografias das vivências entre março e julho de 2016.

1. VIZINHOS²⁵

Figura 18: Parte I – Siga o Mestre. Participantes reunidos em duplas e trios. 2016.

Fonte: © Juvenal Pereira.

Figura 19: Final da vivência, participantes muito íntimos com o ambiente (detalhe para o pé descalço) descobrindo novas Obras. 2016.

Fonte: acervo da autora

²⁵ No link a seguir, encontra-se o registro em vídeo de trecho da vivência:
<https://www.youtube.com/watch?v=UqNJDj3g18s>

Figura 20: Parte II – Bonecos. Neste momento todos os participantes entraram num consenso corporal sobre a Obra e realizaram a pose. Sabiam que seriam fotografados. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 21: Obra “Conceito Espacial”, de Lucio Fontana, 1965. Obra citada nas historietas dos quadros.

Fonte: Acervo MAC/USP.

Figura 22: Local do início da vivência. Primeiro plano, “Construção Vermelha”, de Eduardo Ramírez Villamizar, 1969. Acervo MAC/USP.

Fonte: Imgrum.

2. VISÕES DE ARTE NO MUSEU

Figura 23: Vivência não realizada pela ausência de público, chuva forte na cidade e entorno não circulável. 2016.

Fonte: acervo da autora

2.

3. PINTURAS ITALIANAS²⁶

Figura 24: Parte I – Caminhada com parada. Detalhe para o primeiro plano, de onde a participante assiste no plano baixo, deitada, enquanto outras participantes caminham e emitem um movimento que se conectem a Obra. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 25: Parte II – Ação/Resposta. Neste momento vê-se três participantes numa relação com o espaço da obra e, em frente, duas participantes observando. A observação também faz parte da vivência, bem como a liberdade de querer ou não se movimentar. 2016.

Fonte: acervo da autora

²⁶ No link a seguir, encontra-se o registro em vídeo de trecho da vivência: <https://www.youtube.com/watch?v=kHHjGCoVJWI>

Figura 26: Parte III – Tradução de sensação. Em frente ao quadro “Natureza Morta”, que posteriormente gerou a reflexão sobre a questão gênero citada nas Observações do Capítulo 3. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 27: Obra “Natureza Morta”, de Mario Mafai, 1946. Acervo MAC/USP. Frente. No verso há uma ilustração, rascunho, não finalizada de uma mulher, com etiqueta do nome da Obra. Fonte: acervo MAC/USP.

4. SAMSOR FLEXOR

Figura 28: Parte II – Bonecos. Detalhe para a formas lineares e geométricas, convergente com as linhas do pintor. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 29: Parte II – Bonecos. Detalhe para “Geometria Grande”, de Samsor Flexor, 1954. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 30: Parte II – Bonecos. Detalhe para “Cristo na Cruz”, de Samsor Flexor, 1949. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 31: Parte III – Maestro. Nesse momento foi pedido que todos fechassem os olhos e dançassem sua memória da Arte vista. 2016.

Fonte: acervo da autora

Figura 32: Parte III – Maestro. Nesse momento foi pedido que todos fechassem os olhos e dançassem sua memória da Arte vista. 2016.

Fonte: acervo da autora

5. OSWALDO VIGAS ANTOLÓGICAS

Figura 33: Parte IV – Deslocamento para trás. 2016.

Fonte: © Thalita Melo.

Figura 34: Obra “Proyccto para Mural”, de Oswaldo Vagas, 1953. Obra do exercício Deslocamento para Trás. 2016.

Fonte: Catálogo Oswaldo Vagas. Disponibilizado online.

6. VESICA PISCIS

Figura 35: Preparatório para a 6ª vivências. 2016.

Fonte: © Thalita Melo.

ANEXO II

Sobre as Exposições e Texto Curatorial

1. VIZINHOS ²⁷

Curadoria: Cristina Freire

Uma fronteira de quinze mil quilômetros separa o Brasil de outros países na América do Sul. Além da extensa faixa territorial que atravessa florestas e rios, a experiência de uma proximidade remota é reforçada pela variação linguística entre o português e o espanhol.

No Brasil, "latino-americano" remete a uma alteridade familiar, uma espécie de vizinhança distante, onde a coexistência e a convivência são, de certo modo, restritas e pontuais. No entanto, um mesmo processo civilizatório de expansão, antes imperialista, agora globalizante, nos aproxima. Se, por um lado, os negócios e a economia avançam com tratados políticos e financeiros, a integração regional na cultura e nas artes é muito lenta. A discrepância na distribuição e assimilação da informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações que se orienta, invariavelmente, para o Hemisfério Norte. A exposição *Vizinhos Distantes* é uma plataforma de apresentação dos repertórios artísticos latino-americanos reunidos no acervo do MAC USP, ao longo de sua história. A contingência heterogênea, híbrida, plural e mestiça desse Continente estimula um deslocamento do olhar do sul para o sul, nessa geografia crítica da arte.

Ao operar nessa perspectiva, a cultura e a arte brasileiras estão presentes nessa mostra como contrapontos latentes. Isto é, o repertório de cada um, seu acervo individual de imagens pode ser mobilizado quando confrontado com a arte da América Latina em exposição, num exercício que estimula as aproximações horizontais. A categoria "arte latino-americana" torna-se insuficiente para reunir as diversidades e contextos culturais da região, bem como contemplar os exílios e as migrações de artistas em trânsito pelo mundo e os efeitos da globalização sentidos deste lado do mundo.

Universalismo construtivo, espacialismos, geometrismos, cinetismos, antropofagias afro-cubanas, neobarrocos, revolucionários, pós-utópicos, articulam-se na exposição numa constelação de núcleos temáticos não cronológicos. São eles: Identitários, Construtivos, Oníricos e Conceituais que

²⁷ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/vizinhos/home.htm>

apresentam de maneira ampla os muitos perfis do acervo do MAC USP em pinturas, esculturas, instalações, objetos, fotografias, registros e projetos de performances, vídeos e publicações de artistas.

As práticas artísticas conceituais têm lugar privilegiado nessa mostra que apresenta, pela primeira vez, um conjunto específico de trabalhos de artistas latino-americanos, em diálogo com o Museu, nas décadas de 1960-70.

Resultante da pesquisa dessa parcela do acervo, a publicação *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP* acompanha a exposição.

O mapeamento dos circuitos subterrâneos de trocas revela comunidades transnacionais pautadas em estratégias de comunicação e criação, organizadas em redes pré-digitais, como táticas de resistência artística e política. O espírito moderno e as práticas revulsivas austrais, reunidos na exposição, remetem à potência crítica originária desse Continente para seguir ativando outras visadas e vizinhanças.

2. VISÕES DE ARTE NO MUSEU²⁸

Curadoria: Heloiuse Costa e Carmen Aranha

A produção de exposições no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) envolve diversas equipes de profissionais, entre técnicos, especialistas e curadores. Esta complexa articulação de saberes e práticas não fica evidente para os visitantes. A proposta aqui é justamente exibir os bastidores desse trabalho, apresentando ao público o primeiro segmento de *Visões da arte no acervo do MAC USP 1900-2000*, mostra permanente do acervo, que ficará em cartaz entre 2016 e 2020. A ideia é colocar em evidência o processo de montagem, criando uma espécie de laboratório, onde serão realizados encontros com profissionais e especialistas convidados para discutir as diferentes etapas da realização de exposições, o perfil do acervo do MAC USP e a curadoria. Um dos objetivos desta ação é revelar que a curadoria em museus não é um fim em si mesmo, mas abrange uma cadeia de ações coordenadas que vão desde a aquisição de obras,

²⁸ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/curadoria.html#topo>

documentação, catalogação, conservação preventiva e restauro até as várias formas de extroversão, dentre as quais se situa a exposição.

A exposição permanente *Visões da arte no acervo do MAC USP 1900-2000*, apresentará o século XX por meio do acervo reunido pelo Museu e estará dividida entre os sétimo e sexto andares deste edifício, cobrindo os períodos de 1900-1950 e 1950-2000, respectivamente. Neste momento, o Museu vem apresentar, apenas, o início da montagem do primeiro segmento. O público poderá ver a planta deste andar da exposição esboçada por meio de um traçado no chão, verá alguns dos painéis já erguidos e 24 das obras selecionadas pela curadoria. A escolha refere-se aos temas e/ou questões tratados em cada uma das seções da mostra relativa à primeira metade do século XX, são eles: A Instauração do Moderno, A Circulação da Arte Moderna, Vanguarda e Política: O Expressionismo em Questão, Realismos e Abstracionismos, além de situar as relações da Bienal de São Paulo com o MAC USP.

O projeto expográfico, tanto da mostra final quanto desta primeira versão em processo, é de autoria da docente Marta Bogéa, do Departamento de Projeto da FAU USP, juntamente com alguns de seus alunos. Bogéa foca sua pesquisa nas relações entre arquitetura, dispositivos de exposição e espaços expográficos. O docente Rodrigo Queiroz, do mesmo Departamento da FAU USP, contribui com uma reflexão sobre as relações do MAC USP, seu acervo e a arquitetura moderna brasileira. O trabalho em colaboração com docentes de outra unidade da USP vem ao encontro do perfil universitário do Museu que busca indicar vertentes de investigação em seu acervo a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

3. PINTURAS ITALIANAS²⁹

Curadoria: Ana Magalhães

As 71 pinturas italianas aqui expostas, todas do acervo do MAC USP, constituem uma das mais importantes coleções de pintura moderna italiana da primeira metade do século XX fora da Itália – e até o estado atual da pesquisa, o único conjunto representativo em continente americano. Elas nos revelaram

²⁹ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/italiana2/curadora.htm>

outra faceta do modernismo europeu, cuja experiência até então (e na leitura dos grandes manuais de história da arte) era muito focada no período vanguardista e no contexto da Escola de Paris, e têm sido objeto de pesquisa sobre a história da formação das chamadas Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, sua relação com o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), e sua transferência para a Universidade de São Paulo, em 1963.

A pesquisa pretende desconstruir a leitura das coleções Matarazzo como coleções de gosto pessoal, escolhidas sem nenhum critério, e portanto sem uma relação legítima com a noção de arte moderna construída pelo debate crítico dos modernistas brasileiros. Adquiridas num intervalo de dez meses entre 1946 e 1947, essas pinturas formaram parte significativa do núcleo inicial do antigo MAM, e são testemunho da intensa troca entre o ambiente artístico modernista brasileiro e o italiano do entreguerras, bem como relações entre personagens tão importantes, naquele contexto, como o artista brasileiro Paulo Rossi Osir e a crítica de arte italiana Margherita Sarfatti. A pesquisa levou também à descoberta do engajamento de nomes, como o do galerista veneziano Carlo Cardazzo e de Pietro Maria Bardi nessas aquisições. Eles aparecem ligados à promoção da arte de seu País e da afirmação de sua identidade cultural, sua italianità, no contexto de uma política cultural de difusão da arte moderna italiana através da instauração de um sistema das artes lá e aqui. Assim, a mostra apresenta ainda dez pinturas de artistas brasileiros de nosso acervo, que dialogam com elas e são vestígio dessas relações. Junto a esse núcleo de obras brasileiras, selecionamos alguns volumes importantes da biblioteca de Paulo Rossi Osir, adquirida pelo MAC USP em 1963, sobre arte moderna italiana.

Em outra seção da mostra, apresentamos as primeiras análises que fizemos de dez pinturas da coleção italiana, com a colaboração do grupo coordenado pela Profa. Dra. Márcia Rizzutto do Departamento de Física Nuclear Aplicada do Instituto de Física da USP, usando técnicas não-destrutivas de análise física das superfícies das pinturas, que revelaram dados importantes para a documentação e histórico de conservação das obras. O que nos levou a buscar essa colaboração foi o fato de cinco pinturas da coleção estudada possuírem composições inteiras no verso, que também mostraram ser um fenômeno excepcional das práticas artísticas do período.

Em relação ao objetivo inicial da pesquisa, que era o da reavaliação crítica da catalogação desse conjunto de obras, trabalhamos em duas direções. De um lado, o catálogo da exposição procurou consolidar os dados que se encontravam entre as fichas catalográficas do antigo MAM e demais documentos de catalogação desse museu, e aqueles da ficha catalográfica em papel do MAC USP. De outro, estamos certos de que a ferramenta mais adequada para publicação do acervo do MAC USP em sua totalidade deve ser virtual: um catálogo online na página web do Museu. É por isso que buscamos a parceria do Prof. Dr. Flávio Soares Corrêa da Silva e de sua doutoranda Cláudia J. Abrão de Araújo, do Departamento de Ciências da Computação do Instituto de Matemática e Estatística da USP, que elaboraram um projeto piloto de ambiente virtual para a exposição dessas obras. Nele, pretendemos oferecer ao visitante outros instrumentos de leitura dessa coleção, que não seriam facilmente demonstráveis nas galerias do Museu.

A mostra pretende marcar o estado atual da pesquisa em torno dessas obras, que ainda estão abertas à investigação pontual – considerando-se que muitas delas são inéditas ou publicadas como sendo de localização desconhecida. Nesse sentido, a exposição dá conta de apresentar as primeiras pesquisas acerca de algumas obras – como no caso das pinturas de Gino Severini, objeto de dissertação de mestrado da bolsista Renata Dias Ferraretto Rocco, do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, do qual o MAC USP faz parte. Também contamos com a colaboração com uma pequena equipe de bolsistas e estagiários, que ao longo do trabalho de sistematização da documentação das obras, colaboraram com verbetes sobre algumas delas na exposição.

Com esses elementos, pretendemos propor uma nova leitura desse conjunto de obras e discutir sua pertinência no acervo do MAC USP, como vestígio de um momento de nossa história da arte moderna, que teve papel importante mesmo na década seguinte e na construção de nossas experiências de abstração.

4. SAMSOR FLEXOR³⁰

³⁰ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/flexor/home.htm>

Curadoria: Carmen Aranha

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo dispõe de espaços que nos inspiram propostas curatoriais desafiadoras: são diversas visualidades imersas num acervo com mais de dez mil peças. Além desses possíveis roteiros visuais, o desafio reside ainda em desenhar uma exposição que supere uma cenografia meramente ilustrativa para se aproximar de uma criação curatorial, na qual texto, expografia e obras tenham uma interação perfeita. A partir de discussões sobre cenografia, relançamos nossas interrogações sobre “a visualidade de determinados fenômenos estéticos para a compreensão de obras de arte”, por exemplo, na comparação entre teatro e artes visuais, o texto do teatrólogo seria a pesquisa do curador que com motivações e conceitos fazem-no criar um recorte do conhecimento. Já o papel do diretor seria o do museógrafo. No caso específico da mostra Samson Flexor: Traçados e Abstrações , a interação da curadora e a designer possibilitou uma discussão profícua desvelada em uma compreensão do estilo da exposição e dos imbricamentos do texto curatorial com a proposta de construção espacial. E as obras, os atores? Como se situam? O conjunto de obras selecionadas para a exposição reúne parte da coleção de desenhos e pinturas de Samson Flexor pertencentes ao Acervo do MAC USP. A seleção apresenta aspectos de sua trajetória, o que torna possível a visualidade de sua investigação e da transformação plástica que essa produção sofreu. Cinco pinturas são os pontos de suporte para as correlações que os desenhos procuram situar e os agrupamentos de desenhos buscam obedecer a uma movimentação na qual “o desenho constrói e espacializa a estrutura do pensamento artístico de Flexor , refletindo-se em telas que pontuam estruturas formais da linguagem do artista”.

Assim, a exposição Samson Flexor: Traçados e Abstrações é uma apresentação da produção do artista, enfatizando a abstração geométrica, com obras de 1948 a 1960. Os desenhos indicam relações evidenciadas no próprio percurso de Flexor e, como decorrência, o título da mostra nasceu da observação desse segmento que, por meio de muitas aparências do seu pensamento, multiplicaram formas, planos e espaços em diagramas que se

projetaram em muitos outros. Os traçados e as decorrentes abstrações constituem a própria essência da estética abstrato-construtiva-expressiva do artista, principalmente quando conduziu o “Ateliê Abstração” a partir de 1951 . Os desenhos a lápis grafite e tinta nanquim nos mostram um recorte do trabalho de ateliê, permitindo o contato com aquilo que, normalmente, fica à sombra do público. Ao observá-los, somos levados a perceber que a arte é resultado de trabalho meticuloso, dedicação ao exercício do fazer e, especialmente uma busca constante por uma linguagem que se desenvolve ao longo do tempo. Por fim, ressalta-se que Samson Flexor: Traçados e Abstrações pode compor, para o visitante da mostra, um panorama da obra do artista. Walter Zanini definiu-a como “uma pesquisa da ordenação calculada de formas e cores, com incessante atenção para o movimento que atinge um clímax nas telas com múltiplos pólos de fuga, com espaços que afloram e recuam e que, mais tarde, aproxima-se de uma pintura gestual para desenvolver uma figuração rigorosa e sistemática de sua plástica”.

5. OSWALDO VIGAS ANTOLÓGICAS³¹

Curadoria: Bélgica Rodríguez

Desde muito pequeno, Oswaldo Vigas (Venezuela, 1923 – 2014) descobre barreiras para chegar a arcanos de outros amanheceres: começa a aventura da arte. Tem um talento especial e inato que se encontrava escondido em seu ser. Ele conseguiu dominar suas inquietações de jovem artista abrindo seu espírito aos «fantasmas» criativos que o aproximam de revelações bem diferentes do cotidiano. Suas primeiras obras de tipo barroco mostram formas e personagens fantásticas cuja influência é cubista, que tinham sido extraídos de memórias e lembranças, bem como de práticas de pinturas e leituras da história da arte que ele tinha feito sem ter recebido nenhuma orientação acadêmica: Tetragramista II e Composición IV (ambas de 1943).

Como estava consciente do que desejava, procurou um caminho que lhe permitisse criar uma estética própria na pintura figurativa da Venezuela daquela época. Uma profunda fascinação pela cultura pré-hispânica local o leva a viajar por diversas regiões do país e também pela América do Sul. Ele

³¹ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/2015/97.asp>

conhece e estuda a iconografia destas manifestações artísticas; adora a figura feminina, a “Vênus” achatada de olhos marrons, e dela toma elementos e feições que aparecerão depois nas figuras que identificam sua produção artística, que são conhecidas como as “bruxas” de Vigas. Em relação a isto, o artista comenta: «Depois de achatar a cabeça delas, estiquei também o pescoço, fiz aparecerem as costelas, tirei os dedos das mãos e dos pés. Deixei à vista os ossos dos braços, fiz que aparecessem alguns galhos, rebentos e frutas tropicais em qualquer parte do corpo delas e para que nenhum membro do reino animal se sentisse excluído cobri as Bruxas de óxido, de cristais e de todos os outros minerais vindos do céu». É assim como Vigas se aproxima da cosmogonia telúrica destas culturas antigas, dos misteriosos antecessores que estão presentes na geografia da América Latina.

Revisando suas próprias crenças, descobre a imagem que as representa, suas atmosferas e seus conceitos e, com toda essa informação, cria uma temática. É normal que se fale das Bruxas de Vigas. O artista encontra uma via e deixa marcas calmas e turbulentas que tornam atraente seu caminho, que começou em 1942 (século XX) e terminou em 2014 (século XXI), ano do seu falecimento. Em cada década as bruxas-figuras mudam em sua gênese: as dos anos sessenta são agressivas, violentas e, ao mesmo tempo, gentis, mais próximas ao expressionismo figurativo, característica das vanguardas da Europa e de Nova Iorque. Aos poucos, o artista entra em contato com um universo de violência ligado a uma teologia pessoal figurativa. Portanto, a lógica formal do seu trabalho responde a certos parâmetros relacionados com a união do simbólico com o icônico em uma área globalizada cheia de problemas humanos.

Na pintura de Vigas de todos os tempos é notável o cuidadoso procedimento formal marcado pelos traços grossos em preto que se alinham com a figura reconstruída ou com o mesmo plano geométrico de linhas grossas que a delimitam e criam sua abstração. Além disso, na pintura de Vigas, a figuração e a abstração convivem em perfeita harmonia. São reconhecidas estas duas técnicas no trabalho dele: a figuração é considerada essencialmente formalista no âmbito internacional, enquanto que a abstração em aquelas ideias e conceitos referentes à cosmografias provêm da cultura pré-hispânica da América Latina.

6. LABAN EN FLUXO³²

Curadoria: Maria Mommensohn

Vesica Piscis remete ao desenho esquemático de uma bolsa de ar que os peixes possuem para a flutuação. Simbolicamente, representa a intersecção de dois círculos – um arquétipo de conexão de todas as formas de existência e de conhecimento no mundo. O conceito de campo de interação está na base da obra e da vida de Rudolf von Laban (1879-1958), dançarino, coreógrafo, teatrólogo, educador reconhecido como um dos maiores teóricos da dança do século XX. Foi Laban o responsável pelo estudo minucioso da estrutura dos gestos e pela criação de um método de notação de movimentos, um alfabeto próprio chamado Labanotation, utilizado para sistematizar coreografias e atribuir-lhes memória. Baseado numa vontade de fazer do movimento uma linguagem de união, ele também inventou as Danças Corais, onde estruturas gestuais eram repetidas em conjunto por enormes grupos de pessoas.

Inspirada pelos ensinamentos de Laban, Maria Mommensohn, idealizadora da proposta Vesica Piscis, nos apresenta as possíveis interfaces entre as diferentes linguagens artísticas, apresentadas em dois ambientes distintos: um reservado aos espetáculos de dança e às experiências imersivas através de recursos audiovisuais, e outro dedicado à exposição visual em homenagem à bailarina, coreógrafa e educadora Maria Duschenes, uma das introdutoras do método Laban no Brasil em suas criações e atividades de arte-educação.

Esses dois espaços pretendem-se vivos, dinâmicos e interativos, não somente pela ocorrência das apresentações e pela homenagem a Maria Duschenes, mas também porque durante a ocupação Vesica Piscis o museu se tornará palco de ensaios e experimentações voltados a espetáculos que serão criados especificamente para o espaço do MAC USP. São trabalhos que emergem, imbuídos de uma linguagem cênica própria desse universo interativo criado pela conversa entre a dança e as demais expressões artísticas.

A ocupação Vesica Piscis, no MAC USP, entre os meses de maio e julho, é uma oportunidade para o público visitante descobrir a vocação do museu como espaço vivo. Aqui, através de elementos visuais e sonoros, orchestra-se um lugar de pulsação, estabelece-se um convite à experimentação, iluminando

³² Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/2015/96.asp>

formas de criação estética onde a dança e a comunicação não-verbal compõem e dão corpo ao universo multidisciplinar daquilo que chamamos arte contemporânea. Eis uma possibilidade de união ao modo Laban.

ANEXO III

Material de Divulgação e Imprensa

Flyers de divulgação

Figura 36: Flyer de divulgação. Design de Aila Silva.

Figura 37: Flyer de divulgação. Design de Aila Silva.

Figura 38: Flyer de divulgação. *Design* de Aila Silva.

Figura 39: Flyer de divulgação. *Design* de Aila Silva.

Mídia & imprensa

Figura 40: Site “Vida + Livre”. Matéria de 17 de maio de 2016.

Fonte: www.vidamaislivre.com.br

Figura 41: Facebook “Espiral Interativa”, *repost* do site “Vida + Livre” em 18 de maio de 2016.

Fonte: www.facebook.com/EspiralInterativa

ANEXO IV

Autorizações das vivências

Procedimentos via *e-mail*

Vivência de dança com "Vizinhos Distantes" no MAC

Entrada x aila.regina@usp.br x

26/01/2016 ☆

Como vai professora, tudo bem?

Fomos apresentadas semestre passado, durante a inauguração de sua exposição "Vizinhos Distantes", no MAC. Sou aluna de mestrado do PGEHA, orientanda do Prof. Dr. Arthur Lara e estou iniciando a parte prática (e final) do meu projeto de pesquisa sobre mediação e dança no Museu.

Este projeto tem por objetivo dialogar com a arte através de gestos e jogos de dança e, de forma inclusiva, permitir que as pessoas estabeleçam opiniões a partir de seus sentimentos e experiências na exposição. O projeto já havia sido aprovado com o diretor Prof. Dr. Hugo Segawa e, também, com o setor educativo. Entretanto, para viabilizá-lo, o diretor recomendou que eu conversasse com cada curador, para a permissão final.

Gostaria muito de iniciar essa última parte do projeto com a sua exposição pois, além da relevância do tema, a disposição e seleção de obras de arte encaixam perfeitamente com a proposta para a vivência.

Podemos conversar mais sobre? Tenho todos os preparativos de produção prontos para serem executados, porém queria saber qual o melhor momento para a senhora.

Desde já agradeço sua atenção,

Até breve!

ps.: anexo, caso a senhora queira ver, meu projeto em fase de qualificação, com detalhes teórico-prático e bibliografia utilizada. Tenho também alguns vídeos para mostrar como será o encontro.

28/01/2016 ☆

Olá Aila

Solicito que me envie um projeto resumido de qual seria sua intervenção na mostra Vizinhos Distantes e a data em que pretende desenvolver sua atividade para minha apreciação e os eventuais encaminhamentos cabíveis.

Att

Cristina Freire

Profa. Dra. Cristina Freire

Professora Titular

Museu de Arte Contemporânea | Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 | CEP 05508-050 - São Paulo - SP / Brasil (55 11) 3091.3021

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos | www.geacc.mac.usp.br

15/02/2016 ☆

Prezada Aila,

A pedido da Prof.ª Cristina Freire, docente do MAC USP e curadora da Exposição Vizinhos Distantes - Arte da América Latina no Acervo do MAC USP, informo que você está autorizada a realizar as vivências, no espaço da exposição acima citada, com as seguintes ressalvas:

- Deverão ser previamente agendadas junto ao Serviço de Produção Executiva do MAC USP, telefone 2642.0260 e deverão atender às solicitações daquele Serviço;
- Não poderão ocorrer no segundo sábado de cada mês;
- Não poderão ocorrer às sextas feiras à tarde;
- limite máximo de 15 (quinze) pessoas por evento.

Atenciosamente,

Andrea Pacheco
Secretária

Aila Regina <aila.regina@usp.br>

09/03/2016 ☆

Bom dia Ana Lucia, tudo bem?

Já nos falamos algumas vezes para realização da série de vivências "Dançando no Museu".

No dia 3/3 (quinta) realizou-se a primeira na exposição **Vizinhos Distantes** e, agora, gostaria de pedir aos curadores o aval para realizá-la em outras exposições, dando continuidade ao meu projeto de mestrado.

Falei com Alecsandra (que nos lê em cópia) e ela me disse que o meio mais rápido é passar o roteiro pra ti, para que possa se encarregar de pedir aos curadores. Alguns professores eu converso informalmente dentro do MAC, mas outros não tenho acesso.

Creio, também, que seja interessante o encaminhamento ao Conselho de Ética, para que possamos *divulgar esse evento juntos*, a fim de atrair mais pessoas, visto que é um serviço que a comunidade pode usufruir gratuitamente.

Vamos aos anexos.

Segue minha qualificação de mestrado (caso seja necessária para o Conselho), o roteiro com as datas e horários (que são flexíveis, caso alguma não esteja disponível), uma sinopse curta que resume o projeto para o público.

Como pode ser observado no vídeo, não há necessidade de grande preparação e o grupo interagiu muito bem com os transeuntes que apenas observavam as obras - porém dois deles juntaram-se à vivência voluntariamente!

Link do vídeo da vivência: <https://www.youtube.com/watch?v=UqNJDj3g18s> e fotografia anexa.

Muito grata pela atenção e no aguardo dos próximos passos!

29/03/2016 ☆

Prezada Ana Lúcia

Para que possamos organizar e comunicar os setores internos sobre as atividades precisamos do cronograma das ações – que de acordo com a mensagem da Sra. Aila, consta no projeto encaminhado à diretoria.

Consulto sobre a possibilidade de disponibilizar o material.

Cordialmente

Ana Maria A. Farinha
Projetos Especiais e Produção de Exposições
Fone/Fax +55 11 2648-0278 www.mac.usp.br

29/03/2016 ☆

Prezada Aila

A pedido da Profa. Katia Canton, informamos que nosso Colegiado analisou seu pedido e aprovou a realização da Série Vivências "Dançando no Museu", nos mesmos moldes da ação realizada na exposição Vizinhos Distantes, com a ressalva de que a divulgação deverá ser de sua responsabilidade.

Solicitamos entrar em contato com nossa Produção, Sra. Ana Farinha que nos lê em cópia, para os acertos finais.

Grata,

Ana Lucia Siqueira
Secretária de Museu

APÊNDICE

Documento entregue ao MAC para autorização e circulação

DANÇANDO DO MUSEU

Projeto de mediação une dança, música e artes visuais para público aberto, com e sem deficiência física e/ou intelectual

É pelo corpo que percebemos o ambiente, os objetos e a nós mesmos.
E se pudéssemos falar sobre arte *diretamente* através do corpo? Dançando?

O Museu de Arte Contemporânea abre suas portas para receber uma mediação que celebra a diversidade dos participantes. O "Dançando no Museu" é uma vivência que permite ao público entrar em contato com a obra de arte através do corpo, da dança e do contato com o outro, permitindo a convivência entre pessoas com e sem deficiência física e/ou intelectual.

A metodologia é desenvolvida no mestrado (PGHEA-USP) da facilitadora Aila Regina da Silva e une conceitos de mediação, Danceability e jogos de dança, a fim de abrir um diálogo sobre arte contemporânea de forma lúdica, expandindo a percepção de quem participa e trazendo uma alternativa de atividade cultural gratuita que não exclua nenhuma camada da população.

Serviço

Os encontros ocorrem quinzenalmente às sextas-feiras, sempre em exposições e temas diferentes.

Aberta a todos, independente de idade ou condição física e/ou psicológica.

Sujeito a lotação máxima de 25 pessoas.

Duração 1h 30

Confirmação de inscrição no email: aila.regina@usp.br

Fotografias da mediação realizada na exposição "Vizinhos Distantes"