

REPERTÓRIO  
LIVRE

O CORPO MEDIADOR:  
DANÇA E MEDIAÇÃO NO MUSEU

*MEDIATOR BODY:  
DANCE AND MEDIATION IN THE MUSEUM*

**AILA REGINA DA SILVA**

**RESUMO:**

De um simples piscar de olhos a um pulo, a dança traz ao ser humano novos meios de conectar-se consigo e com o espaço a sua volta. Este artigo é um estudo sobre as relações da mediação com dança em comparação aos processos do *site specific* e performance, como produtos indiretos da experiência mediativa. Recorte da pesquisa de mestrado *Proibido tocar, permitido dançar: dança e mediação no museu de arte contemporânea*, que submete um grupo heterogêneo de pessoas a vivências de dança e, posteriormente, ao diálogo sobre a obra de arte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Dança. Performance. *Site specific*. Mediação.

**ABSTRACT:**

*From a simple blink of eyes to an action of jumping, the dance provides to the human being new connections with himself and with the space around him. This article is a study about the relation among the mediation with dance, 'site specific' process and performance as indirect products from the mediation experience. Part of the Masters' project "Do not touch. Dance, though. Dance and mediation in the Contemporary Museum", the project put a heterogeneous group into living mediations that combine dance improvisations as a way to talk about contemporary art.*

**KEYWORDS:**

*Dance. Performance. Site specific. Mediation.*



## INTRODUÇÃO

**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 – com o desenho universal,<sup>1</sup> por exemplo – a relação público/obra de arte ainda é hierarquizada em demasia. Cauquelin (2005, p. 13), em *Arte contemporânea: uma introdução*, diz que “os museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a arte nunca esteve tão afastada do público”.

Conseqüentemente, a mediação da arte, isto é, intermediar a interação entre pessoas e um objeto de arte, também sofre modificações dentro desse ambiente, e, embora haja muita pesquisa sobre formas de mediação, bem como da formação de público, ainda caminha-se para mudanças reais. Acredita-se 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.” (COCCHIARALE, 2007, p. 15)

Desse contexto histórico surge a proposta de conectar pessoas e espaços, bem como as obras de um museu, por meio da dança. A dissertação de mestrado *Proibido tocar, permitido dançar: dança e mediação no museu de arte contemporânea* usou como meio de pesquisa vivências realizadas no Museu de Arte

**1** Desenho universal é a concepção de produtos, ambientes, programas e serviços a serem usados, na maior medida possível, por todas as pessoas, sem necessidade de adaptação ou projeto específico. A lei federal brasileira que estabelece que todos os projetos de arquitetura promovam o Desenho Universal foi aprovada em 2000.

Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que costuram dança e música às obras e espaços do museu.

As vivências – seis vivências de uma hora e trinta minutos/duas horas de duração, em dois meses de pesquisa – são propostas de dança e improviso que convidam o público a sentir as obras de arte por outro meio, trazendo para o corpo as percepções causadas pelas obras. Para tanto, os exercícios são realizados abertos a todos, isto é, sem restrição a ninguém, com o intuito de termos resultados com base numa tríade: primeira, dele (o indivíduo) com ele mesmo; segunda, com o grupo a sua volta e, por fim, dele com o espaço – obra e espaço físico; portanto, cada etapa do processo influi diretamente na outra.

Com tal proposta, busca-se a apropriação original do espaço dos museus e da diversidade do público, propondo, assim, não apenas um modo não convencional do olhar sobre a arte, mais ainda, cuidar para que a população possa ter acesso às vivências, sem restrições etárias e/ou físicas e psicológicas.

Durante esse processo, notou-se uma conexão, não apenas no processo criativo deste formato, mas no produto final das vivências e nas falas dos participantes, uma aproximação das linguagens do *site specific* e da performance. E é este o objetivo deste artigo, abordar tal relação como produto indireto da mediação com dança.



## MUSEU E *SITE SPECIFIC*

O mercado de arte modificou-se, desde os antigos patrocinadores de arte (igrejas, coroas reais e mercadores) até os novos sistemas de produção e mercado de luxo artístico – que, cabe dizer, move montantes muito maiores do que no passado.

Read (1967, p. 23), crítico social da arte, explana sobre o problema das somas aplicadas à arte contemporânea:

Nos últimos 50 anos, enormes somas foram gastas na compra, não só de ‘velhos mestres’, mas também de obras de arte contemporâneas de todas as escolas, e somas igualmente grandes foram gastas na construção de museus, teatros, teatros de ópera, [...] Nada disso, porém, teve influência sobre o problema básico, que é a criação de uma arte democrática vital que corresponda à nossa civilização democrática.

Quando, em 1917, Duchamp coloca a sua *A Fonte* dentro do Salão dos Independentes, em Nova Iorque, não apenas “o que é arte” é questionado por ele, mas todo o sistema de espaços de arte, de estruturas de mercados e da percepção social da arte. Com essas novas perspectivas, os artistas saem do espaço das galerias e vão para as ruas. Começam a valorizar materiais e espaços físicos que são do cotidiano. De acordo com Kwon (2008, p. 171),

considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais ‘públicos’ fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais.

Mas, então, por que trazer o diálogo de volta para dentro do museu?

Apropriar-se do espaço dedicado à população com a própria população é uma resposta.

Trazer a presença de volta ao museu, hoje, na construção de momentos que, sutil e ludicamente, traçam uma linha de conexão entre a obra de arte e espaço físico é a uma porta para a aproximação da população dentro do aparato público.

As derivas, as caminhadas urbanas e as diversas manifestações artísticas que ocupam as ruas, não apenas crescem, como são impulsionadas de diversas formas (GOLDBERG, 1988; KWON, 2008). Portanto, a ocupação do espaço museológico, de forma acessível a todos, propõe-se simplesmente a reabitar e, assim, ressignificar um espaço que originalmente nasceu para o “fruidor”<sup>2</sup> da arte. Se a demanda pela permanência nas ruas da cidade cresce, por que essa mesma

**2** Termo de Ana Mae Barbosa adotado para referir-se ao público de arte.

demanda nos espaços públicos não aumenta na mesma proporção? Não estaria o espaço 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.

## O VÍNCULO COM O ESPAÇO DO MUSEU

Certeau inicia seu livro *A invenção do cotidiano* discorrendo sobre o micro ato do percurso dos pés, a experiência tátil de se apropriar e fundir-se no ambiente:

Essa história começa ao rês 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, 1998, p. 176, grifo nosso)

Na experiência das vivências dentro do MAC-USP, o fruidor tem a oportunidade de locomover-se pelo espaço de uma forma nova. Antes da dança, propriamente dita, a intenção primeira é situar-se dentro do espaço de maneira inusitada, permitindo realocar-se 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.

Quando o observador de arte tem a oportunidade de estabelecer uma relação corporal mais livre com o ambiente, a imaginação toma lugar no pensamento. E nesse espaço criado, o vínculo com o espaço museológico pode surgir. Sob essa circunstância, estuda-se o corpo junto ao espaço. Não se trata apenas do corpo dançante e não apenas do *site* propriamente dito, mas sim da interação entre eles: o corpo enquanto inserido no espaço e o espaço inserido no corpo.

A sequência das vivências, utilizando diversos pontos expositivos do MAC-USP, não apenas investiga uma relação de intimidade com o espaço e obras nele experimentados, mas também gera a exploração do indivíduo em si e, organicamente, a experiência vivida é similar aos processos de *site specific*, isto é, do vínculo estabelecido com a arte e com o grupo a sua volta, produz-se uma reação corporal em cadeia, pois o indivíduo que dança também absorve a movimentação do outro, e tal relação simbiótica só acontece com as peculiaridades daquele dado momento com todos os elementos ali presentes.

## DANÇA E PRESENÇA

O ato de dançar requer, absolutamente, que o ser humano viva essa experiência. Ou seja, com consciência ou não desse ato, dançar exige do indivíduo que ele movimente-se no espaço e perceba, sensorialmente, o que acontece a sua volta.

De acordo com teórico e bailarino húngaro Rudolf Laban (1879-1958), grande figura da dança e considerado o pai da dança contemporânea, dançar compreende não só movimentos físicos, mas também mentais e emocionais. Buscando suas referências nos operários e cidadãos comuns nas ruas, Laban ensina que é possível sincronizar-se consigo mesmo e dançar, indo para além das técnicas tradicionais, tanto que se dedicou a não fazer uma técnica de dança, mas um conjunto de estudos que propõem experimentações corporais, psicológicas e emocionais. Tais jogos, além de serem possíveis e adaptáveis a qualquer indivíduo, possibilitam que o mesmo use suas capacidades como ferramentas para criar sua própria maneira de se expressar.

Imbuindo-se de tais pensamentos, a estrutura da dança e da presença é desenhada. À medida 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. Essas são algumas perguntas feitas durante as vivências e a resposta dá-se através da expressão corporal de cada um.

Utilizando um exemplo prático,<sup>3</sup> pensemos na disposição de dois quadros do acervo do MAC-USP, *Figuras* (1945) de Pablo Picasso e *Figura* (1927) de Ismael Nery (Figuras 1 e 2), que estão lado a lado numa parede reservada aos dois, de aproximadamente 2 x 3 metros.



FIGURA 1: *Figuras*, de Pablo Picasso. Fonte: MAC-USP.

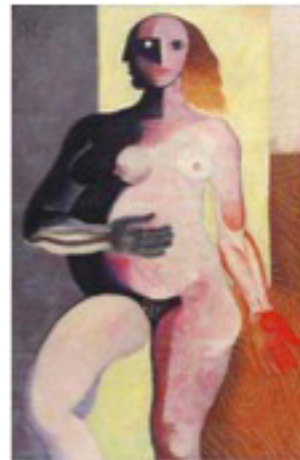


FIGURA 2: *Figura*, de Ismael Nery. Fonte: MAC-USP.

À parte toda a descrição dos quadros e seu contexto histórico, a provocação da curadoria é categórica nesta disposição. Junto ao grupo que observa aos quadros, mostra-se, pelo corpo, a rapidez do pincel com movimentos bruscos e ágeis; as várias facetas mostradas no mesmo plano observando-os por ângulos novos e não premeditados; usa-se sinestesia para trazer as cores ao movimento (o que seria um movimento “roxo”?); como seria essa pose do quadro em meu próprio corpo? Poderia eu representá-lo? Independente do conhecimento prévio das obras, os jogos cinestésicos<sup>4</sup> e a simplicidade da entrega despertam outro pensar – pois não se pensa apenas com o racional, mas exercita-se o corpo e as sensações juntos: um pensar do corpo, ou sentir da mente.

**3** Data referente a maio de 2015, na primeira vivência da mestrandia com dança dentro do MAC.

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



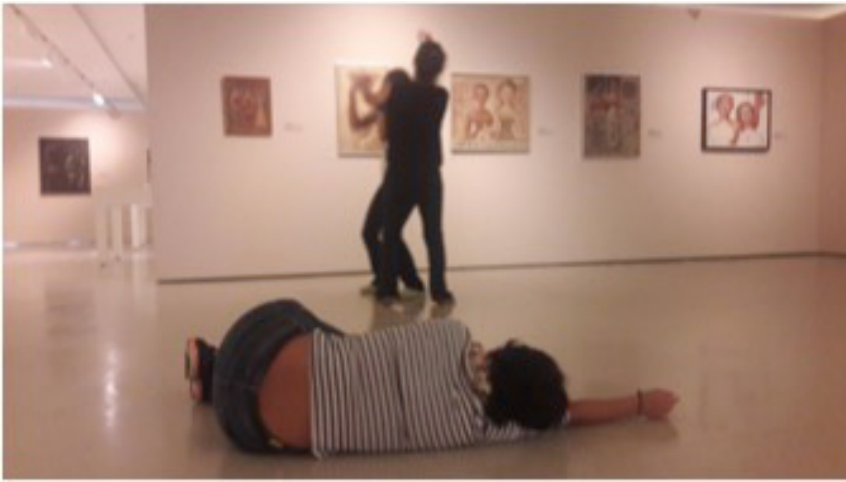
## A DIVERSIDADE

Afirma-se, ao início deste artigo, a necessidade de sentir o fruitor de arte. Essa necessidade surge, também, da diversidade de pessoas que esse método de mediação com dança une num mesmo espaço. Sabe-se que a cognição de um indivíduo com Síndrome de Down, por exemplo, é diferente de outro que não a possui; ou que a forma de percorrer um ambiente para alguém sem o sentido da visão é díspar para alguém que o tem. Até mesmo para alguém com os cinco sentidos, a locomoção é diferente se tivermos um idoso e uma criança nesse mesmo grupo. Portanto, o sentir, num grupo diverso, torna-se uma premissa básica para que haja a conexão entre o grupo. O entendimento de tempo – um “movimento rápido”, por exemplo – passa por um lugar sensível, necessário não apenas para a convivência do grupo, mas para alargar os horizontes da imaginação e da significação da arte.

Diz-se sobre o sensível, “dotado de sensibilidade; capaz de receber impressões de agentes exteriores pelos órgãos dos sentidos; perceptível à mente; capaz de ser afetado por estimulações” (MICHAELIS, 2009), tais interpretações admitem que o sensível é estruturalmente imprescindível à percepção, e esta, por sua vez, a fagulha de ignição para a compreensão e partilha da arte.

A arte seria responsável pela ativação de verdadeiras partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível que, por seu lado, ativariam novos modos coletivos de enunciação e de percepção, que, por sua vez e conseqüentemente, criariam insuspeitados vetores de subjetivação e de novos modos de vida. (RANCIERE apud LEPECKI, 2012, p. 43)

À vista disso, a diversidade é celebrada como gérmen para a riqueza da partilha na mediação, colocando cada indivíduo do grupo nivelado igualmente, enquanto geradores de movimentos, pensamentos e, enfim, *performers*.



**FIGURA 3:** “Dançando no Museu”, maio de 2016, exposição Vanguarda Italiana, MAC-USP.  
Fonte: Aila Regina da Silva.



**FIGURA 4:** “Dançando no Museu”, maio de 2016, exposição de Samsor Flexor, MAC-USP.  
Fonte: Aila Regina da Silva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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)

Os pontos abordados não apontam para conclusões, mas para questões e para a procura de respostas, que surgem ao longo desse processo e que, agora, são interpretadas e analisadas sob o prisma da performance e *site specific*.

Dos jogos cinestésicos<sup>5</sup> ao simples convite de observar um quadro sentado, o corpo se adapta ao ambiente de maneira única, posicionando-se de forma completamente diferente depois de um simples ato cotidiano modificado.

Olhando essa experiência, através das vivências, visamos constituir uma observação e um diálogo sobre o conteúdo da arte ali presentes, com indivíduos mais livres para locomover-se no ambiente, numa interação que se pretende mais visceral, com possibilidades sensíveis ampliadas na interação entre *corpo*, *site* e *obra*.

Destacam-se as seguintes observações:

- O tempo dispensado na observação da obra aumenta, pois abre-se um cenário de novos pontos de vista inusitados, como deitar, abaixar, distanciar-se, aproximar-se, ou, finalmente, dançar uma obra.
- A sinestesia é um meio de conexão. Os sentidos são aflorados na experiência e os jogos cinestésicos permitem que qualquer pessoa, independente da condição física, possa ser tocada pela obra, seja através do corpo humano ou dos sons produzidos, por exemplo.

**5** 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. (MOURA, 2017)

- A resposta dos corpos é uma performance. Quando os visitantes interagem com a obra, imitando ou respondendo com movimentos, há uma corporalização da arte e esse acontecimento espontâneo, advindo da imaginação, é performático.
- Cria-se uma proposta *site specific*, pois todo o produto gerado da mediação só existe naquele ambiente, naquela exposição específica com aquele determinado público.

A diversidade das pessoas envolvidas é enriquecida pela familiaridade e intimidade com o ambiente em que estão, bem como os objetos de arte ali presentes e, portanto, do pensamento de arte e, consecutivamente, dos sentimentos e histórias evocados por elas.



## REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Editora Massangana, 2007.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 1988.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.
- LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopólicia. *ILHA: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, 2012.
- MELLO, Paulo Cezar. *Site Specificity na Arte Contemporânea*. 188 p. 2015. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2015.
- READ, Herbert. *A arte e a alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MOURA, Priscila. *Diferenças entre sinestésico e cinestésico*. Disponível em: <<https://terapiasinestesica.com.br/sinestesicos-e-cinestesicos/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

**AILA REGINA DA SILVA:** Bailarina, performer, diretora de arte e pesquisadora. Mestre em Arte Contemporânea com ênfase em Dança e Performance pela Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Arthur Hunold Lara. Desenvolveu o "Dançando no Museu", mediação com dança no Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, e é integrante do Corpo Cênico Núcleo de Dança.