



O CORPO-TEIA: A DANÇA COMO DISPOSITIVO DE MEDIAÇÃO

THE WIDE-BODY: THE DANCE AS A MEDIATION DEVICE

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317815022019233>

Aila Regina Silva

Universidade de São Paulo

aila.silva77@gmail.com

RESUMO

A dança é linguagem capaz de comunicar-se por si, unicamente pelo gesto. Este artigo debruça-se sobre a dança como ferramenta de mediação com enfoque na nas reflexões geradas a partir do perceber. Com base no projeto realizado em 2016 “Dançando no Museu”, que consiste numa série de vivências com dança no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo-MAC/USP, aberto e acessível a todo público, com e sem deficiência física e/ou intelectual, com o objetivo de buscar um denominador comum entre os participantes e abrir um diálogo sobre arte contemporânea. Analisamos o resultados dessa experiência e discutimos a percepção a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, revisando o ser-no-mundo por um prisma coletivo, sem excluir a malha social ao qual o ser pertence e é pertencido. Também o argumento do senso coletivo é trazido na filosofia de Jacques Rancière, onde exploramos as questões advindas da produção das vivências, como a inclusão e as barreiras para uma comunicação horizontal.

Palavras-chave: Dança. Percepção. Mediação. Diversidade. Inclusão.

ABSTRACT

Dance is a language that communicates by itself. This paper studies the dance as a tool of mediation, focused on the reflections raised by the understanding of the perception. Based on the project finished in 2016, “Dançando no Museu” (Dancing in the Museum) which consisted in events with dance at the exhibitions at Museu de Arte Contemporânea de São Paulo-MAC/USP, opened and accessible for every audience, including people with physical and intellectual disabilities. It proposed to find a common denominator among the audience in order to built a dialogue about Contemporary Art. This article analyses the results of this experience and discuss the perception from the Merleau-Ponty’s phenomenology, reviewing the human in the world without excluding the social background where this human belongs and it’s belonged. Furthermore, the argument of collective sense brought from Jacques Rancière philosophy is explored with questions stemming from these dancing events production, such as inclusion and the boundaries of a horizontal communication.

Keywords: Dance. Perception. Mediation. Diversity. Inclusion.



INTRODUÇÃO

Em nosso efervescente tempo, o ambiente de arte muda sua dinâmica constantemente. A mediação de arte, portanto, também sofre intensa transformação, pois sabe-se do delicado papel do mediador entre elucidar sem tolher a experiência do público com determinada expressão artística. De outra parte, a utilização da dança como forma de perceber a arte abre-se como possibilidade de conexão entre arte e público, transmutando o corpo do indivíduo em instrumento sólido capaz ligar-se a outros indivíduos e obras de arte, instrumento esse que permite a participação horizontal de qualquer pessoa durante uma vivência artística sensível.

Este artigo trata de uma análise de como a percepção afeta a experiência do público no ambiente de arte, debruça-se sobre a qualidade do tempo e relação do público entre si e com o ambiente de arte pelo prisma da dança como forma de interação, bem como se desdobra sobre questões advindas dessa análise, como a inclusão de todas as pessoas nesse ambiente e as dificuldades de um sistema que concilie as diferentes percepções dos seres, onde a diversidade humana seja razão de enriquecimento, não de barreira à sua execução.

Nossa análise foi concebida sobre atividades práticas com metodologia original¹ que consiste em exercícios de dança e improviso preparados para cada ambiente expositivo, com música gravada e participação voluntária de convidados e transeuntes. Foram seis (6) vivências acessíveis de uma hora e meia de duração, com grupos entre 3 e 23 pessoas, guiadas pela mediação dançada de pessoas com e sem deficiência física e/ou mental, de idade entre 10 e 75 anos, intermediadas pela pesquisadora em diferentes espaços expositivos dentro do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 2016.

Nosso foco, aqui, é o perceber. Partimos da visão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty mas não nos afivelamos somente a ela, interessa-nos principalmente os pontos convergentes com teóricos e artistas contemporâneos corroborados pelos participantes de nossas vivências. A percepção de arte dá-se pelo reconhecimento

¹ A metodologia é livre-inspirada em técnicas distintas, como o *Danceability* e observação de artistas como a Judson Dance Theater e Marcos Abranches. Ponderando sobre tais técnicas e a experiência da pesquisadora, compusemos um roteiro original feito para as exposições visitadas. A metodologia completa está publicada na dissertação de mestrado “**Proibido tocar, Permitido dançar**”: Dança e mediação no museu de arte contemporânea, 2017, expressa nas referências bibliográficas.



corpóreo do indivíduo com o espaço em que ele está inserido, “é então uma reconfiguração do espaço pelo movimento, que propõe aos espectadores outras perspectiva desse lugar” (MORAIS, p. 100, 2015).

1 O SISTEMA DAS VIVÊNCIAS “DANÇANDO NO MUSEU”

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 perder-nos num improviso de dança sem uma relação direta com o espaço e obras.

Os procedimentos metodológicos empregados pra a validação desta análise foram: observação do grupo e registro das atividades (por meio de video e/ou fotografia); produção de diário de bordo; pesquisa de literatura específica; estudos metodológicos, bem como análise e interpretação qualitativa dos dados colhidos por meio de uma pesquisa-ação. Tendo isso em vista, cada vivência seguiu a rotina:

- 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.

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 pre-



- sença 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.

A análise é 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.²

2 O DISPOSITIVO DE MEDIAÇÃO

A planta dos pés é quase sempre o lugar do contato com a terra. Estender o pé, a pele da planta do pé é o lugar de todas variações das qualidades de apoios e direções. Sentir as direções abertas a cada passo. (BARDET, p.75, 2015)

A dança é acessível a todo o público, isto é, qualquer indivíduo está apto a dançar. Por isso, ela foi eleita como dispositivo para a experiência de mediação.

O corpo é capaz de se expressar através de qualquer movimento, mesmo que ínfimo ou limitado. Compreendemos o corpo enquanto substância sensível que se comunica no tempo/espço; por isso o utilizamos a fim de ter uma experiência artística sensorial e, principalmente, acessível a qualquer pessoa, independente de suas condições físicas e/ou intelectuais.

Chamamos dança de dispositivo pois ela ordena toda a lógica de mediação da vivência. Se perguntarmos às pessoas aleatórias 'como é uma mediação num museu' uma grande maioria dirá algo parecido com 'um(a) monitor(a) guiando e explicando as obras de arte'. Portanto temos um paradigma hierárquico de recepção da informação, de se portar nesta visita, de separar o público pela linguagem falada; enfim, uma configuração naturalizada para a mediação. Acionando um novo disposi-

² Cabe ressaltar que a metodologia dessa pesquisa também foi respaldada em literatura especializada da área de Educação Física e de Fisioterapia para que os exercícios não prejudiquem os participantes independente de condições físicas.



tivo, uma desestabilização desse paradigma e uma nova organização pode ser estabelecida e, esta nova organização, tem como base o corpo de cada participante. A reestruturação da mediação é sempre singular, mesmo que realizada numa mesma exposição com os mesmos participantes, pois:

A singularidade da experiência promove a possibilidade do desenvolvimento de repertórios particulares. Cada corpo tem seu próprio repertório e uma maneira particular de efetuar conexões entre as informações, por esta razão, diferentes corpos realizam uma mesma ação de modo distinto. (HERCOLES; RENGEL; THRALL, p. 27, 2011)

Em nosso roteiro tivemos espaços expositivos diferentes para cada vivência, mas houve participantes presentes em várias ocasiões. Diferente de criar um hábito corporal baseado na última vivência, essas pessoas se portaram de forma distinta, produzindo uma nova resposta, mesmo que proposto num mesmo exercício. Nota-se um vínculo com as pessoas e expressões artísticas, pois o corpo dos participantes respondia à escola artística e grupo ao qual estavam expostos, não com sua antiga resposta corporal, como poderia ser esperado. Parafraseando Erin Manning que é dançarina, filósofa e diretora da Universidade Concordia no Canadá, para alcançar a singularidade da experiência, as condições permissivas imanentes à proposição tem que ser simultaneamente concisas e abertas (p. 110, 2016).

A abstração que o dançar propõe, permite aos dançantes explorar um universo de conexões que alicerça os dançarinos numa comunicação imaginativa e sensível. Não é preciso expressar-se numa lógica consciente de palavras ou em dados históricos, é preciso expressar a singularidade daquele momento e só.

A interação no espaço artístico deu-se com base num tríptico dinâmico: 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 onde cada etapa ocorre intrínseca à outra. Assim,

nossa capacidade de ação nos conduz a buscar informações no mundo. No entanto, é a nossa capacidade de recepção que permite que capturemos descobertas provenientes de uma exploração. Essa dupla dimensão faz que nos situemos em relação ao ambiente.



(MORAIS, p. 134, 2015)

O diálogo construído durante a vivência, começa do primeiro momento onde os participantes não necessariamente se conheciam. Parte da inclusão do andar comum na dança, nessa liberdade de locomoção que, de acordo com a filósofa Marie Bardet em seu livro “A Filosofia da Dança”, incluir o andar na dança “é questionar aquilo que transforma a dança de uma especialização, um virtuosismo, em compartilhamento de experiência sensível” (p. 77, 2015).

O fluxo de movimento, antes tímido (ou intimidado) pelo local, depois mais curioso e solto, começa a criar linhas imaginárias entre as obras e outros participantes; num balaio onde os participantes ora enxergavam as obras por seus próprios pensamento-movimentos, ora colhiam o de outro no grupo, experimentando-o em seu próprio corpo, densidade, altura; trocando de lugar com outro, substituindo sentidos como visão ou audição; experimentando o espaço e deixando-se experimentar por ele.

É preciso ressaltar que a diversidade dos corpos também interfere diretamente em como caminhamos e nos portamos durante a dança. Essa abundância de pontos de vista torna cada etapa da vivência mais profunda, trazendo a tona um denominador comum que une o grupo, a fim de orientá-lo em sua total diversidade, como forma de possibilitar a experimentação do lugar do outro. Enfatizamos, também, que não há uma relação de contradição entre os corpos – o corpo entendido por normal e corpo entendido por deficiente de algo – mas uma relação de encontro e procura de harmonia entre todos no movimento, evocando cada especificidade corporal enquanto eclosão. Como bem elucidado pela coordenadora do mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia, Lucia Matos, em suas pesquisas sobre processos criativos, não se pode ter:

uma única perspectiva de corpo, a inclusão das pessoas com deficiência precisa ser vista como uma possibilidade de arejamento dessas práticas e de busca por processos generativos de criação em dança que coloquem o corpo e a diferença como focos centrais da investigação, a partir do trânsito de informações presentes nos corpos com e sem deficiência, bem como no ambiente. (MATOS, p. 172, 2014)



3 O FLUIR DO TEMPO

Embeber-se de um espaço de modo a torna-lo íntimo, a ponto de sentir-se livre para vasculhar obras sentado, em pé, dançar em frente a outro grupo que não faz parte da mesma vivência e ocupar esse espaço tão naturalmente reverbera, sim, na construção futura do pensamento de arte. Na formação, também, de um público para este espaço.

O tempo deste diálogo influi diretamente numa opinião sobre algo, quanto mais pensamos sobre um determinado assunto, mais nos apropriamos dele, mais pensamentos resultantes desse algo conseguimos obter. Esse desenvolvimento desacelerado tem uma reação continuada na experiência dos indivíduos. Embora as vivências justifiquem-se, por si só, como seu fim, o exercício coletivo permanece nos indivíduos. Nas vivências os participantes foram submetidos a mais de uma hora no mesmo espaço expositivo, levando à uma reflexão sobre aquele tema junto a diferentes pessoas sem uso da palavra para expressar ideias. Da mesma maneira que a possível falta de conhecimento sobre certo movimento artístico é suprido pelo tatear corporal de uma faísca sentimental com a obra; o tatear com as diferentes pessoas também entra em cena para imbuir o grupo das diferentes percepções que podemos adquirir na obra. Nosso resultado é uma troca genuína de conceitos pré-estabelecidos por uma experiência sólida em diversidade: seja referida pelas pessoas, pela arte ou pela opinião. Pois

À arte e à dança caberia esse papel de desviar, experimentar e propor situações de estranhamento e de possibilidades. A dança teria papel privilegiado nesse sentido, pois, como arte do movimento, apresenta uma experimentação na forma primária de existência e organização humana que é o corpo. A própria definição de dança como prática reflexiva do corpo já é um processo social que pressupõe uma mobilização. O movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim. (GUZZO; SPINK, p. 8, 2015 – grifo das autoras)

Vemos que através dos experimentos dançantes os grupos participantes desenvolveram respostas aos estímulos dados pela pesquisadora com sua movimen-



tação corporal, portanto uma comunicação. Contudo, ao final das vivências, uma roda de conversa é aberta onde os participantes podem compartilhar sua experiência, chegando a um diálogo tradicional, sem medo de expressar “algo errado” e a história da arte pôde vir requerida pela curiosidade do público, como um complemento à experiência e não uma instrução a ela.

Assim constituiu-se um diálogo sobre o conteúdo artístico ali presente com indivíduos mais livres para locomoverem-se, numa ação que se pretendeu mais visceral e íntima, com as possibilidades ampliadas pelo contato entre corpo, espaço e obra, onde “a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, p. 91, 2005) .

Figura 1: “Dançando no Museu”, maio de 2016, exposição de Samsor Flexor, MAC-USP.
Fonte: acervo pessoal da autora





Figura 2: “Dançando no Museu”, maio de 2016, exposição de Samsor Flexor, MAC-USP.
Fonte: acervo pessoal da autora



Figura 3: “Dançando no Museu”, março de 2016, exposição “Vizinhos Distantes” MAC-USP.
Fonte: Juvenal Pereira





Figura 4: “Dançando no Museu”, junho de 2016, exposição “Oswaldo Vigas Antológicas”, MAC-USP.
Fonte: Thalita Melo



4 O PERCEBER NO CORPO

“Ao escolher dançar, o corpo se lança em um projeto a ser desvendado no próprio processo que estabelece como arte.” (CAMPOS; MASINI, 2015)

A utilização de sinestesia na constituição de uma metodologia de mediação, não apenas abraça diferentes camadas perceptivas, mas cria uma ponte onde os indivíduos podem estabelecer vínculos.

Não talvez caminhar no lugar dos outros, fazer como se todo o mundo se reconhecesse uniformemente nesse caminhar, mas deixar sentir que seu lugar poderia ser o do outro, e inversamente. Nem imitação, nem distância, mas um empatia dos lugares que rodam. (BARDET, p. 77, 2015)

Pensando na ordem prática, a sinestesia permite a partilha de informações de uma obra 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. A sinestesia possibilita que haja singularidade entre os participantes sem que qualquer singularidade se torne um déficit, mas uma característica.

As técnicas utilizadas têm por base o 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 público e expressão artística; uma mistura irrefreável entre cinestesia e sinestesia, entre reconstruir-se para reconstruir a sua volta: arte em mim e arte no outro.

Para um olhar mais profundo sobre a sensação e o sensível, evocamos o filósofo fenomenólogo Merleau-Ponty (1908-1961) que conceitua a percepção não



como uma mutilação das sensações³ mas, antes, como parte desse todo perceptivo. Sensação é movimento, como a cor que “antes de ser vista, anuncia-se então pela 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.

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. Na experiência estética, buscamos reconhecer a arte 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”⁴ de novas experiências.

Como se dá esse processo inesgotável? O corpo humano, campo em antítese entre conhecido e desconhecido por nós mesmos, revela-nos mais de sua própria multiplicidade a medida que o colocamos em uma situação adversa. Não é pretendido entrar na ciência cognitiva em campo neurológico neste artigo, aqui o olhar é dirigido à superfície corpórea: o corpo em contato telúrico, em contato com o outro, em contato com a arte. A disposição da massa corpórea é capaz de mudar todo o pensamento-movimento que advém dessa posição corporal. Seja um esgar provocado num local não habitual ou um rodopio não imaginado com antecedência pela pessoa. Trata-se de uma camada sensível em atrito entre a pele e o mundo a volta do indivíduo. Esse processo inesgotável é, também, a percepção compartilhada com o outro; poderia se dizer, fazer parte do todo.

Fazer parte de algo significa estar presente e partilhar de seu funcionamento e não apenas existir passivamente num ambiente onde há um sistema. A experiên-

³ 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).

⁴ Termo usado pelo próprio Merleau-Ponty para descrever as experiências com o mundo em *Fenomenologia da Percepção* (1999).



cia é insubstituível e partilhar o sensível é estar de corpo presente em seu sentido minucioso, em seu sentido pleno. Essas palavras acolhem a explicação dada pelo filósofo contemporâneo Jacques Rancière 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 um escultor, 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. “Há uma promessa na experiência estética de que as particularidades e as experiências individuais sejam coletivas e gerem, de alguma forma, uma experimentação de igualdade e de liberdade.” (GUZZO; SPINK, 2015, p.8)

5 O CORPO SOCIAL

Numa revisão de Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível*, é possível detectar seus estudos para fora do ser incorporado enquanto uno, suas palavras desdobram-se para o que, hoje, podemos entender como um ser incorporado em si e incorporado nas tramas políticas, não excluindo o ser social (PLOT, 2014). O corpo, só, não é o importante, não é um simples fato ou a soma de matéria e espírito

... 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 encon-



tre 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. Dessa forma, fica nítido quando olhamos sensivelmente para os resultados dessa experiência, que se estabelece 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.

A balança de nossa análise pende para o inevitável: o olhar social sobre a valorização da percepção individual. A prática do encontro, a celebração da diversidade na constituição de uma vivência traz à superfície reações e modos de interação onde a sensibilidade com o individual enaltece e transforma o ambiente coletivo. Por que há, então, tantas barreiras para circulação de projetos não-exclusivos, por que espaços preparados para lidar com diferentes mobilidades insistem em programas específicos em detrimento aos programas que permitem o convívio geral?

De acordo com Fátima Castro, coreógrafa, dançarina e professora da Universidade Federal da Bahia, em sua pesquisa sobre acessibilidade, ela diz que 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)

É preciso entender a acessibilidade em seu sentido amplo. Com isso não queremos descartar ou abordar linguagens específicas para um determinado grupo (como as LIBRAS ou o Braille) mas antes, perguntamo-nos por que os grupos de pessoas não podem interagir socialmente, por que há tantos projetos que segregam indivíduos, como se a pessoa com deficiência não pudesse participar de forma horizontal em relação a pessoa que não tem deficiência. O conhecimento, também nos



diz Castro, “é fruto da diversidade, das interações de pensamentos e de trocas de informações entre seus diversos agentes onde o corpo, o ambiente e comunicação se encontram intrinsecamente correlacionados” (p. 119, 2011).

Nesse eixo, nossa reflexão social, poder-se-ia dizer política no sentido em que defende Rancière, não mutilada da vida doméstica, entendendo o sujeito político e não seu oposto (1996; 2014). Mas também política no sentido em que arte é política em si, antes do artista o fazer – a qual trataremos a seguir. Faltam espaços que evoquem a diversidade e a ocupação dos espaços públicos, ou melhor colocado, os projetos e espaços que abarcam tal demanda ainda não suprem a necessidade real da população. Rancière coloca sobre uma arte que pode ser política quando

ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (s/p, 2011)

6 REFLEXÕES FINAIS

A corrente que este artigo segue em fluxo parte da “reconfiguração da experiência sensível de um ‘eu’” (RANCIÈRE, s/p, 2011) para o reflexo dessa vivência no grupo, para o ato puro de desorganizar um paradigma em prol de uma organização nova no ambiente do museu. Interessante notar que o termo “experiência sensível” não vem cunhado apenas por Rancière, mas também pelo próprio Merleau-Ponty, por Marie Bardet e lê-se em artigos diversos relacionados à dança e à estética. Todos, em última análise, elaborando sobre um contato íntimo com (qualquer que seja) a arte de maneira a valorizar o contato com o outro, como uma teia de nós onde o fortalecimento do eu, nó, é capaz de formar uma teia ampla de muitos nós fortalecidos.

Aqui cabe, ademais, entender que o uso da palavra “inclusão” seja provisório, pois esse uso ainda evoca uma certa hierarquia entre os indivíduos que está longe de fazer parte desta pesquisa. Alinhados com a pesquisadora Lucia Matos, em seu livro “Dança e Diferença” ressaltamos que a inclusão “como conceito e da forma



como vem sendo apresentada no Brasil, inclui pessoas com e sem deficiência na mesma relação espaço-temporal, mas não modifica o pensamento de dança” (MATOS, p. 169, 2014) e nem a situação dos projetos que envolvem a totalidade das pessoas; entretanto adotamos esse nome “esperando que, em breve, essa nomenclatura não precise ser mais utilizada” (MATOS, p. 169, 2014).

Tratar de projetos que sejam para todos os indivíduos é importante no processo de entendimento das pessoas enquanto pessoas, para depois tratar das singularidades de cada indivíduo; com isso queremos dizer que é necessário que todos tenhamos acesso aos locais e aparelhos públicos, a fim de trazer a convivência com a diversidade em nossas rotinas.

O “Dançando no Museu” não é um projeto que termina após a hora e meia de sua feitura, mas sim, um projeto que começa naquele momento, abrindo uma pequena porta para um universo de pensamentos (e movimentos) além da hierarquia da mediação. Um convite ao permanecer no espaço público, ocupá-lo, de uma forma mais íntima; também um convite ao ouvir sensível, curioso – por que não? – do outro como escada para imaginação. A doutora e pesquisadora de dança Nirvana Marinho reflete sobre a criação continuada, processos que não terminam na estreia de um espetáculo,

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. (SIGRID; MARINHO, 2010)

Nossa tessitura forma-se com o denominador comum que une a todos os presentes da vivência, um denominador encontrado no fluir da vivência, elaborado com as perguntas e respostas dadas pelos corpos em nossa teia de movimentos, que, esperamos, possa continuar museu afora crescendo e se costurando.





REFERÊNCIAS

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**. São Paulo: Martins Editora e Livraria, 2015.

GUZZO, M. S. L.; SPINK, M. J. P. **Arte, Dança e Política(s)**. Rio Grande do Sul: Revista Psicologia & Sociedade, 27(1), p.3-12, 2015.

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

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Santa Catarina: ILHA Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina. V. 13 nº1, p.41-60. 2012.

MANNING, Erin; (Tradução) SCLIAR, Bianca. **O que mais? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação**. Salvador: Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, V. 4, nº2, p. 103-111. 2015

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, nº 8. 2015. Disponível em <http://artcontexto.com.br/artigo-edicao08_elcie-masini.html> Acesso em 10 de novembro, 2017.

MATOS, Lúcia. **Dança e Diferença**. Salvador: EDUFBA. 2014.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: 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.

MORAIS, Carmen. **A dança *in situ* no espaço urbano**. São Paulo: Lince, 2015.

NORA, Sigrid (Org). **Temas para dança brasileira**. São Paulo: SESC, 2010.

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.



O Desentendimento: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34. 1996.

Política da Arte. 2011. Disponível em <<https://perfopraticas.-files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>> Acesso em 10 de novembro, 2017.

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.

Recebido em: 16-01-2018

Aprovado em: 27-03-2019