

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
UNIDADE ACADÊMICA DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS E
EDUCAÇÃO - UNAHCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPG
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

MARCELO FELDHAUS

**MUSEUS, CORPO E EDUCAÇÃO: REFLEXÕES A PARTIR DA
EXPOSIÇÃO “MUSEUS EM MOVIMENTO: RIZOMAS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense-UNESC, como requisito parcial para obtenção de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral

**CRICIÚMA
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

F312m Feldhaus, Marcelo.

Museus, corpo e educação : reflexões a partir da exposição “Museus em Movimento: Rizomas” / Marcelo Feldhaus ; orientador : Gladir da Silva Cabral. – Criciúma, SC : Ed. do Autor, 2014.

146 p. : il. ; 21 cm.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Programa de Pós-Graduação em Educação, Criciúma, 2014.

1. Corpo como suporte na arte. 2. Museus. 3. Ação educativa. I. Título.

CDD. 22. ed. 704.942

MARCELO FELDHAUS

**MUSEUS, CORPO E EDUCAÇÃO: REFLEXÕES A PARTIR DA
EXPOSIÇÃO “MUSEUS EM MOVIMENTO: RIZOMAS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense-UNESC, como requisito parcial para obtenção de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral – Unesc (orientador)

Prof. Dr. André Cechinel – Unesc

Profª Dra. Simone Cristiane Silveira Cintra - Ufsc

A meus pais Amantino e Catarina,
de quem aprendi o sentido e as
emoções das pequenas grandes
coisas da vida.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos aqueles que sempre confiaram em mim desde sempre. À minha família, aos meus verdadeiros amigos e a quem divide comigo um cotidiano que faz a vida ser vista de forma muito mais sensível.

Aos meus pais, por me terem dado educação, valores e por me terem ensinado a andar. A meu pai, que me alfabetizou, ensinando-me a ler, a escrever e a desenhar. Viu como aprendi direitinho? Nunca deixou de me amar nem de confiar em mim. Pai, meu amor eterno.

À minha mãe, amor incondicional. Mãe, você que me gerou e até hoje vê em mim aquele bebê que ninguém esperava mais que nascesse. A vocês que, muitas vezes, renunciaram aos seus sonhos para que eu pudesse realizar o meu, partilho a alegria deste momento.

Devo o que sou aos meus pais. É uma dívida que jamais conseguirei saldar. Meu pai é professor aposentado. Na época, cursou o Logus, hoje correspondente ao Magistério. Minha mãe não tem nem o ensino fundamental. Com isso quero mostrar minha origem humilde e o fato de que eu sou a pessoa mais graduada em minha família. Isto não me torna melhor do que ninguém, mas responsável por incentivar a todos a estudarem e a vencerem.

Agradeço aos meus amigos, que me viram “reflexivo” na fase da inspiração. Agradeço à minha família, que sentiu a “minha falta de tempo” na fase da transpiração. Agradeço aos professores e funcionários do Curso de Artes Visuais, que me viram introspectivo pela preocupação.

Meus irmãos Ney e Marlize, obrigado por fazer parte de minha vida.

O Maicon, companheiro de todos os momentos.

Ao Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral, meu orientador e exemplo profissional, por não ter permitido que eu interrompesse o processo e pela confiança.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Mestrado em Educação.

Aos alunos da turma do Mestrado, principalmente aos que foram mais do que colegas de turma. Com vocês, queridos, divido a alegria desta experiência.

“Quando não souberes para onde ir, olha para trás e sabe pelo menos de onde vens.” (Provérbio africano).

“O corpo humano é como um arquivo dinâmico das experiências vividas por cada um de nós. Guardamos na memória corporal, vamos assim dizer, as marcas da personalidade, da história de vida, das atividades físicas que praticamos, do que pensamos e das emoções que sentimos.”

(Renata Bittencourt Meira)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar, através da técnica do registro fotográfico e escrito, quais os fatores que influenciam os dispositivos de expressividade do corpo em um espaço de ação cultural educativa. O objeto de análise foram as ações e reações dos sujeitos envolvidos na exposição “Museus em Movimento: rizomas” – ação cultural promovida pelo Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense, MUESC, em parceria com suas cinco unidades museais realizada em maio de 2012. À luz de autores como Coli, Leite, Martins, Almeida, Canton, Zumthor, Foucault – entre outros – foi discutido o seguinte problema de pesquisa: *que dispositivos de performances corporais podem ser identificados nas ações educativas realizadas na exposição “Museus em movimento: rizomas?”*. Trata-se de uma pesquisa qualitativa por ater-se a interpretações e significados e não a valores quantitativos. Define-se como descritiva, por ser uma pesquisa de campo atenta à observação sistemática dos fatos, utilizando-se de métodos que preconizam o diálogo, coletando informações através do registro fotográfico e de gravações de falas espontâneas em espaços de narrativa. Pensar propostas que convoquem ações de performatividade do corpo é fator primordial para os museus na contemporaneidade, em especial na perspectiva do museu sem paredes, aberto e dissolvido na sociedade. O presente trabalho discute também as diferentes formas de linguagens presentes no corpo. A construção do olhar crítico e reflexivo do sujeito a partir da fruição de produções culturais, assim como a ampliação do repertório estético, reforçou a necessidade de alargar esses espaços e capacitar cada vez mais os profissionais que mediam o encontro do sujeito com as exposições. Propõe-se ainda discussões envolvendo a linguagem do corpo como elemento de comunicação, manifestação, ocupação. Olha-se para o sujeito contemporâneo como alguém que necessita ser compreendido, convocado, envolto por propostas museais dinâmicas, políticas e sensoriais.

Palavras-chave: Museus. Mediação Cultural. Ação Educativa. Performance do Corpo.

ABSTRACT

This research has as objective to analyze, by photographic and written record, which factors have influenced the physical expressive devices in an educative cultural action space. The object of analysis were the actions and reactions of subjects involved in the exhibition “*Museum em Movimento: rizomas*”, a cultural action promoted by the Unesc Museum (Muesc) in partnership with the five unities, in May 2012. Based on authors like Coli, Leite, Martins, Almeida, Canton, Zumthor, Foucault, among others, I discuss the following research problem: *which physical performance devices can be identified in the educative actions of the exhibition “Museum em movimento: rizomas”?* This is a qualitative research, since it is focused on interpretations and meanings and not in quantitative data. It is also a descriptive research as far as it is a field observation research centered on the systematic observation of facts, with the use of methods that prioritize dialogue, collecting of information through photographic and audio record in the so called “narrative spaces”. The most important challenge for museums today is to think of proposals which invite physical performance actions, mainly in the perspective of the museum without walls, opened and deeply rooted in society. This work discusses also the different languages present in the body. The subject’s critical, reflexive attitude towards the cultural productions and the widening of their aesthetic repertoire suggest the need of broadening the exhibition spaces and enabling professional to mediate the meeting between the subjects and the collections. This work also proposes to discuss bodily language as a communication, manifestation, occupation element. The contemporary individual is someone who needs to be understood, invited, involved by dynamic, political, sensorial museal proposals.

Keywords: Museum. Cultural Mediation. Educative Action. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - Gabinete de curiosidades. | 41 |
| Figura 2 - Representação do Museu de Alexandria (séculos III a.C. e IV d.C)..... | 44 |
| Figura 3 - Estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci, 1507..... | 67 |
| Figura 4 - Estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci, 1510..... | 67 |
| Figura 5 - Estudos para Pietá..... | 68 |
| Figura 6 - Estudos para Capela Sistina..... | 69 |
| Figura 7 - Guernica. Pablo Picasso, 1937..... | 71 |
| Figura 8 - Mulheres com Guitarra Braque, 1913. | 72 |
| Figura 9 - Cabeça, luz, arredores..... | 73 |
| Figura 10 - Corrente de cachorro em movimento. Giacomo Balla, 1912. | 73 |
| Figura 11 - O beijo, Edvard Munch, 1887. | 74 |
| Figura 12 - Duas figuras, Egon Schiele, 1917..... | 75 |
| Figura 13 - Nu descendo uma escada Marcel Duchamp (1912)..... | 76 |
| Figura 14 - Jackson Pollock. | 79 |
| Figura 15 - Antropometrias, Yves Klein, 1960. | 80 |
| Figura 16 - A balada da dependência sexual. Nan Goldin. | 85 |
| Figura 17 - O outro lado – Nan Goldin. | 86 |
| Figura 18 - Habitantes da pintura – Marcela Tiboti, 2004. | 87 |
| Figura 19 - Pedestal I – Marcela Tiboni, 2006, Fotografia. | 88 |
| Figura 20 - Operation Theater Prior to the Operation. Omnipresence-Surgery. Orlan, 1993. | 90 |
| Figura 21 - Needle of anesthezing syringe in upper lip. Omnipresence-Surgery. Orlan, 1993. | 91 |
| Figura 22 - Extendend Arm – Stelarc..... | 92 |
| Figura 23 - Ear on Arm – Stelarc. | 93 |
| Figura 24 - Caranguejo. Lygia Clark, 1960..... | 94 |
| Figura 25 - Bicho de bolso. Lygia Clark, 1966. | 95 |
| Figura 26 - Diálogo das mãos – Lygia Clark, 1966. | 96 |
| Figura 27 - Máscaras sensoriais – Lygia Clark, 1967. | 97 |
| Figura 28 - O Eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa – Lygia Clark (1967). | 98 |
| Figura 29 - Corpo coletivo – Lygia Clark, 1970-2012..... | 99 |
| Figura 30 - Rhythm 0, Marina Abramovic, 1975. | 100 |
| Figura 31 - Rhythm 0, Marina Abramovic, 1975. | 101 |
| Figura 32 - The artist is present – Marina Abramovic 2010. | 102 |
| Figura 33 - Mapa Rizomático..... | 118 |
| Figura 34 - Mapa rizomático..... | 119 |

| | |
|---|-----|
| Figura 35 - Exposição museus em movimento..... | 121 |
| Figura 36 - Processos de descoberta..... | 121 |
| Figura 37 - Visita mediada. | 122 |
| Figura 38 - Processos de curiosidade e descoberta. | 123 |
| Figura 39 - Olhando por outro ângulo..... | 123 |
| Figura 40 - Entrando no acervo..... | 124 |
| Figura 41 - Experiência sensorial..... | 125 |
| Figura 42 - Trajetos e descobertas..... | 126 |
| Figura 43 - Tarjas de encerramento..... | 132 |
| Figura 44 - Tarjas de encerramento..... | 133 |
| Figura 45 - Tarjas de encerramento..... | 134 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

MINC - Ministério da Cultura

MUESC - Museu a Universidade do Extremo Sul Catarinense

SEM - Sistema Estadual de Museus

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UNESC - Universidade do Extremo Sul Catarinense

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 O DESENHO DA PROPOSTA: PARA INÍCIO DE CONVERSA | 23 |
| 2 DANDO FORMA AO CORPO: DEFINIÇÃO DO MÉTODO.... | 28 |
| 3 OS MUSEUS, A ARTE E AS CONEXÕES COM A EDUCAÇÃO | 35 |
| 3.1 MUSEUS: CONCEITOS E TIPOLOGIAS | 40 |
| 3.2 MUSEUS UNIVERSITÁRIOS..... | 42 |
| 3.3 O Museu Universitário do Extremo Sul Catarinense (MUESC)..... | 46 |
| 3.3.1 Museu de Zoologia Prof^a Morgana Cirimbelli Gaidzinski ... | 47 |
| 3.3.2 Museu da infância | 48 |
| 3.3.3 Centro Regional de Documentação e Memória (CEDOC) | 49 |
| 3.3.4 Herbário Pe. Raulino Reitz | 50 |
| 3.3.5 Unidade de Arqueologia | 51 |
| 3.4 MEDIAÇÃO E AÇÃO EDUCATIVA EM MUSEUS | 54 |
| 4 REFLEXÕES SOBRE O CORPO NA ARTE: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA | 59 |
| 4.1 O ESTADO DO CORPO NA CONTEMPORANEIDADE | 83 |
| 4.2 O CORPO COMO DISPOSITIVO | 105 |
| 5 MUSEU E CORPO EM DEBATE: O PROCESSO DE ANÁLISE | 108 |
| 5.1 PRIMEIRA ETAPA: A PROPOSTA EXPOGRÁFICA E CURATORIAL | 108 |
| 5.2 SEGUNDA ETAPA: O PRIMEIRO CONTATO COM O GRUPO | 112 |
| 5.3 A TERCEIRA ETAPA: A EXPERIÊNCIA DO CORPO NO ESPAÇO MUSEAL | 117 |
| 5.4 QUARTA ETAPA: O PAPEL DO MEDIADOR CULTURAL... | 126 |
| 5.5 QUINTA ETAPA: A DEVOLUTIVA | 130 |
| 5.6 FECHANDO O CICLO | 132 |
| 6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES | 136 |
| REFERÊNCIAS | 139 |
| ANEXO (S) | 144 |

1 O DESENHO DA PROPOSTA: PARA INÍCIO DE CONVERSA

“Dizer da história do corpo é o mesmo que dizer da história da vida.”
(SANT’ANNA, 2004, p. 03).

O corpo, matéria viva, orgânica, em movimento, que afasta ou aproxima coisas, que sente, expressa, manifesta, que tem em si inscrita sua história, marcas da vida, sem verdades absolutas, sem verdade única, apenas a verdade do momento vivido e sentido, percebido.

Há momentos em que só os olhos já não bastam para registrar os pensamentos. Aí, a percepção se estende à pele, ao toque, ao som, ao movimento. Concebemos, então, o bom e velho cotidiano na ação de um compreender/sentir constante. Eis a presença do corpo vivo!

Há tempos, admiro as possibilidades que o corpo oferece para além da oralidade e da ciência, vendo nele potencialidade de registro, memória, expressividade e poética. Desde criança – curioso que só –, senti interesse em criar e participar de brincadeiras que tinham como centro a expressividade do corpo. Mais tarde, criando encenações teatrais que tinham como pressuposto a expressividade do corpo, ainda sem estudo teórico, técnicas e pesquisas profundas, mas com a certeza de que era possível dizer muito com o gesto, a ação e o movimento do corpo na relação com o outro, fascinava-me a possibilidade de reinventar linguagens, dar novo significado ao gesto, expressar emoções livre de amarras e controles.

Cresci e ainda carrego essa paixão pela expressividade do corpo, só que agora transformo minha curiosidade em pesquisa. Amplio as discussões sobre o corpo, aproximando-me do universo dos museus e suas relações com a educação, enfoques já tratados em minhas pesquisas de Graduação (TCC) e Pós-Graduação *Lato Sensu*. Transformo meu olhar em ponto de vista, meus pensamentos em reflexões que, agora, não serão só minhas. Estarão expostas para quem se dispuser a ler estes escritos/relatos e contrapô-los a outras concepções.

Na perspectiva de pesquisador de coisas e de pessoas que fazem coisas, de pessoas que olham coisas e que conduzem até certo ponto esses tantos olhares, acredito na responsabilidade de ser sujeito mediador de encontros estéticos, comprometido com a educação e com a (re)descoberta dos sentidos – que vêm ao encontro de um olhar poético, imagético e reflexivo, alargando campos de pesquisa que articulam discussões sobre corpo, museu e educação.

Penso também nos espaços destinados a exposições/ações artístico-culturais como possibilitadores do processo de ampliação estética, sendo essenciais para a formação do conhecimento sensível do sujeito artista, do sujeito mediador e do sujeito espectador. Logo, as proposições desta pesquisa compreendem os museus como instituições que educam de forma não escolarizada ou linear, que oferecem lazer e que permitem a construção do conhecimento.

A exposição “Museus em Movimento: Rizomas”, promovida pelo Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense (MUESC)¹ em parceria com suas cinco unidades (Museu da Infância, Museu da Zoologia Prof^a Morgana Cirimbelli Gaidzinski, Herbário Pe. Raulino Reitz, Setor de Arqueologia e CEDOC), em sua décima edição, realizada em maio de 2012 no Espaço Cultural da Universidade, surge com o tema “Museus Conectados”. Escolhi, então, essa ação cultural como campo de pesquisa por acreditar que espaços como esse possibilitam a transgressão na performance do corpo de quem os visita uma vez que sua proposta expográfica desafiou a forma de apresentação do museu na Instituição.

Isso foi realizado a partir do registro de imagens e narrativas que revelam o processo de formação estética do olhar de sujeitos produtores e fruidores de manifestações artístico-culturais. E são os registros e as narrativas neles contidas que esta pesquisa traz como ponto de partida, suscitando reflexões em torno do corpo como instância que se expressa, se comunica, deixa marcas, cria arquivos e conta história.

Proponho como objetivo analisar, por meio da poética do registro fotográfico e escrito, quais os fatores que influenciam os dispositivos de expressividade do corpo em um espaço de ação cultural educativa. Desejo, a partir desta reflexão, estudar as diversas concepções de espaço museal e expositivo; analisar a relação que o acadêmico mantém com o acervo antes, durante e depois da visita ao museu; compreender a relação que a postura e a desenvoltura do mediador estabelece com a exposição e com a mediação do olhar do outro, do sujeito espectador; aquilatar a influência que a organização do espaço exerce sobre a apreciação/apropriação dos objetos expostos, uma questão de curadoria; e, sobretudo, identificar e refletir sobre as possíveis formas expressivas presentes nos gestos e sentidos dos sujeitos que visitaram a exposição.

¹ O Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense foi criado em 2002. Realizou suas atividades até o ano de 2012, quando o novo organograma da Universidade o extinguiu.

O registro fotográfico, que também é uma linguagem artística, foi o ponto de partida. O processo teve início com uma visita à turma da então terceira fase de licenciatura do Curso de Artes Visuais, envolvendo 20 acadêmicos. Em seguida, a partir dos espaços de narrativa, ocorreu a captura de imagens das narrativas e dos momentos poéticos do corpo desses acadêmicos no espaço expositivo, com a posterior devolutiva. Para a coleta de dados, além da fotografia, foi realizada a gravação de algumas conversas a partir de um roteiro semiestruturado. Nessa época ocupava a função de gestor do Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense e pesquisador. Busco o exercício de distanciamento do objeto de pesquisa justamente para que possa perceber os fenômenos em sua totalidade de forma imparcial.

Esta pesquisa está estruturada em cinco capítulos que, subdivididos, discutem à luz de autores questões pertinentes que dialogam com os conceitos e dados coletados. Após a Introdução, proponho um capítulo dedicado à metodologia da pesquisa. Nele, diálogo com autores como Demo (2005), Deslandes (1994), Honorato (2008) e Chizotti (1998), entre outros.

No terceiro capítulo apresento uma discussão sobre as tentativas de conceituação da arte em diferentes aspectos – enquanto conhecimento em geral, na educação e em espaços de formação artístico-culturais – que envolvem os sujeitos enquanto artistas, espectadores, mediadores e as obras com as quais dialogam, evidenciando a relevância dos espaços expositivos enquanto fomentadores da cultura e da constituição estética do sujeito, enquanto espaços que educam. O capítulo propõe uma reflexão sobre as tipologias dos museus, passando pelos museus universitários e a história das unidades museais do Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense (2002 a 2012). Propõe, ainda, uma discussão envolvendo a mediação e a ação educativa em museus. Os principais autores que fundamentam essa discussão são: Reddig (2007), Kramer (2007), Martins (1998), Leite (2005) e Almeida (2001).

O quarto capítulo destina-se a reflexões sobre o corpo e suas transformações ao longo da história pelo viés da arte. Busco, a partir do referencial artístico, propor reflexões sobre como o corpo tem sido representando ao longo da história e, consecutivamente, seu espaço nas discussões acadêmicas. Proponho, ainda, uma reflexão sobre corpo como dispositivo. Os autores com quem dialogo neste capítulo são Canton (2009), Soares (2001), Zumthor (2007), Cassimiro e Gaudino (2012), dentre outros.

No quinto capítulo, apresento a exposição “Museus em Movimento: Rizomas”, considerando-a uma ação cultural presente na formação estética dos sujeitos que a visitaram. Essa exposição é também o espaço de coleta de dados de minha pesquisa, a qual proponho em cinco etapas. Busco conexões com o referencial teórico para analisar os dados da pesquisa. Vale ressaltar que a exposição teve minha participação enquanto pesquisador desde seu princípio e que toda sua expografia, curadoria, ação educativa e mediação foram foco de estudo para esta dissertação.

Em seguida, apresento as considerações finais, onde faço uma síntese de todo o processo vivenciado, pesando, em cada reflexão, o que ficou de aprendizado e descoberta.

Trago esta pesquisa, não como uma verdade absoluta que esgota os assuntos abordados, mas como uma experiência propulsora de diálogos e reflexões, a partir do momento em que traz o cruzamento de olhares de sujeitos produtores e fruidores de uma ação cultural, buscando a (re)construção de conceitos e concepções em torno dos dispositivos de expressão utilizados pelo corpo nos espaços museais.

Nesses caminhos em busca da construção do olhar, da percepção e da significação, entro em estado de comunhão com os dizeres de Martins, que poeticamente refere-se ao sujeito como sendo um viajante [...]. Embarco, então, nesta viagem, acreditando que:

Olhar a Arte, especialmente quando se tem a tarefa desafiadora de ensinar e aprender, é também perceber a alfândega interpretante – o ponto de passagem entre o dentro e o fora – de crianças, jovens, adultos que conosco caminham no campo da Arte, da cultura, da ciência. No cruzamento desses dois mundos, cada um desses aprendizes carrega suas bagagens, lotadas de repertórios pessoais, recolhidos dentro de determinado tempo, cultura, valores, de idéias e produções para a troca com os outros. Bagagens singulares! (MARTINS, 2004, p. 238).

E nossas bagagens? O que trazem? O que tem o nosso corpo a dizer de nossas experiências? Que marcas têm deixado? Ouso propor uma trilogia envolvendo corpo, museu e educação, pensando o museu para além do cubo branco, e rompendo as barreiras com o espectador descolado do corpo e suas experiências. Pensar em um museu que dialoga com os paradigmas da sociedade atual, na perspectiva do

líquido, do transitório, porém do significativo, intenso e verdadeiro. Eis o desafio!

2 DANDO FORMA AO CORPO: DEFINIÇÃO DO MÉTODO

Dialogar com a realidade talvez seja a definição mais apropriada de pesquisa, porque apanha como princípio científico e educativo. Quem sabe dialogar com a realidade de modo crítico e criativo faz da pesquisa condição de vida, progresso e cidadania (PEDRO DEMO).²

Parafrazeando Demo (2005), através do diálogo e da observação da realidade e de ações de sujeitos e para sujeitos, somos capazes de compreender e transformar as verdades que ali coexistem. A partir desses pressupostos, esta pesquisa foi desenvolvida dando início a um “costurar” de olhares, sentidos, gestos e conceitos que, amparados por um referencial teórico, buscaram reflexões e problematizaram as inquietações levantadas.

Tais inquietações me mobilizaram para a realização da pesquisa em torno do estudo da expressividade e da linguagem do corpo em espaços expositivos. Perceber e discorrer sobre como a arte contribui para a formação da consciência corporal em diferentes espaços de formação/educação ajudou a investigação do objeto de estudo.

Os sujeitos protagonistas da pesquisa fizeram parte de um grupo de 20 acadêmicos em formação do curso de Artes Visuais – Licenciatura (terceira fase), que visitaram a exposição “Rizomas: museus em Movimento”, realizada em alusão à X Semana Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), na UNESCO, em maio de 2012.

A exposição contou com uma proposta expográfica inovadora para os modos de comunicação adotados pelo museu até então. A partir de seis grandes cubos/caixas tendo por base a madeira, cada uma comunicou um recorte do acervo das unidades. A expografia foi pautada no conceito de rizomas³, logo, sua disposição no Espaço Cultural da Universidade ocupou toda a espacialidade formando um labirinto que provocou a imersão do corpo e convocou o visitante para experiências sensoriais. O acervo foi comunicado a partir de vídeos, sons, colagens, objetos, desenhos e pinturas. Estes ocupavam o interior e o exterior das caixas que foram dispostas no chão, suspensas no teto, algumas com

² DEMO, Pedro (2005, p. 44).

³ O conceito de rizomas é tratado na seção 5.1 desta pesquisa.

aberturas laterais, outras com furos que buscavam o deslocamento do corpo para apropriação do acervo e outras que criavam ambientes de interlocução. As caixas abrigavam formas diferenciadas em imagem, som e vídeo dos acervos de arqueologia, herbário, centro de documentação, zoologia, infância e setor arte e cultura.

A coleta dos dados foi organizada da seguinte forma: inicialmente fui até a turma para primeiro contato com o grupo de acadêmicos, percebendo como as questões sobre corpo, museu, educação e arte se manifestavam naquele grupo. Lá estabelecemos conversação sobre os objetivos da visita, as possíveis relações entre museus, corpo e educação culminando com assinatura das autorizações a partir de um roteiro com questões semi-estruturadas (anexo A) deste trabalho. O segundo momento baseou-se na visita propriamente dita, quando os acadêmicos foram recebidos no Espaço Cultural UNESC na exposição e observados a partir da metodologia de pesquisa chamada espaços de narrativas. Este talvez tenha sido o momento crucial para esta pesquisa, quando buscava compreender a manifestação do corpo, as escolhas de trajeto, percursos, fazeres e gestos para além da análise da linguística. O terceiro momento resultou na devolutiva, quando voltei à turma para dialogar sobre as reflexões pontuadas e discutidas ao longo da pesquisa. Nesse momento eles perceberam que os espaços de narrativa (sobre os quais comento adiante) criados durante a visita serviram para a observação, o registro e a reflexão sobre como o corpo se apresenta e se expressa em espaços museais. É importante destacar que, tendo participado da comissão curatorial da exposição, muitos conceitos que são discutidos ao longo desta pesquisa foram também planejados desde a concepção da exposição.

Neste sentido, proponho como problematização central desta pesquisa investigar *que dispositivos de performances corporais podem ser identificados nas ações educativas realizadas na exposição “Museus em movimento: Rizomas?”*. Como questões que se desdobram do problema central, proponho: o mediador cultural influencia na performance corporal do grupo que visita a exposição? A obra exposta em caixas, sem o acervo físico, em espaços de circulação (corredores) congelam ou movimentam o corpo? Por quanto tempo o corpo fica imóvel diante de um núcleo expositivo? Que gestos, dizeres e fazeres são mais comuns e espontâneos durante a visitação? As obras buscam a performance corporal do grupo, elas convidam ao olhar? Onde elas ficam mais quietas e onde ficam mais falantes durante a visitação/apreciação? Como a expografia interfere na performance corporal do sujeito?

O objetivo estabelecido para esta pesquisa foi analisar, através da poética do registro fotográfico e escrito, quais os fatores que influenciam nos dispositivos de corporeidade em um espaço de ação cultural educativa. A partir dessa reflexão, pretende-se ressignificar outras concepções com relação aos espaços museais e expositivos; analisar a relação que o acadêmico mantém com a obra antes, durante e depois da visita ao museu; compreender a relação que a postura e a desenvoltura do mediador estabelecem com a exposição e com a mediação do olhar do outro – do sujeito espectador; a influência que a organização do espaço exerce sobre a apreciação/apropriação – uma questão de curadoria; e, sobretudo, identificar e refletir sobre as possíveis formas de corporeidade presentes nos gestos e sentidos dos sujeitos que visitam a exposição.

Os métodos utilizados em uma pesquisa são extremamente relevantes, pois são eles os responsáveis pela sua legitimidade e confiabilidade. Segundo Deslandes (1994, p. 35):

A pesquisa científica ultrapassa o senso comum (que por si é uma reconstrução da realidade) através do método científico. O método científico permite que a realidade social seja reconstruída enquanto um objeto do conhecimento, através de um processo de categorização (possuidor de características específicas) que une dialeticamente o teórico e o empírico.

Cabe ressaltar que esta investigação possui características que a classificam como uma pesquisa de campo de natureza básica, sendo descritiva e exploratória quanto aos objetivos, pois além da fundamentação teórica foram coletados dados que correspondem à problematização e às questões levantadas, contrapondo com as proposições, ações e narrativas dos sujeitos envolvidos – através de registros fotográficos, gravações com entrevistas não estruturadas e anotações –, tendo como objetivo gerar conhecimento que tenha validade e interesse universal. De acordo com Gil (1994, p. 47):

As pesquisas descritivas têm como objetivo primordial as descrições das características de determinada população ou fenômeno, ou então o estabelecimento de relações entre variáveis. [...] As pesquisas descritivas são, juntamente com as exploratórias, as que habitualmente realizam os

pesquisadores sociais preocupados com a atuação prática.

Esta é também uma pesquisa exploratória, pois busco, a partir da análise dos dados coletados, a compreensão do problema de pesquisa. Os dados, por sua vez, foram coletados por meio de pesquisa de campo em “espaços de narrativa”, onde, segundo Leite (2006, p. 3), criam-se “espaços de troca entre sujeitos e pesquisador.” A autora assegura que os “espaços de narrativa não são estratégias isoladas e criadas por nós num momento de surto-criativo [...] elas vão se constituindo e se consubstanciando no seu caminhar.” (LEITE, 2006, p. 3). É importante ressaltar que, a partir da constituição desses espaços, o pesquisador deve estar atento ao processo de escuta e a todos os detalhes manifestados pelos sujeitos que participam da pesquisa. É um falar com e não para o sujeito. Nesse viés Honorato (2008, p. 116), com base no pensamento de Maria Isabel Leite, afirma:

Esses a que chamo de *espaços de narrativa* são constituídos por narrativas orais, corporais, gestuais e visuais. Emergem quando se acredita na potencialidade da história de cada um, na constituição de sujeito fazedor de sua cultura, no valor da história narrada, na concepção de história descontínua.

Realizar uma pesquisa tendo como pressuposto o conceito de espaços de narrativa é criar experiências onde o sujeito pesquisa seja convidado a experimentar possibilidades que ofereçam subsídios para o pesquisador alimentar e nutrir sua pesquisa. As ações, os gestos, os dizeres e fazeres dos participantes, na sua forma mais espontânea, devem ser capturados pelo pesquisador, uma vez que o discurso nem sempre conecta-se à linguagem do corpo, dos gestos e da expressão do corpo.

Esses espaços, para a presente pesquisa, foram desenhados de forma a buscar evidenciar a performance do corpo do grupo, a partir de uma proposta que desencadeou esses dispositivos durante a mediação. Os gestos, os sentidos, as falas, a postura do corpo, juntamente com sua expressividade, foram o foco do registro por imagens e depoimentos.

Minha pesquisa tem ainda uma abordagem qualitativa que, segundo Minayo (2004, p. 45), “aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas”, o método dialético se

sobressai mediante os contrapontos que surgem no decorrer da pesquisa. Cito ainda Chizzotti (1998, p. 79), quando se refere à abordagem qualitativa:

[...] parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conceito não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações.

Os sujeitos, ao entrarem em um espaço museal, possivelmente terão momentos de aquietação do corpo e outros em que o corpo se manifestará por meio de movimentos e os gestos serão mais intensos, contribuindo para a materialização entre o dito e o observado. Outro ponto que merece atenção é a busca por investigar como a performance enquanto manifestação artística engloba linguagens com códigos e signos específicos e se relaciona com as diversas possibilidades de construção de conhecimento sensível entre os sujeitos e os espaços museais.

É necessário expor a importância da corporeidade como meio de expressão e intencionalidade onde, segundo Gaiger (2000, p. 110):

O corpo reflete todas as nossas experiências e tem em si inscrita toda a nossa história; é através dele, essencialmente, que nós nos comunicamos e nos expressamos. No ser humano, as emoções, o movimento, o gesto, o pensar, a linguagem estão carregados de forças intencionais e expressivas.

Nesse sentido, proponho que o corpo e os museus sejam o foco de estudo desta pesquisa, na perspectiva de romper com o engessamento do corpo que é “podado” em sua criação, o que se reflete na formação de sujeitos sem expressividade e sem potencial de criativo. Busco estabelecer uma conexão direta com a educação, em especial o ensino da

arte, no qual buscamos alunos que saibam se expressar, comunicar e que não se tornem, conforme Gaiger (2000, p. 109):

[...] Jovens e adultos alienados de nosso corpo, recalçados em nossa criatividade e emoções, engessados por comportamentos definitivos e inquestionáveis, e, pior, potencialmente capazes de reproduzir estes sistemas, inclusive como professores, sem ter a mesma força volitiva para deles duvidar e rompê-los.

Da mesma forma, compreendendo os museus como espaços de formação e educação não-formal, que educam, (re)significam, possibilitam a performance do corpo e a expressão imaginativa dos diferentes sujeitos.

Historicamente, os museus se constituíram em espaços de conhecimento sistematizados e excludentes. Foram instituições que preconizaram o acesso a elites, na perspectiva de exposição. Entretanto, comungo com a perspectiva do museu aberto, com outra noção de texto, de narrativa, outra categoria de curadoria, de obra, autoria, poder e disciplina, compreendendo o espectador como um sujeito ativo e participante.

Partindo desse pressuposto, situo meu objeto de pesquisa na linha Educação, Linguagem e Memória do PPGE da Unesc, estabelecendo um diálogo íntimo com a ementa que prevê a:

História e historiografia da Educação. Textos literários, imagens e linguagens artístico-culturais e formação de sujeitos. Funções histórico-sociais dos códigos estéticos e das Instituições educativas. Memória, identidades e representações culturais nas escolas e demais instâncias educativas.⁴

Sendo assim, esta pesquisa, que envolve educação, arte, museu e corpo no olhar crítico e reflexivo do sujeito através de experiências estético-culturais, busca contribuir para a construção de experiências

⁴ Retirado do site: <<http://www.unesc.net/portal/capa/index/80/3238/>>, que apresenta as linhas de pesquisa com seus respectivos orientadores. Acesso em: 30 abr. 2014, às 23h31.

estéticas que promovam o envolvimento do corpo em suas diferentes formas expressivas.

3 OS MUSEUS, A ARTE E AS CONEXÕES COM A EDUCAÇÃO

“É só isso que desejo fazer: saltar sobre os limites que separam o possível existente do utópico desejado, que ainda não nasceu. Dizer o nome das coisas que não são, para quebrar o feitiço daquelas que são [...]” (RUBEM ALVES).

A importância dos museus ao longo da história como espaços de cultura e educação é evidente: somos seres sensíveis e inteligentes, capazes de transformar as coisas ao nosso redor, como a nós mesmos. Somos reflexivos e criamos estratégias diversas para expressarmos nossas ideias, desejos, angústias e alegrias. Sendo assim, como sujeitos⁵ autônomos, cabe-nos fazer uma leitura de mundo, uma análise que perpassa os campos sensíveis do saber, os campos da ciência, atingindo todo o âmbito emocional e histórico-social do ser humano.

Nessa perspectiva, os humanos organizam-se de diversas formas, procurando estabelecer regras que favoreçam o todo no processo de interação. Dentre tantas normas políticas de convivência, há as que instituem a preservação e a permanência de ações culturais para que seja possível, em todos os sentidos, desenvolver cada vez mais o sujeito nesse processo cultural, como os museus e as galerias, que trabalham sobretudo com os conceitos de permanência.

Pensando sobre essas questões, Walter Benjamin (apud BRASIL, 2007, p. 47) destaca que museus “são casas e espaços que suscitam sonhos”. O autor assegura que os museus são instituições que acolhem, preservam e comunicam histórias sobre objetos que mantêm viva a nossa história e a história de outros. Esses objetos despertam sonhos e a imaginação de quem os observa. Reddig (2007, p. 47) contribui com essa questão:

Os museus podem ser também lugares de encontro de gerações, de trocas, memórias,

⁵ Neste trabalho, comungo do conceito de sujeito em sintonia com Ferreira (1999, p. 1.900) “[...] **12. Filos.** O indivíduo real, que é portador de determinações e que é capaz de propor objetivos e praticar ações. [...] **14. Filos.** Agente, fonte de atividade. [...]. Assim, pode-se pensar o sujeito como um ser que pensa, age, e que ao passo que constrói também se constrói estética e culturalmente.”

identidades, culturas, etnias, gêneros, grupos sociais, políticos, enfim, lugar de se reconhecer e conhecer o outro, lugares de encantamento, de poesia e de conhecimento, portanto lugares onde identidades culturais podem ser identificadas e reconhecidas, onde a produção da diferença se evidencia sem que o “outro” seja o diferente.

Essa relação de trocas possibilita aos sujeitos vivenciar experiências que tornam os museus espaços de educação. No entanto, é importante ressaltar que não devemos escolarizar os museus, isto é, reproduzir neles as práticas escolares rotineiras e tradicionais. Entendo que esse processo de conhecimento dá-se pelos sentidos (cheirando, tocando, olhando, ouvindo). Além disso, nosso repertório imagético promove relações com outras experiências e nos auxiliam a fazer relações entre o que experienciamos criando novas histórias.

Nesse contexto, as experiências que podemos construir em uma visita ao museu constroem aprendizados de certa forma mais significativos do que os que ocorrem em processos educacionais formais sistematizados, mas sem significação para o sujeito. No entanto, não defendo aqui um em detrimento do outro. Embora se relacionem, é preciso romper com a ideia de que o museu ilustra o conhecimento escolar. Ambos são lugares de educação, cultura e conhecimento.

Museus e escolas são espaços sociais que possuem histórias, linguagens, propostas educativas e pedagógicas próprias. Socialmente são espaços que se interpenetram e se complementam mutuamente e ambos são imprescindíveis para a formação do cidadão (MARANDINO, 2001, p. 98).

Dessa forma, destaco nesta pesquisa os museus como lugares de história e cultura, mas sobretudo como espaços institucionalizados em que a imaginação e a criatividade são convocadas o tempo todo. Nesse viés, os espaços museais contribuem de maneira substancial para a construção de conhecimentos em diversas áreas do conhecimento e em especial na área de Arte.

Na perspectiva das relações entre museus, arte e educação, Martins (1998, p. 13) reflete sobre os espaços que proporcionam esses encontros com a arte:

[...] a arte é importante na escola, principalmente porque é importante fora dela. Por ser um conhecimento construído pelo homem através dos tempos, a arte é um patrimônio cultural da humanidade e todo ser humano tem direito ao acesso a esse saber [...].

A arte move-se para além dos muros da escola, a espaços que possam proporcionar momentos de apreciação e apropriação estética, onde olhares se cruzam ao mesmo tempo em que se (re)constituem. Não por acaso, faz-se necessária a presença de mediadores nesses espaços não formais de educação estética, sujeitos que promovam ações/situações culturais que possam ser acessadas, vivenciadas por sujeitos outros. E há que se destacar a importância da relação do sujeito mediador com a arte, com a construção do seu repertório, de sua bagagem cultural. Nesse viés, Kramer (2007, p. 200) aponta:

[...] a experiência de profissionais da educação nos mais diversos espaços culturais pode atuar no sentido de informar seu olhar, sensibilizar e flexibilizar seu conhecimento e, desse modo, propiciar situações que se configurem como importantes momentos de aprendizagem do ponto de vista cultural, político, ético e estético. Considerando que tal formação constitui os profissionais como pessoas no que se refere ao gosto estético e aos valores éticos, entendendo que ela contribui para sua atuação no mundo do trabalho, com crianças, jovens e adultos, dentro ou fora da escola [...].

Por tudo isso, é possível compreender a relação da arte com a educação como algo que vai além da escola e, porque não, perpassa os museus, apesar de, infelizmente, para muitos esse acesso à arte depender única e exclusivamente de vivências limitadas às salas de aulas e, muitas vezes, partindo de leituras de precárias reproduções das linguagens artísticas, se é que se pode usar o termo no plural, pois em alguns/muitos casos há somente “linguagem artística”⁶.

⁶ O termo destacado refere-se à presença quase onipotente da linguagem do desenho e da pintura a partir de reproduções de obras de grandes artistas.

É fundamental que as experiências estéticas vivenciadas no cotidiano escolar e também fora dele sejam significativas e construam conhecimento. Historicamente, a disciplina de arte esteve relacionada ao fazer desvinculado da contextualização e da reflexão o que gerou uma ideia de afastamento da disciplina da ideia de conhecimento. Nesse contexto, essa ideia já se rompe e pesquisas mostram a fundamental importância das experiências artísticas para a formação dos sujeitos. No entanto, é preciso romper os muros da escola, possibilitando aos alunos experiências diversas. Idas ao teatro, ao cinema, ao museu são imprescindíveis para uma formação significativa em arte. Quando não há possibilidade de levar os alunos a esses espaços, que se oportunizem experiências no próprio contexto em que estão inseridos, buscando sempre ampliar o repertório, uma vez que:

Os sujeitos, em suas interações diversas, circulam em variados espaços culturais e experienciam, também, diferentes formas de produção cultural. É no diálogo com o outro e com a cultura que cada um é constituído, desconstruído, reconstruído, cotidianamente. O acesso aos bens culturais é meio de sensibilização pessoal que possibilita, ao sujeito, apropriar-se de múltiplas linguagens, tornando-o mais aberto para a relação com o outro, favorecendo a percepção de identidade e de alteridade (LEITE, 2005, p. 23).

Nesse sentido, se o objetivo é difundir cada vez mais o encontro do sujeito com a arte, faz-se necessária a desmistificação do gesto de ir ao museu, ou galerias, ou outros eventos que promovam a arte e a cultura. É necessário romper com as barreiras, construídas ao longo da história, que entendem que a arte é para poucos. Há que se saber que a finalidade dos museus mudou ao longo da história, e na contemporaneidade guarda novo sentido. Os objetivos de outrora não sustentam mais as necessidades do sujeito que hoje frequenta os museus.

Os museus, historicamente, foram criados por e para os setores dirigentes, na maioria das vezes com objetos provenientes de saques e conquistas. Sua estrutura guardava, e suas mensagens ideológicas objetivavam, a manutenção do *status quo*. O acesso era restrito a eleitos mediante a argumentação de que o povo não se interessava

pelos instrumentos de cultura, não sabendo comportar-se nos museus (LEITE, 2005, p. 25).

Rompendo com a ideia de elitização dos museus ao longo da história, na contemporaneidade aqueles que se sentem provocados por ela devem ir ao seu encontro, levados pela curiosidade, pelo desejo ou até pela curiosidade ou o desejo do outro. Que o espaço museal seja palco de um evento singular: o encontro do sujeito com ele mesmo através de tudo o que é representável e sensível na arte.

A visita ao Museu de Arte provoca o gosto pela descoberta das impressões sensoriais, a curiosidade e o prazer. A proximidade com as obras originais proporcionam melhor visibilidade às cores, formas e técnicas utilizadas, interferindo também na relação do espectador com as dimensões das pinturas, dos desenhos ou fotografias e, no caso das obras tridimensionais, com o volume e seu entorno (GANZER, 2005, p. 86).

Além de contribuir para a vivência dos conteúdos trabalhados em sala de aula, o museu, por si só, já é um espaço de conhecimento. Conforme já destacado anteriormente, ainda que seja visível a possibilidade de aprendizagem que pode se conceber nos museus e outros equipamentos culturais, é preciso concebê-los como espaços de lazer e entretenimento. Muito mais do que abrigo da história, são locais de interação, de sensorialidade, de descoberta e estranhamento. Precisamos criar a cultura de ir ao museu assim como vamos aos espaços cotidianos de nossa cultura, muitas vezes desobrigados de buscar um saber sistematizado. É no contato, na experiência que construímos repertório.

Independentemente de sua tipologia (histórico, artístico, etnográfico...), os acervos cada vez mais precisam abranger uma proposta expográfica e curatorial que aproxime o espectador do estranhamento e da descoberta para dessa forma:

Entender e “ler” os museus, com suas coleções e articulações, articulações essas capazes de representar nossa identidade, nos quais o cidadão encontra traços de sua cultura, do fazer cotidiano ao fazer elaborado, contribui para nossa

identificação como sujeitos dessa e nessa História, podendo utilizar esse referencial no sentido de compreender o passado, se situar no presente e pensar o futuro (REDDIG, 2007, p. 45).

Nesse aspecto é possível compreender que a leitura não se dá somente a partir de palavras, mas por imagens, gestos, fazeres, expressões, formas. Quanto mais essas experiências forem significativas, mais amplo será nosso repertório.

3.1 MUSEUS: CONCEITOS E TIPOLOGIAS

É muito comum no cotidiano encontrarmos discussões que definem os museus como espaços de velharias, de um patrimônio material sem vida e distante de nossa realidade. Parafraseando Leite (2005), busco nesta pesquisa evidenciar o conceito de museu aberto, que se aproxima do sujeito, que convida a interação entre obra, espectador e mediador.

Nesse olhar destaco os dizeres de Almeida (1997, p. 50), que reflete sobre o conceito de museu enquanto uma “instituição permanente, sem fins lucrativos, que adquire, preserva, documenta, pesquisa para educação e lazer.” Segundo Rojas (1979, p. 24), “a palavra moderna *museu* é uma derivação do grego *museion*, nome de um templo de Atenas dedicado às musas.” Um dos primeiros registros que caracterizam o surgimento dos museus relaciona-se ao Museu de Alexandria, fato que destaco posteriormente no texto que aprofunda as especificidades dos museus universitários.

De acordo com Leite (2005), durante muito tempo os museus estiveram ligados à ideia de coleções que normalmente eram privadas e sinônimo de poder e ostentação. A autora comenta ainda que pesquisas evidenciam coleções de arte pelo Romanos, Idade Média e Renascimento. A ideia de comunicar e perceber os acervos como potencial de pesquisa não fazia parte do pensamento da época, já que muitas vezes o acervo era restrito a coleções particulares.

A ideia de coleção é bastante recorrente. É comum ainda hoje observarmos pessoas que colecionam ou já colecionaram objetos. De acordo com Reddig (2007, p. 43):

O gosto pelas coleções foi geral entre príncipes e nobres de muitas cortes da Europa, fazendo com que proliferassem os gabinetes de curiosidades,

que se mantiveram até o fim do Século XVIII, quando as coleções particulares foram abertas ao público e formaram-se os museus.

Embora a função dos museus na contemporaneidade foi ampliada, seu surgimento, como vimos, esteve ligado à ideia de coleção. Essas coleções muitas vezes eram numerosas e formavam-se verdadeiros gabinetes de curiosidades que acumulavam inúmeros objetos. É possível afirmar que já havia aí um conceito expográfico em que os objetos de maior porte ficavam dispostos no texto e paredes. No centro, na altura do olhar, os objetos de médio porte e, na parte inferior, os de pequeno porte. Alguns objetos de pequenos porte serviam também para preencher espaços que ficavam ociosos entre as peças destacadas, conforme observa-se na Figura 1:

Figura 1 - Gabinete de curiosidades.



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gabinete_de_curiosidades>.

De acordo com Almeida (1997), é no século XIX que surgem os primeiros museus na América, mais precisamente nos Estados Unidos. No Brasil, data-se também o mesmo período. Inicialmente com a mesma concepção de abrigar coleções, os museus no Brasil vinculavam-se à elite.

Atualmente, as instituições museais no Brasil contam com o Instituto Brasileiro de Museus, órgão vinculado ao Ministério da Cultura (MinC). Há inúmeras instituições cadastradas e outras que existem sem o conhecimento do IBRAM. No entanto, busca-se cada vez mais a conexão entre as instituições no sentido de serem, “lugares de representação social e espaços de mediação cultural” (BRASIL, 2007, p. 13).

Dentre as instituições existentes na atualidade, temos uma diversidade de tipologias. Almeida (1997, p. 10) aponta as principais tipologias existentes:

Museus de arte, museus de história natural, museus de etnografia e folclore, museus históricos, museus de ciências e técnicas, museus de ciências sociais e serviços sociais, museus de comércio e das comunicações, e museus de agricultura e produtos da terra. Com algumas pequenas variações, a maioria dos autores utiliza essa classificação, mas segundo a autora pode-se também definir museus utilizando como critério as disciplinas (artes, história, etnologia etc.) ou por sua propriedade – privados e públicos e, dentro destas duas últimas categorias, poderiam ser classificados em estatais, municipais, eclesiásticos e também universitários.

É notável a diversidade e abrangência das áreas de conhecimento que os museus contemplam. Nesta pesquisa, como trato de um espaço vinculado aos acervos de um museu universitário, atendo-me, restritamente, aos museus dessa tipologia.

3.2 MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Almeida (2001, p. 10) afirma que, antes de tudo, pode-se diferenciar os museus universitários dos outros museus a partir da concepção de que “uma coleção ou um museu universitário é caracterizado por estar parcialmente ou totalmente sob responsabilidade de uma universidade – salvaguarda do acervo, recursos humanos e espaços físicos.”

Mas essa definição ainda não daria conta de conceituar e compreender toda a dimensão dos museus universitários. Nesse sentido,

é importante retomarmos, ainda que de forma breve, as origens dos museus universitários ao longo da história.

As ligações entre museus e universidades são datadas a partir da grande biblioteca de Alexandria, conforme já mencionado anteriormente.

A formação de coleções provavelmente faz parte das atividades da humanidade desde suas origens. Entretanto, sempre que se escreve sobre as origens da palavra museu, destaca-se o mouseion de Alexandria, onde coleções e objetos e livros, além de laboratórios, observatório, jardim botânico e zoológico estavam à disposição dos pensadores (ALMEIDA, 2001, p. 11).

O Museu de Alexandria era patrimônio do Estado e seu acervo tinha como principal função evidenciar as relações de permanência política entre o novo império e o império de Alexandre. Para cumprir essa função, os sábios eram sustentados pelos reis para se dedicarem à pesquisa no museu:

No mouseion de Alexandria se consumou à tragédia da cultura grega, mas foi também lá que se realizara a primeira relação institucional formal entre poder político e intelectuais pertencentes aos quadros do poder. A partir de Alexandria, Mouseion tornou-se no mundo clássico sinônimo de intelectualidade de estado e, como tal, foi respeitado pelos conquistadores romanos e combatido pelos revolucionários cristãos; como tal seria amado pelos historiógrafos, pelos humanistas e pelos cientistas do Renascimento italiano (BINNI, 1997 apud ALMEIDA, 2001, p. 11).

Não se sabe ao certo como era o Museu de Alexandria, mas estudos apontam que ele era um grande palácio real dividido por grandes pórticos, salas de estudo, sala de refeições, onde os sábios pesquisadores se reuniram para o desjejum (MARANDINO, 2001).

Figura 2 - Representação do Museu de Alexandria (séculos III a.C. e IV d.C)



Fonte: <<http://minilua.com/a-lendria-biblioteca-de-alexandria/>>.

Alguns autores apontam semelhanças entre o Museu de Alexandria e os museus atuais. As funções pluridisciplinares que o museu oferecia vêm ao encontro das instituições de hoje em relação aos espaços destinados à pesquisa, comunicação e reserva técnica.

O que precisa ser ressaltado aqui não são as concepções históricas dos museus, mas o fato de que já no período helenístico o museu se aproxima de nossa ideia de universidade, contendo coleções em seu acervo além de oferecer possibilidades de ensino, pesquisa e extensão, tripé das universidades atuais (ALMEIDA, 2001). Ainda segundo Almeida (2001, p. 12), “as funções do *museion* foram historicamente divididas em diferentes instituições: a universidade realiza o ensino superior; as bibliotecas guardam as fontes escritas e os museus preservam os objetos.”

Novamente, com base em Almeida (2001), sabe-se que a partir do século XII, na Europa, constituíram-se grupos de estudiosos denominados “*studia generalia*”,⁷ inspirados em religiosos de ensino superior. Esses grupos iniciaram pesquisas em várias áreas e, aos

⁷ Grifos utilizados pela autora Almeida (2001).

poucos, foram sendo reconhecidos informalmente pelas autoridades por volta do século XIII. No século XIV, recebem reconhecimento formal de autoridades eclesiásticas e civis, surgindo, então, as universidades. Mais tarde iniciou-se a construção de prédios para os encontros presenciais de professores e alunos, constituindo-se os campi universitários. É com o surgimento dos campi que se vê a possibilidade da preservação das coleções adquiridas e a criação dos museus universitários.

Atualmente, a maioria dos museus assemelha-se às galerias de arte renascentistas e gabinetes medievais, destacando-se o museu de Alexandria (ALMEIDA, 2001). No entanto, com o surgimento da museologia, essas discussões começam a ser repensadas e novas concepções expográficas tomam corpo.

Almeida (2001, p. 12-13) relata o surgimento e a formação dos museus universitários:

Em várias versões da história geral dos museus o ano de 1683 é dado como marco do início dos museus abertos ao público, ocasião da abertura do Ashmolean Museum da Universidade de Oxford, na Grã-Bretanha. Os primeiros museus universitários formaram-se a partir da doação de grandes coleções particulares às universidades. A atitude do colecionador e/ou seus herdeiros, de passar a salvaguarda de uma coleção à universidade, pressupunha que a instituição era digna, adequada e competente para exercer essa função. A formação de um museu universitário pode se dar de várias maneiras: pela aquisição de objetos ou coleções de particulares, por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos.

As funções dos museus universitários estão intimamente relacionadas à história da universidade e da região em que está localizada. A formação da coleção também leva em conta essas características. Esses fatores estão ligados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades e são fundamentais na construção dos perfis desses museus. Esta talvez seja uma das principais características que diferenciam os museus universitários.

Outro aspecto a ser comentado é que os museus universitários podem ser centros formadores de profissionais e espaços de educação. A universidade é uma instituição de construção e reconstrução do conhecimento em diferentes áreas. Muitas universidades “costumam ter pesquisadores/professores e profissionais nas diversas áreas museológicas”, utilizando seus próprios museus como laboratório experimental (ALMEIDA, 2001, p. 40).

Em contraponto, surgem algumas dificuldades nos museus universitários. Um dos maiores problemas dos museus é a ausência de edifícios próprios para abrigar, conservar e comunicar os acervos. Além disso, há falta de equipe profissional especializada com cargos e funções específicas – geralmente, nas universidades que têm museus, os funcionários são remanejados de outros setores sem formação específica. Outro aspecto relevante é que os cursos de formação para aperfeiçoamento desses profissionais não ocorrem com frequência (ALMEIDA, 2001).

Entretanto, apesar de todos os problemas, encontramos museus universitários em muitos países e continentes; e no Brasil eles são uma parcela considerável dos museus existentes. Essas unidades estão tentando consolidar o aperfeiçoamento e o aprimoramento de suas funções e objetivos.

Nesse aspecto, considerando as especificidades dos museus universitários, destaco abaixo o Museu Universitário do Extremo Sul Catarinense (MUESC), instituição que existiu até 2012, cadastrada no IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) e no SEM (Sistema Estadual de Museus) e que abrigou acervos de diferentes tipologias.

3.3 O MUSEU UNIVERSITÁRIO DO EXTREMO SUL CATARINENSE (MUESC)

O Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense (MUESC) “foi criado em 2002 a fim de abrigar acervos já existentes na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), decorrentes de suas atividades de ensino, pesquisa e extensão”.⁸ Desde sua criação, muitas ações foram desenvolvidas no intuito de garantir a preservação, pesquisa, comunicação e acessibilidade dos acervos. Todavia, por se tratar de uma instituição privada sem fins lucrativos, os recursos dotados no orçamento da UNESC estão limitados às suas possibilidades

⁸ Disponível em: <<http://www.bib.unesc.net/muesc/muni.php>>. Acesso em: 03 jul. 2013, às 9h16.

orçamentárias e aos recursos captados em editais de fomento para modernização e continuidade dos seus projetos/atividades. Tudo é feito em consonância com a Política de Museus da UNESCO, que prevê nos objetivos de atuação de suas unidades “pleitear verbas destinadas a museus e suas temáticas específicas em diferentes agências de fomento de caráter governamental e de iniciativa privada”⁹, indo ao encontro do previsto na Lei n. 11.904, Art. 4º: “o poder público estabelecerá mecanismos de fomento e incentivo visando à sustentabilidade dos museus brasileiros.”¹⁰

O público visitante em sua maioria é compreendido por estudantes da região da Associação dos Municípios da Região Carbonífera (AMREC), Associação dos Municípios do Extremo Sul Catarinense (AMESC) e Associação dos Municípios da Região de Laguna (AMUREL).

Como uma instituição comunitária, a UNESCO visa a adequar-se aos “processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.”¹¹ O MUESC, ao longo de sua história, contou com cinco unidades: Setor de Arqueologia, Centro de Documentação e Memória, Museu de Zoologia Prof. Morgana Cirimbelli Gaidzinski, Museu da Infância e Herbário Pe. Raulino Reitz. Após a extinção do MUESC, em julho de 2012, as unidades da infância e zoologia continuaram suas atividades e as demais foram realocadas no organograma administrativo da Universidade. Abaixo, opto por contextualizar de forma breve cada museu e sua tipologia de acervo, uma vez que no momento da realização desta pesquisa ambas eram integrantes do MUESC.

3.3.1 Museu de Zoologia Profª Morgana Cirimbelli Gaidzinski¹²

⁹ Resolução n. 3/2011 da Câmara da PROPEX, disponível em: <http://www.unesc.net/portal/resources/Documentos_oficiais/5360.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2013, às 18h.

¹⁰ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 1 jul. 2013, às 18h.

¹¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 3 jul. 2013 às 12h.

¹² Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_04.php>. Acesso em: 3 jul. 2013, às 9h17.

Dentre vários objetivos, o Museu de Zoologia visa a sensibilizar os visitantes para a importância do respeito à vida em suas múltiplas formas. O museu mantém exposto acervos de espécies animais taxidermizados em ambientes que reproduzem as mesmas características de seus habitats, o que fornece aos visitantes importantes informações sobre a história natural dos mesmos. No período em que foi realizada esta pesquisa, o Museu contava com duas exposições de longa duração denominadas: “Animais da Mata Atlântica” e “Ecossistema Marinho”. Nos programas de educação e pesquisa, o Museu de Zoologia oferece o Projeto “Bicho que Educa” para entidades e escolas das regiões de abrangência. Dessa forma, acompanhando o olhar da nova museologia, o museu, além das funções de preservar, conservar, pesquisar e comunicar, apresenta-se também como um local de encantamento, curiosidade, descoberta, diversão, passeio, sociabilidade e aprendizagem.

O Museu de Zoologia Prof^a Morgana Cirimbelli Gaidzinski foi criado em 2002 decorrente das atividades de ensino ligadas ao curso de Ciências Biológicas.

3.3.2 Museu da infância¹³

O Museu da Infância existe desde 2005 “para preservar, organizar, promover e divulgar um acervo composto por produções sobre a infância, por aquilo que é feito para as crianças e por crianças. São filmes, livros e pesquisas científicas realizadas sobre a infância, brinquedos feitos para crianças das mais diversas origens e desenhos, esculturas e brinquedos feitos por crianças.”¹⁴

O Museu da Infância conta com cinco núcleos expositivos diluídos pelo campus da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), em Criciúma. Sua concepção comunga da proposta de museu sem paredes (LEITE, 2005). Em sua criação, Prof. Dra. Maria Isabel Leite, idealizadora do projeto juntamente com o Prof. Dr. Celdon Fritzen e Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral, propuseram o conceito de um museu dinâmico, aberto e que estivesse localizado em várias partes do campus em uma relação de interação direta com o espectador.

¹³ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_06.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 9h.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.museudainfancia.unesc.net/>>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 08h40.

De acordo com os dados obtidos no site do museu,¹⁵ os núcleos em exposição são:

O Brinquedo e a Rua: “Diálogos”, cujo tema é a rua como espaço de interação social das crianças por meio do brinquedo; “Infância e Paz”, que apresenta elementos da **produção cultural da infância**, como desenhos, pinturas e esculturas infantis, além de painéis em tecido com os direitos das crianças bordados a mão e ilustrados por crianças; “Culturas Infantis na Ibero-América”, que disponibiliza ao visitante pinturas, desenhos, brinquedos, reproduções de obras de arte e livros que promovem a reflexão acerca das diferentes realidades vividas pelas crianças; “Infância e Arte”, que é uma mostra de imagens de obras de arte apresentando as relações entre a infância e a arte e as formas como a infância vêm sendo representada na arte; “Infâncias e Culturas Escolares”, que agrupa objetos da cultura escolar que são expostos e ressignificados nas reflexões acerca da infância e dos contextos escolares.

O Museu conta com objetos de vários países que foram doados por professores e alunos da Universidade, bem como da comunidade em geral. É um museu que envolve-se em pesquisa, promove grupos de estudos mobilizando estudos sobre infância. É a partir da concepção adota pelo Museu da Infância, a concepção de museu sem paredes, que se propõe a mostra “Museus em Movimento: rizomas”, objeto de análise dessa pesquisa.

3.3.3 Centro Regional de Documentação e Memória (CEDOC)

O CEDOC assume como missão desde 2002: “Preservar, investigar e comunicar por meio de testemunhos materiais e imateriais as memórias da região Sul, caracterizando-se como um espaço educativo e de pesquisa que visa democratizar o acesso aos bens culturais”.¹⁶

¹⁵ Disponível em: <<http://www.museudainfancia.unesc.net/>>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 08h40.

¹⁶ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_03.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 8h.

Na época em que realizei a consulta ao site do MUESC (2013), o Centro de Documentação e Memória destinava-se à prestação de serviços à comunidade regional no que se refere a acervos documentais. Desenvolve trabalhos de ensino e pesquisa, atendendo alunos em nível de graduação e pós-graduação que buscam dados referentes à década de 1940 a 1980 na região.

O CEDOC realiza pesquisas nas áreas de “história e memória locais, patrimônio histórico e cultural, prevenção e conservação de acervos documentais, criação e implantação de centros de documentação, memoriais e museus”.¹⁷ Dessa forma, cumpre um importante papel no corpo de unidades que formam o MUESC, uma vez que sua missão direciona-se ao acervo documental e o registro da memória e história oral.

3.3.4 Herbário Pe. Raulino Reitz

Outra unidade museal existente no MUESC é o Herbário Pe. Raulino Reitz, criado também em 2002. Destina-se em especial à pesquisa e é objeto de estudo de vários pesquisadores da graduação e pós-graduação que utilizam os vegetais como foco de investigação. O acervo conta com um sistema de preservação e organização por códigos e ficam armazenadas em equipamentos adequados à sua conservação localizados no Bloco da Biblioteca da UNESC. Os dados do acervo são disponibilizados em rede a partir do fanpage do MUESC.

“O Herbário Pe. Dr. Raulino Reitz foi fundado em 21 de junho de 1992 e alocado ao museu em 2002. Sua função é identificar plantas para fins de pesquisa em vários projetos.”¹⁸ De acordo com os dados obtidos no site do museu,¹⁹ “em 7 de agosto de 1997, o Herbário obteve registro internacional junto ao *Index Herbariorum*, confirmando o acrônimo CRI para a sua identificação”. Isso fez com que a unidade fosse integrada a um grupo que conta com mais dois herbários: o Herbário Barbosa Rodrigues (HBR), em Itajaí, e o Herbário da Universidade Federal de Santa Catarina (FLOR).

¹⁷ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_03.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 8h.

¹⁸ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_05.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 8h30.

¹⁹ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_05.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 8h30.

É importante destacar, ainda, que “o Herbário detém acervo representativo da flora regional no qual estão catalogados mais de oito mil espécimes vegetais da Mata Atlântica”.²⁰ Além disso, em 2009 foi contemplado com o Projeto de Modernização de Museus, sendo criado o acervo virtual²¹ interligado à rede internacional de computadores.

3.3.5 Unidade de Arqueologia

O Setor de Arqueologia é a última das cinco unidades que formam o Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense (MUESC). Essa unidade propõe projetos na área de levantamento, demarcação e salvamento arqueológico em todo o estado de Santa Catarina. A unidade vincula-se também ao Parque Científico e Tecnológico da Unesc (IPARQUE). Atualmente, conta com um acervo e uma exposição de longa duração composta por “por esqueletos humanos, utensílios e pedra polida e lascada, urnas funerárias, pontas de flecha e vasos cerâmicos, dentre outros objetos. As peças são coletadas em trabalhos de salvamento dos sítios arqueológicos da região.”²²

O acervo conta com duas linhas de pesquisa, separação também realizada na expografia da exposição de longa duração: as peças cerâmicas e as peças líticas. De acordo com os dados obtidos, “o acervo cerâmico é o mais importante do Estado, em relação à Tradição Tupi Guarani litorânea de Santa Catarina e o acervo de peças líticas e sepultamentos retrata as culturas pré-cabralianas que ocuparam o extremo sul catarinense.”²³

É importante ressaltar que as cinco unidades: o Museu de Zoologia Prof. Morgana Cirimbelli Gaidzinski, o Museu da Infância, o Centro de Memória e Documentação, o Herbário Pe. Raulino Reitz e o Setor de Arqueologia, possuem acervos de tipologias distintas e foram gerenciados até julho de 2012 por uma coordenação institucional denominada Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense (MUESC).

Nesse aspecto, os objetivos se desenharam em:

²⁰ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_05.php>. Acesso em: 4 jul. 2013, às 8h40.

²¹ Disponível em: http://www.bib.unesc.net/muesc/pesquisa_letras.php?tipo=H

²² Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_02.php>. Acesso em: 3 jul. 2013, às 20h.

²³ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_02.php>. Acesso em: 3 jul. 2013, às 20h.

Propiciar pesquisas em suas áreas de concentração; promover exposições para a visitação pública; colaborar na formação e aperfeiçoamento de profissionais e docentes; possibilitar o desenvolvimento de estudos sobre o patrimônio e manifestações socioculturais do sul catarinense; responsabilizar-se pela guarda, catalogação e preservação de seu acervo, disponibilizando-o para uso científico, educativo e cultural, mantendo intercâmbio com outras entidades congêneres.²⁴

Para alcançar os objetivos propostos, o MUESC, com suas unidades, articulou a pesquisa, a comunicação e a preservação do acervo. Dessa forma, traz como missão: “Preservar e comunicar os testemunhos materiais e imateriais, as histórias, as memórias e os saberes produzidos por diferentes sujeitos e lugares por meio do ensino, pesquisa e extensão, democratizando o acesso à cultura, ao entretenimento e à formação cultural.”²⁵

O MUESC busca sua sustentabilidade em editais internos e externos (Fund. Vitae, Fund. de Ciência e Tecnologia, Fund. de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica de Santa Catarina, Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Fundo de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento do Ensino Superior), e através de parcerias diversas, como as atualmente em curso junto à Pastoral da Saúde, ao Arquivo Histórico Pedro Milanez, ao Museu Augusto Casagrande, à Fundação Cultural de Criciúma, ao Projeto Tamar, ao Projeto Baleia Franca, à Polícia Ambiental, ao Serviço Social do Comércio, à Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, às Secretarias de Educação, escolas e universidades públicas e privadas, entre outras, envolvendo projetos de ensino, pesquisa e extensão.

Em 2007/8 o Projeto Permanente de Educação Ambiental “Bicho que Educa”, da Unidade de Zoologia, foi contemplado com o Prêmio Darcy Ribeiro de Práticas Educativas em Museus.

²⁴ Disponível em: <http://www.bib.unesc.net/muesc/muni_02.php>. Acesso em: 3 jul. 2013, às 20h.

²⁵ Disponível em: <<http://www.bib.unesc.net/muesc/muni.php>>. Acesso em: 3 jul. 2013, às 9h.

Em 2009/10 o MUESC foi contemplado com o Projeto “Aquisição de Equipamentos para Disponibilizar os Acervos do Museu Universitário do Extremo Sul Catarinense” com o convênio n. 707586/2009, Projeto 9730 do Edital de Modernização de Museus. Os recursos desse projeto resultaram na criação do museu virtual,²⁶ por meio da aquisição de equipamentos que permitiram a disponibilização dos diferentes acervos na rede internacional de computadores.

Segundo a Política Nacional de Museus (BRASIL, 2003, p. 08):

[...] os museus devem ser processos e estar a serviço da sociedade e seu desenvolvimento. Comprometidos com a gestão democrática e participativa, eles devem ser também unidades de investigação e interpretação, de mapeamento e documentação e preservação cultural [...] com o objetivo de propiciar a ampliação do campo das possibilidades de construção identitária e a percepção crítica acerca da realidade cultural brasileira.

O MUESC se constitui como referência museal na região Sul, no diálogo e atividades que vem desenvolvendo com diferentes escolas e as mais de 30 instituições museológicas do seu entorno cadastradas no Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM), do qual participa com membro no comitê gestor na modalidade de museus universitários.

É importante destacar que o MUESC, ao longo de sua trajetória, buscou constituir-se em um museu sem paredes. Esse conceito foi desenvolvido na fundação do Museu da Infância, protagonizado pelos professores pesquisadores Dra. Maria Isabel Ferraz Pereira Leite, Dr. Celdon Fritzen e Dr. Gladir da Silva Cabral. A proposta que inicialmente restringia-se ao Museu da Infância tomou corpo e passou a integrar a expografia do Museu de Zoologia. As demais unidades não adotaram essa concepção uma vez que o MUESC foi extinto no processo de implantação.

A concepção que norteia a escolha por um Museu sem paredes é a busca pelo rompimento dos modelos tradicionais que se fecham entre as paredes ou em seus cofres e proporcionar um espaço de apreciação/fruição/interação que seja aberto tanto no aspecto físico, como conceitual, trazendo maior dinamicidade para a circulação e aproximação do acervo, como liberdade para traçar percursos outros de

²⁶ Disponível em: <www.unesc.net/muesc>.

visitação. É maleável na apresentação visual da expografia e nas fronteiras, assumindo a contemporaneidade em uma forma espacial que propicia encontros significativos com aqueles param e aqueles que transitam em seu entorno, tocando seus sentidos e deflagrando olhares singulares.

Dessa forma, é um museu que busca a ludicidade do corpo, possibilitando a curiosidade, a libertação, a fluidez. Um museu reconhece o corpo como dispositivo de não-controle, criativo, inventivo que precisa ser cativado, percebido, despertado.

É a partir dessa concepção que tomo como referência a exposição “Museus em Movimento: Rizomas”, realizada pelo MUESC em alusão à 10ª Semana Nacional de Museus, promovida pelo IBRAM em maio de 2012, como objeto de estudo para aplicação desta pesquisa a partir das análises coletadas envolvendo o espectador, a expografia, mediação e ação educativa articuladas às performances do corpo no espaço expositivo.

3.4 MEDIAÇÃO E AÇÃO EDUCATIVA EM MUSEUS

“Sentir tudo de todas as maneiras, viver tudo de todos os lados, ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo realizar em si toda a humanidade de todos os momentos num só momento difuso, profundo, completo e longínquo.”
(FERNANDO PESSOA).

Ao falar-se de mediação cultural, algumas palavras devem ser evidenciadas, dentre elas a provocação, a curiosidade, a disponibilidade, a interpretação e o estímulo da imaginação. Esse conjunto de termos pode favorecer ou diminuir os processos de inter-relações que estão presentes em uma visita ao museu, por isso é fundamental que haja pesquisa sobre os processos de ação educativa e mediação em museus.

Na visitação a museus a ação educativa é concebida na perspectiva de perceber o espaço museal como possibilidade de educação. A partir da ação educativa, há um diálogo compartilhado com a proposta curatorial no sentido de gerar novos possíveis a partir do processo de fruição do espectador. Por sua vez, a mediação é o processo que resulta em estimular o olhar do espectador diante do acervo. É imprescindível que haja um processo dialógico entre objeto, mediador

cultural e espectador. É importante ressaltar que nem sempre uma proposta expositiva possui proposta de ação educativa, no entanto o processo de mediação ocorre a partir da relação entre o sujeito e a obra. Esse processo pode ser qualificado com a presença de um mediador que busque a aproximação, que provoque e cause a curiosidade do espectador diante do objeto exposto.

O conceito de educação como mediação vem sendo construído ao longo dos séculos. Sócrates falava da educação como parturição das ideias. Podemos, por aproximação, dizer que o professor assistia, mediava o parto. Rousseau, John Dewey, Vygotsky e muitos outros atribuíam à natureza, ao sujeito ou ao grupo social o encargo da aprendizagem, funcionando o professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador. O professor mediador é tudo isso (BARBOSA, 2009, p. 13).

A partir do conceito de Barbosa (2009), é possível perceber que o professor tem papel fundamental nos processos de mediação. Isso ocorre no ensino formal, mas também em espaços não formais, como nos museus, na figura do mediador cultural. Essa mediação necessita aguçar o olhar para além do ver. Precisa fazer conexões e abrir caminhos no processo de interpretação e fruição dos sujeitos com os objetos expostos. Nesse aspecto, podemos compreender esses processos como uma via de mão dupla, onde um completa o outro.

Receber o espectador em um espaço museal, expositivo, requer do mediador uma postura de sujeito provocador do encontro com o acervo exposto. No caso de mediadores de exposições de arte, conhecer as obras e os artistas, assim como o perfil dos espectadores, contribui para o bom desempenho de seu papel. É preciso que estejam integrados à exposição que irão mediar, por isso é fundamental o contato maior com o acervo e as pesquisas sobre ele e, quando possível, o contato com o artista e seu processo de criação. Além disso, é preciso estar “alimentado” e ter as suas “necessidades supridas” no que se refere à linguagem estético-cultural e outras representações do universo da arte, para então poder subsidiar reflexões em torno da arte a mostra.

Diante da necessidade de estar em contato constante com as linguagens artísticas, os artistas, os signos e tudo mais que corresponda à mediação dos espaços expositivos, concordo com Machado (2005) quando se refere à construção desse sujeito a partir de vivências

significativas, “a possibilidade de ir aos museus, fazer seus próprios percursos e suas seleções pessoais torna os monitores mais autônomos, confiantes, atentos e dinâmicos em sua relação com o público.” (MACHADO, 2005, p. 98). Ou seja, quanto mais integrado o mediador estiver com o espaço museal, maior será o seu envolvimento, melhor será a sua articulação e a sua interlocução durante a mediação que realizar.

Além de sua fala, não é apenas o mediador que instiga o encontro do sujeito com a arte, há outras informações no espaço que também comunicam algo, o que muitas vezes leva o espectador a não querer monitoria e, simplesmente, fruir o que mais lhe chama a atenção, sem a interferência de outro olhar. Contudo, esses outros materiais dispostos no ambiente expositivo também acabam influenciando e até direcionando a leitura e a fruição da obra. Como afirma Leite (2005, p. 62):

Não podemos acreditar naquela idéia que muitas vezes se tem de que os objetos falam por si. Objetos não falam por si, nós é que atribuímos significados aos objetos. E em uma exposição sempre existem instrumentos de mediação. Você nunca vai entender qual é o discurso curatorial se não leu o folheto, o texto de parede ou o catálogo.

Deixar levar-se somente pelos escritos, sem uma provocação a mais, também pode levar o espectador a conclusões equivocadas. Ou seja, informações podem ficar distorcidas quando o espectador é privado de um diálogo maior com a obra, o contexto que ela traz e o seu próprio repertório. Coli (2006, p. 121) chama atenção para certas informações aparentemente explícitas:

É importante não confiar nos textos como desvendadores ou chaves do objeto artístico. Eles são instrumentos complementares, auxiliares da frequência, mas não são “tradutores” ou explicadores absolutos da obra – mesmo quando, autoritariamente, pretendem sê-lo. É importante saber servir-se dos textos com cautela. Frequentar uma obra é antes de tudo, um ato de interesse.

Tal interesse não deve ser apenas do espectador, mas do mediador também. Machado, ao falar sobre a sua experiência de ser

mediadora da apresentação de Lasar Segall para grupos de monitores em formação estética, relata suas percepções no momento da fruição e apropriação dos mesmos:

Afinal os monitores precisavam motivar o olhar das pessoas que visitavam a mostra, pois eles seriam responsáveis por estabelecer uma relação prazerosa do público com as imagens. Ou seja, pra provocar prazer, o monitor tinha que sentir e ter prazer em buscar conhecimento, associar dados sobre as obras, a vida e a produção de Segall, partindo de uma ordenação pessoal e muitas vezes afetiva sobre o artista (MACHADO, 2005, p. 99).

Motivar, instigar, provocar, dialogar acreditando no outro, usar estratégias de aproximação, essas, entre outras ações, fazem parte do fazer de um mediador. Entretanto, ao estar integrado com a obra e com o artista, o monitor/mediador não pode esquecer a bagagem cultural que o espectador traz consigo. Ignorar esses conhecimentos pode prejudicar o processo mediador ao invés de ampliá-lo. Com relação a esse comportamento, Leite (2005, p. 81) faz o seguinte comentário:

Não se devem ignorar os diferentes tipos de experiências de vida, o *background* das pessoas, pois são fontes de novas e ricas experiências de encontro com a arte. Isso porque os sentimentos em relação às obras são únicos e singulares. Por isso mesmo, impor informações nem sempre desejadas não garante envolvimento, não assegura que a experiência com a arte provoque a necessidade de saber mais, o desejo de voltar.

E esse “desejo de voltar” e de “saber mais” leva o espectador a ampliar seu repertório cultural e estético, buscando cada vez mais um contato maior com as linguagens, com os artistas e com outras atividades culturais.

Em suma, faço lembrar a afirmação de Ganzer (2005, p. 87), segundo a qual a mediação é um valiosíssimo processo de diálogo: “um trabalho educativo que constrói fruidores sensíveis e propõe um novo olhar para as coisas corriqueiras – que podem ir além dos nossos referenciais – privilegia o diálogo entre o visual e o verbal na tentativa de compreender os processos e as relações oferecidas”. Eis a missão do

mediador! Estabelecer relações de indivíduos com a arte e ao mesmo tempo colaborar com a construção do repertório do outro parece favorecer ainda mais o envolvimento do mediador, que também se reconhece como sujeito apreciador. E quando “alimenta-se” desse conhecimento, seu olhar da mesma forma se modifica, cresce, apropria-se do que lhe fala aos sentidos.

Na concepção com a qual comungo nesta pesquisa, os processos de mediação e de ação educativa estão vinculados. A proposta de ação educativa buscou propiciar uma mediação em que houvesse a convocação do corpo para sua interação com o espaço, o acervo, o objeto. A partir do conceito de museu sem paredes, concepção construída e disseminada pelo Museu da Infância da UNESCO, fruto de pesquisas e publicações que resultaram em uma construção histórica e importante para o contexto brasileiro, propomos também um corpo livre de estereótipos, de predefinições na perspectiva de um sujeito mais dinâmico e expressivo.

4 REFLEXÕES SOBRE O CORPO NA ARTE: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

“O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar.” (ZUMTHOR, 2007, p. 80).

O corpo é uma célula de manifestações e condutor de expressões e sentimentos, ele representa o sujeito perante a sociedade, logo é possível afirmar que, de diferentes maneiras, serve de plataforma e reflete a identidade do ser humano. No mundo contemporâneo, essa identidade é fragmentada, pois o sujeito influenciado pela sociedade na qual está inserido perde o estado de unicidade, sendo composto de pedaços/facetadas de identidades.

Território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, o corpo é a primeira forma de visibilidade humana. O sentido agudo de sua presença invade lugares, exige compreensão, determina funcionalismos sociais, cria disciplinamentos e desperta inúmeros interesses de diversas áreas do conhecimento (SOARES, 2001, p. 21).

O corpo humano carrega em si todas as funções biológicas. Mas, muito além disso, seus limites não são dados pela pele. Cheio de sintomas, é um agente carregado de memórias, lembranças, pensamentos, imaginação e sonhos. É receptáculo e programador do que se passa na mente e na alma ou, para usar outras palavras, no interior abscôndito da subjetividade humana.

As pesquisas sobre corpo e cultura têm ganhado espaço na contemporaneidade. É possível afirmar que um espelha o outro de maneira a modificar as formas de organização da sociedade. Nas últimas décadas, as percepções e compreensões sobre o corpo entraram em ascensão e têm assumido conotações que seriam até então

inimagináveis. O corpo torna-se o cerne de investigações e experimentos não somente das ciências, mas também da arte e da educação.

Tomando como referência o campo de atuação desta pesquisa que visa a problematizar “que dispositivos de performances corporais podem ser identificados nas ações educativas realizadas na exposição “Museus em Movimento: Rizomas realizadas no Museu da Universidade do Extremo Sul Catarinense”, proponho um breve recorte histórico das representações do corpo ao longo da história, tomando como viés sua representação na arte e seus reflexos na formação humana.

Na pré-história, 3500 a.C, o homem representou de forma muito intensa as conquistas diárias para a sobrevivência do corpo. Os desenhos rupestres e objetos encontrados na época, que até hoje são pesquisados em sítios arqueológicos e cavernas, mostram a relação próxima do homem com o ambiente natural e a forma como tratava o corpo. Evidenciavam-se e evidenciam-se as conquistas do corpo a partir da caça, pesca como sinônimo de sobrevivência. O corpo nos desenhos espalmados nas cavernas ressaltam as expressões e refletem uma concepção de corpo voltado para a sobrevivência e o sagrado (crença em vários deuses).

O homem primitivo era cercado por sensações de perigo e ameaças causadas pela agressividade dos eventos naturais que colocavam suas vidas em risco. Pode-se dizer que, por sensações como essas, os homens primitivos se organizavam para proteger as mulheres de seu ambiente familiar, a prole e os alimentos do território. Nesse processo, a proteção mediada por um líder reforçou a ideia da vida em grupo, em comunidade, mas não descartando a importância da individualidade. A história do homem primitivo evidencia como o corpo era de extrema importância para convivência em um ambiente bastante selvagem e primitivo. Costa (2011, p. 248) destaca a relação do homem com o ambiente:

O corpo do homem primitivo estava em sintonia e intimidade com o ambiente, com a satisfação das necessidades e a solução dos problemas imediatos do cotidiano, no tempo em que não existiam tantos instrumentos, o corpo, em si, era o instrumento de mediação do homem com o mundo.

Percebe-se, então, que o corpo do homem das cavernas, expressão conhecida nos dias atuais, era sua principal forma de

sobrevivência com o ambiente naquele período. Podemos dizer, ainda, que as atividades gráficas rupestres são manifestações de comunicação social presentes desde a pré-história. Esse tipo de manifestação, podemos entender como arte por apresentar técnicas picturais e de gravuras empregadas em registros gráficos, identificando variações dos temas e da maneira como representam esses desenhos.

Essas transformações manifestam grafias dos diferentes estilos de vida dos grupos que habitavam e se relacionavam nesse período. Podemos dizer que esse tipo de manifestação é uma forma de linguagem entre os grupos desse período, que o significado é compreendido pelos próprios homens primitivos e cujos traços revelam, de acordo com estudos arqueológicos, certa compreensão e concepção de vida. Arqueólogos estudam as gravuras e pinturas rupestres com a finalidade de identificar culturalmente as etnias pré-históricas e a linguagem que então eram representadas em cavernas e rochas naquele período. Funcionavam como uma forma de comunicação desenvolvida por meio da arte, dos símbolos e das pinturas rupestres.

Um período de grande importância para a compreensão do corpo da nossa sociedade foi o da Grécia Antiga. Atualmente, muito do que movimenta o mundo ocidental é um legado deixado pelo homem grego. Filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles e dramaturgos como Sófocles, Ésquilo e Eurípidés, entre outros, contribuíram para a visão, percepção e construção do corpo em nossa sociedade atual.

Na Grécia Antiga, o corpo foi equiparado à política e à ética nas discussões dos pensadores. Sócrates (469-399 a.C.), Platão (428-348 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) discutiam muito sobre as questões inerentes ao corpo, assim como buscavam a saúde dele. Para Sócrates, que tinha uma visão integral do homem, o corpo era tão importante quanto a alma para a convivência do homem com a sociedade da época. Platão pensava de modo diferente, pois entendia que o corpo servia como prisão para a alma. Para Aristóteles, ações humanas eram conjuntas, em um processo contínuo de realização, corpo e alma (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012).

Esses questionamentos sobre concepção de corpo, por parte dos filósofos gregos, revelam o entendimento daquela sociedade e como o corpo tomou proporções importantes nesse período. Em relação ao assunto, Sócrates acreditava que a saúde, o bem-estar e a disposição do corpo, juntamente com a sua própria beleza (ele mesmo de físico belo, forte e aparentemente saudável), eram fundamentais para o homem (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012).

Dentro dessa concepção de corpo, Sócrates elaborou para a

medicina e a arte um conhecimento da saúde humana. Podemos dizer que ele argumentava que o corpo e alma não se separavam e que era necessário cultivar a harmonia entre o pensamento e a beleza física. O próprio filósofo praticava exercícios físicos e cuidava da dieta de seus discípulos para manter a boa forma física e mental (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012).

Na Grécia, o corpo representava a força, o vigor e a vitalidade, principalmente quando relacionado ao contexto das guerras, lutas, ginástica e jogos olímpicos que surgiam nesse período. Era indispensável o condicionamento físico para essas principais atividades gregas. Segundo Santaella (2008), as ações relacionadas à estética do corpo e ao fortalecimento do intelecto eram práticas comuns e indispensáveis para o homem grego naquele período.

Pode-se dizer que os gregos sempre cultivaram ações relacionadas à estética do corpo e às práticas que fortaleciam o intelecto. Esculturas que mostram o condicionamento do físico forte são um grande exemplo desse período e são tomadas como biotipos de corpo que definem a ideia de beleza até os dias atuais. Enquanto o corpo era simbolizado por beleza e condicionamento físico, a música e a poesia tinham função de trabalhar a alma e o intelecto, um desenvolvimento integral do homem grego (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012).

Para os historiadores, a Grécia Antiga foi considerada uma civilização de grande valor cultural, que se consolidou como matriz da sociedade ocidental. Os gregos desenvolveram nesse período a filosofia, os esportes para o condicionamento físico, artes entre outros (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012). Um grande exemplo são os jogos olímpicos. A arte grega foi marcadamente centrada no ser humano como o ser mais importante do universo. As maiores preocupações dos gregos eram a busca da perfeição nos corpos, na sabedoria e na harmonia.

Os gregos retratavam seu cotidiano nas produções de arte. A natureza e suas manifestações eram utilizados com grande frequência nas pinturas. Um grande exemplo de corpo e sua representação na arte é a escultura grega no final do século VII a.C., no período Arcaico (CASSIMIRO; GAUDINO, 2012). A escultura na Grécia tem características da arte egípcia.

Nesse período, escultores esculpam as estatuas com objetivo de que o belo fosse admirado, não era somente a representação de uma figura humana. Havia uma valoração da simetria natural. Estas questões podem ser observadas em peças com diferentes poses. Em outras esculturas pode-se observar o quadril um pouco mais alto que o outro.

Tendo em vista a fragilidade do mármore, as esculturas passaram a ser substituídas pelo bronze, por ser mais leve e permitir, na produção, maior movimento aos escultores. Podemos dizer que a escultura foi o maior exemplo de arte nesse período. O corpo retratado nessas esculturas revela a sua importância nessa época e como os gregos cultivavam a fisicalidade e sua representação nesse período (DANTAS, 2005).

A Idade Média, entre os séculos V e XV, foi o período em que são Tomás de Aquino²⁷ rompeu os laços com a filosofia aristotélica e estabeleceu uma hierarquia entre alma e corpo. Há uma concepção de domínio da alma sobre o corpo. É um período onde ocorre uma censura repressiva das manifestações do corpo, fato que é retratado na arte com pinturas e esculturas que evidenciam a ideia de religiosidade, em adoração a Deus, sem preocupações de simetria e proporcionalidade física.

Conforme Dantas (2005), a sociedade era influenciada pela igreja e pelos costumes impostos por ela nas relações sociais interpessoais, familiares, na forma de pensar e até mesmo de se vestir. Em virtude disso, o homem medieval, em geral, pela sua salvação eterna da alma, renunciava a todos os seus bens, tanto materiais quanto imateriais. As abstinências impostas ao corpo, os jejuns e as mutilações eram comuns na época, juntamente com as confissões, o sacrifício, as oferendas e penitências, todas práticas para sacrifício e controle do corpo.

Essas práticas, para os indivíduos da época, eram uma forma de alcançar a purificação da alma. Qualquer manifestação corporal fora dos rituais sagrados era considerada pecado, o que poderia acarretar, na perspectiva da igreja, a perdição da alma. Podemos dizer que, durante a Idade Média, o corpo passou a não ter mais a importância que tinha no contexto das culturas greco-romanas, pois era mantido rigorosamente submisso às práticas religiosas. Dessa forma, práticas e estudos artísticos que retratassem o corpo estavam sob suspeita de serem considerados atos pecaminosos para a sociedade cristã.

Por isso, qualquer preocupação com a estética do corpo que fosse contrária à doutrina da Igreja seria considerada reflexo do paganismo, já que a igreja tinha total poder político e espiritual naquele tempo. Trata-se de um período em que corpo e alma mantiveram uma relação hierárquica: a alma era vista como superior e senhora do corpo. Na arte,

²⁷ Santo Tomás de Aquino (1225-1274), padre dominicano do século XIII, filósofo, teólogo, proclamado santo e doutor da igreja Católica (DANTAS, 2005).

por ser um período em que a igreja pregava contra o paganismo, as pinturas do corpo representavam toda a repressão e os costumes da época. Nas pinturas desse período eram mantidos costumes e características religiosas, em especial na face. Pouco assemelhavam-se às características físicas verossímeis. As expressões faciais ganhavam uma aura ligada ao espírito e não à figuração real.

No judaísmo antigo, em contrapartida, o corpo era visto como uma unidade harmônica entre corpo e alma. Entretanto, de acordo com Junqueira Filho (1995, p. 65):

Na filosofia judaica medieval a alma passa a ter um papel diretor do corpo, como princípio da vida e condutor de seus atos, dos atos do ser humano. Daí sua capacidade de sobreviver à morte do corpo e ter a função de aspirar permanentemente sua perfeição intelectual e moral.

Nessa concepção, o corpo abriga a alma, e justamente por isso a condenação de tudo que atenta contra ele; a cremação é totalmente proibida pelo judaísmo, assim como qualquer procedimento que interfira nele, como, por exemplo, tatuagens. Na visão judaica, a união da alma e do corpo é uma dádiva do Criador. Como coloca Junqueira Filho (1995, p. 65), “a noção de pecado no judaísmo está associado à pureza do corpo e da alma.”

Assim como no judaísmo, o cristianismo também irá adotar modelos inspirados em Platão, que concebe a ideia dualista, o homem composto de corpo e alma, sendo o corpo mutável e o portador da alma eterna e divina. No cristianismo, como colocam Barbosa, Matos e Costa (2011, p. 26):

Evidencia-se a separação do corpo e da alma, prevalecendo a força da segunda sobre o primeiro. O cristianismo resume a atitude de recusa; cabia ao homem descobrir-se como mais do que o seu corpo, descobrir-se como alma que deve lutar contra os desejos para escapar da morte e conquistar a eternidade e a salvação.[...] o corpo, prisão da alma, era pois um vexame, devia ser escondido.

O corpo passa ser fonte de pecado, e passando por sacrifícios, dores e negação de prazer, o ser se purificava para posteriormente

apresentar-se a Deus. Paulo faz uma boa síntese da visão cristã em I Coríntios (6:18-20):

12 “Tudo me é permitido”, mas nem tudo convém. “Tudo me é permitido”, mas eu não deixarei que nada me domine. **13** “Os alimentos foram feitos para o estômago e o estômago para os alimentos”, mas Deus destruirá ambos. O corpo, porém, não é para a imoralidade, mas para o Senhor, e o Senhor para o corpo. **14** Por seu poder, Deus ressuscitou o Senhor e também nos ressuscitará. **15** Vocês não sabem que os seus corpos são membros de Cristo? Tomarei eu os membros de Cristo e os unirei a uma prostituta? De maneira nenhuma! **16** Vocês não sabem que aquele que se une a uma prostituta é um corpo com ela? Pois, como está escrito: “Os dois serão uma só carne”. **17** Mas aquele que se une ao Senhor é um espírito com ele. **18** Fugam da imoralidade sexual. Todos os outros pecados que alguém comete, fora do corpo os comete; mas quem peca sexualmente, peca contra o seu próprio corpo. **19** Acaso não sabem que o corpo de vocês é santuário do Espírito Santo que habita em vocês, que lhes foi dado por Deus, e que vocês não são de si mesmos? **20** Vocês foram comprados por alto preço. Portanto, glorifiquem a Deus com o seu próprio corpo.

Nesse período, o homem deveria preocupar-se com a beleza da alma, a beleza física não era mais motivo de reverência e não era cultuada, assim qualquer coisa que evocasse a libido deveria ser censurada, pois a alma deveria permanecer acima dos desejos do corpo. No campo das artes plásticas, de acordo com Pires (2001, p. 32):

O corpo, além de passar a ser representado de uma forma bem mais figurativa – onde além de não utilizar retoques para embelezar o indivíduo, o artista enfatiza a geometria, as estruturas simétricas bilaterais e as proporções dimensionais – deixa de ser retratado nu.

A Idade Média foi marcada por poucas inovações no que tange aos estudos e representações do corpo. Segundo Araújo (2009), a figura

humana era representada sem profundidade, tendendo à simplificação e à estilização. Ou seja:

O corpo era considerado apenas pela sua formação material, denominando carne que deveria manter-se intacta às tentações demoníacas da degradação, perdurando assim, a noção platônica de que o bem deveria ser alcançado com a transcendência do corpo. A forma que o homem tinha para poder dominar a carne era através das obrigações religiosas e sociais, podendo também encontrar espaços de purificação do corpo através de torturas, flagelos, autopunição e castração de desejos [...]. O povo passou a temer a periculosidade do corpo, mantendo desejos afastados e escondidos da plenitude da satisfação. O corpo era, então, tratado de uma maneira discreta, com respeito e moderação, dentro das regras do decoro e da moral, devendo seguir as leis de Deus. (PINTO; JESUS, 2000, p. 90)

A arte, nessa época, ganhou uma nova função: a de transmitir os ensinamentos da história para os que não sabiam ler. De acordo com Pires (2001, p. 45), compreendia-se que a ideia de pecado e corpo eram indissociáveis, em especial para a igreja, onde “deixam de se importar com a semelhança entre o corpo representado e o corpo real; só que diferentemente dos gregos [...] os artistas medievais a usavam para criar corpos deformados e não proporcionais”. O corpo era apenas veículo para carregar a alma.

A partir do Renascimento, há um retorno da arte enquanto *mimese*²⁸ por meio da representação das formas humanas. Esse período foi marcado pela representação naturalista das formas e pelos estudos anatômicos. Conforme Barbosa, Matos e Costa (2011, p. 27), “as ações humanas passaram a ser guiadas pelo método científico, começa a haver uma maior preocupação com a liberdade do ser humano e a concepção de corpo é consequência disso”.

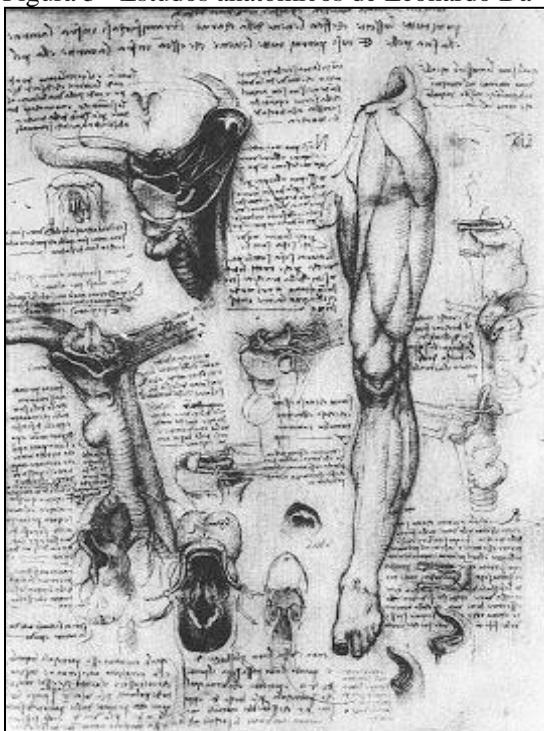
No ideal renascentista imerso no conhecimento científico, o corpo começa a ser investigado. Nesse cenário aparecem artistas interessados na anatomia do corpo, dentre eles, Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), que utilizavam a técnica de

²⁸ A expressão *mimese* é tratada no texto como a imitação da realidade.

dissecação de cadáveres para o melhor entendimento da anatomia. Leonardo da Vinci, no entanto, tinha outros interesses além do estudo do corpo. Pires (2001, p. 38) comenta que Da Vinci:

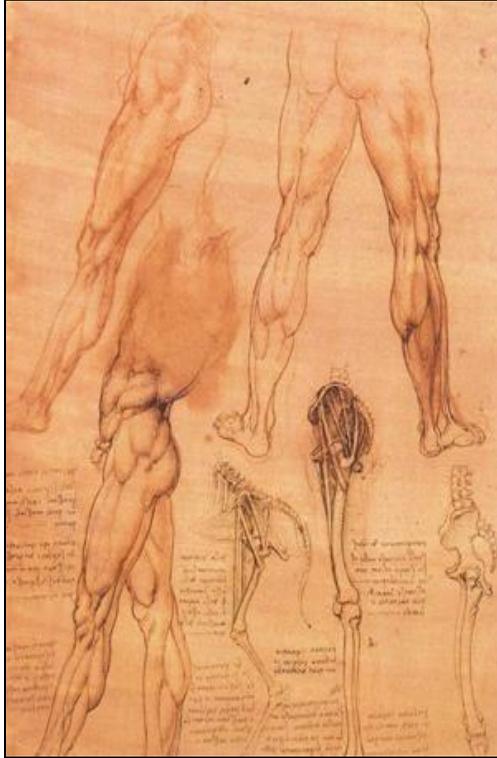
Elaborou vários estudos anatômicos, que contemplaram não só a musculatura e a ossatura, responsáveis pelo movimento e pela postura, como também os órgãos internos. [...] O corpo, não apresentando contornos rígidos, se torna impreciso e abre espaço para a imaginação do espectador dar o tom à obra.

Figura 3 - Estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci, 1507.



Fonte: <<http://hid0141.blogspot.com.br>>.

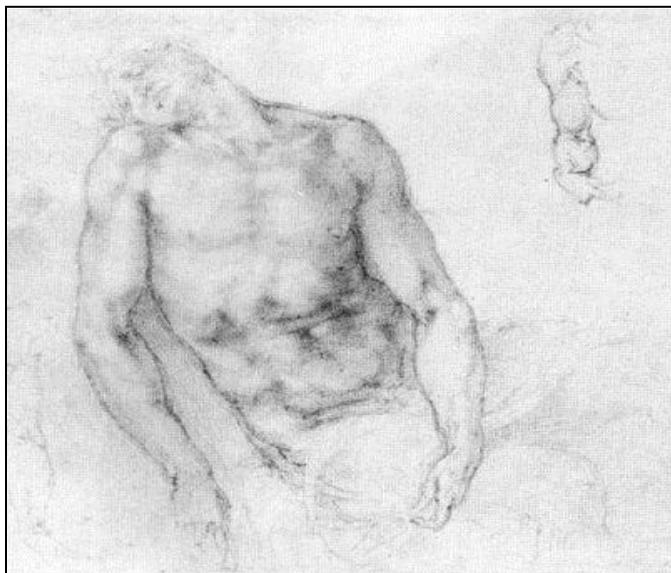
Figura 4 - Estudos anatômicos de Leonardo Da Vinci, 1510.



Fonte: <<http://iconographos.blogspot.com.br>>.

Pires (2001) ressalta, ainda, que o artista Michelangelo debruçou-se sobre o estudo do corpo humano em suas obras, desenvolveu técnicas de proporção, volume e representação retratística ainda não aparentes na história da arte. Seus desenhos, esculturas e pinturas eram concebidos em diferentes posturas corporais que retratavam a realidade observada com o domínio da anatomia.

Figura 5 - Estudos para Pietá.



Fonte: <<http://latinorium.blogspot.com.br>>.

Figura 6 - Estudos para Capela Sistina.



Fonte: <<http://latinorium.blogspot.com.br>>.

Com o advento da revolução industrial, a partir do século XIX, a população passa a migrar dos campos para a cidade, que se expande cada vez mais com o ritmo de trabalho das grandes fábricas. Nesse sentido, uma nova classe social toma forma: a burguesia. Segundo Canton (2009b, p. 17), “essa nova classe social necessitava de uma nova forma de arte para se legitimar culturalmente”. Isso é, era preciso que novas formas de fazer arte pulsassem. A arte acadêmica, que era até então imposta, perde força, dando lugar a novas propostas artísticas. Os artistas libertaram-se das maneiras tradicionais de produção, dando lugar a novas formas de representação. Surgem, nessa época, diversos movimentos artísticos: impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo...

Esses movimentos de vanguarda marcaram o início da arte moderna. Enquanto conceito, os artistas desses movimentos ansiavam pela busca do novo, implícito no conceito de vanguarda, ou seja, estar à frente no tempo. Com tantos acontecimentos, era preciso que a arte se tornasse tão original e enérgica quanto a vida.

Canton (2009b) aponta que umas das novidades do século XIX, que teve grande influência na produção de arte, foi o surgimento da fotografia. Com ela, os artistas libertaram-se da função de registrar nas telas os acontecimentos, as pessoas e paisagens. A fotografia, então, assumiu a função de captar a realidade, e os artistas puderam realizar novas pesquisas e experimentos, tendo assim maior liberdade de criação. De acordo com Melo (2010, p. 10):

Estas novas formas de arte aumentaram os limites das noções tradicionais do que “é arte” e correspondiam às novas mudanças similares que aconteciam na sociedade humana, na tecnologia e no pensamento, ou seja, a modernidade estética acentuou-se na importância da visão tecnológica da realidade [...] Os artistas, “entusiasmados” pelo aparecimento de novos mecanismos, de novas tecnologias, ansiavam acima de tudo, propor novos pensamentos, passando a ter por consequência outras formas de expressão.

A arte moderna, portanto, trouxe ao homem novas formas de relacionar-se com a vida, com a tecnologia, com os objetos industriais, e essas mudanças foram expressas em várias correntes artísticas. “Uma nova imagem de si mesmo começou a ser construída e incorporada através de novas abordagens.” (MELO, 2010, p. 11). No Cubismo,

surgido em 1907, artistas como Georges Braque,²⁹ Pablo Picasso,³⁰ entre muitos outros, restringiram a figura humana em fragmentos geométricos, dissolvendo assim conceitos da arte acadêmica.

Figura 7 - Guernica. Pablo Picasso, 1937.



Fonte: <<http://www.pablocicasso.org>>.

²⁹ “George Braque (1882-1963). Pintor e escultor Francês. Juntamente com Pablo Picasso, fundou o movimento cubista”. Disponível em: <<http://www.georgesbraque.org>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

³⁰ “Pablo Picasso (1881-1973). Pintor, desenhista e escultor espanhol. Um dos artistas mais célebres do séc. XX. Co-fundador do movimento cubista, do qual realizou inúmeros trabalhos”. Disponível em: <<http://www.pablocicasso.org>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

Figura 8 - Mulheres com Guitarra Braque, 1913.



Fonte: <www.braque.org>.

No futurismo, surgido em 1909, exaltava-se a velocidade, a força e o dinamismo das formas. A figura humana era representada através dessas ações. Artistas como Umberto Boccioni³¹ e Giacomino Balla³² traduziam a ideia de “Homem como motor.”

³¹ “Umberto Boccioni (1882-1916). Pintor e escultor italiano integrado no movimento futurista. O artista preocupava-se em abstrair conceitos não só cubistas, mas incorporando os conceitos de dinamismo e simultaneidade”. Disponível em: <<http://movimentofuturista.weebly.com/umberto-boccioni.html>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

³² “Giacomino Balla (1871-1958). Artista italiano expoente da corrente futurista. Sua obra permeia entre representações dos avanços científicos, chegando à quase abstração”. Disponível em: <<http://movimentofuturista.weebly.com/giacomino-balla.html>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

Figura 9 - Cabeça, luz, arredores.



Fonte: <<http://www.ocaiwi.com>>.

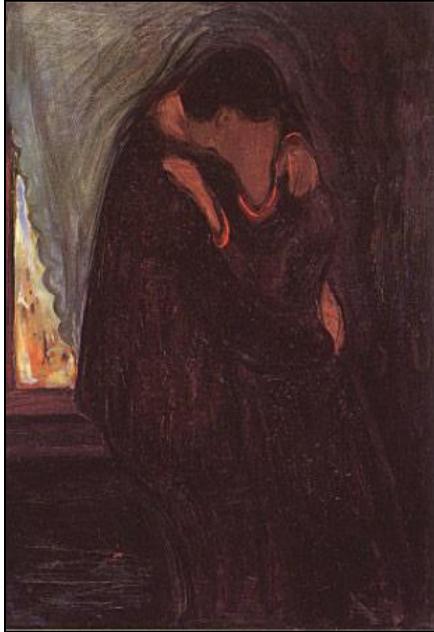
Figura 10 - Corrente de cachorro em movimento. Giacomo Balla, 1912.



Fonte: <<http://www.historiadaartenamodernidade.blogspot.com.br>>.

Nessa corrente de mudanças e inovações, os artistas abandonavam cada vez mais as maneiras tradicionais de produção artística, como é o caso do expressionismo, o qual buscava inspiração em figuras dramáticas, abordando como temas o medo, o terror, a morte e a solidão. A figura humana é experimentada e expressada pelos sentimentos, abandonando de vez a figuração realista. Canton (2009b, p. 24) descreve que “era um desejo de expressar, por meio da arte, a grande verdade do ser humano, mesmo que essa verdade fosse diferente do que se vê através do olhar comum”. Artistas como Edvard Munch³³ e Egon Schiele³⁴ traduziam esse desejo.

Figura 11 - O beijo, Edvard Munch, 1897.



Fonte: <<http://lichiaslagostas.wordpress.com>>.

³³ Edvard Munch (1893-1944) foi um pintor e gravador norueguês. Sua obra mais célebre foi o quadro “O Grito”, um das maiores representantes da corrente expressionista do século XX. Disponível em:

<http://www.infoescola.com/biografias/edward-munch/>. Acesso em: 18 jul. 2013.

³⁴ Egon Schiele (1890-1918) foi um pintor austríaco ligado ao movimento expressionista. Disponível em:

http://obviousmag.org/archives/2011/11/egon_schiele_erotismo_agressividade_e_pobreza.html. Acesso em: 18 jul. 2013.

Figura 12 - Duas figuras, Egon Schiele, 1917.



Fonte: <<http://www.oamoreazulzinho.blogspot.com.br>>.

Dessa forma, os artistas expressionistas, além de criarem distanciamento com a realidade, impulsionados por inovações, abandonaram por vezes as cores reais. Nas palavras de Canton (2009b, p. 25), “[e]ra como se a arte quisesse transformar a realidade, e não simplesmente reproduzi-la.”

Marcel Duchamp,³⁵ em seu quadro “Nu descendo uma escada” (1912), propõe ao corpo um formato de translação, representando a dinâmica corporal.

³⁵ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor e escultor francês. Um dos precursores da arte conceitual, o artista é responsável por trazer para a arte o

Figura 13 - Nu descendo uma escada Marcel Duchamp (1912).



Fonte: <<http://www.blogdaarte.com.br>>.

A arte, então, começa a exercer um papel diferente do proposto por Platão e Aristóteles, que a concebiam apenas como a imitação da realidade. O belo já não é o mais importante e substancial para os artistas. Vieira e Hamm (2009, p. 19) fomentam a discussão afirmando:

conceito do *ready made*. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370>. Acesso em: 18 jul. 2013.

Deste modo, o corpo começa a imergir em um mundo feito de experiências, sendo modificado pela tecnociência que resulta em uma transformação, não apenas na fisicalidade dos corpos, mas na sensibilidade, na consciência e na mente. [...] quando a realidade humana é colocada em questão, são os artistas que se lançam à frente, desbravando os novos territórios.

Segundo Lúcia Santaella (2008, p. 65), desde meados do século XX o corpo deixou de ser mera representação e se tornou uma questão, um problema que a arte vem explorando em toda a multiplicidade de aspectos e “dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano”.

Contudo, o corpo vivo do artista tomado como suporte para arte teve início em Duchamp e nas manifestações de *performance*,³⁶ *happenings*,³⁷ *Fluxus*³⁸ nos anos 1950 e 1960 e posteriormente alcançou os anos 1970 com a *body art*.³⁹ Os artistas testavam novas ideias e

³⁶ “A arte performática se originou dos eventos teatrais montados pelos artistas futuristas, dadaístas e surrealistas no começo do século XX. Ela representa a tentativa que esses pioneiros fizeram de destruir as fronteiras entre artista e público, por meio do que chamavam de “*happening*. [...] Na década de 60, o termo “arte performática” foi usado para descrever obras nas quais os artistas usavam seus corpos como um meio para realizar ações que podiam incorporar música e dança, tinham duração variável e podiam ser repetidas em lugares diferentes.” (FARTHING, 2010, p. 512).

³⁷ “O termo *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e teatro, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos eram orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da *performance*, na qual não há participação do público).” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_it em=8>. Acesso em: 18 jul. 2013.

³⁸ “O grupo Fluxus surgiu em meados dos anos 1960 com os artistas John Cage (1912-1992), Nam June Paik (1932-2006) e Yoko Ono (nascida em 1933). Posteriormente, admitiu outros artistas, como Joseph Beuys (1912-1986). *Fluxus* significa “Fluir”, em latim, o grupo objetivava a incorporação do cotidiano à arte. “Os artistas do grupo Fluxus queriam transpor a lacuna existente entre a arte moderna e a vida cotidiana.” (FARTHING, 2010, p. 512)

³⁹ “A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos

apontaram direções distintas para a arte. Essas mudanças tinham por objetivo algumas motivações, sendo elas: o rompimento dos suportes triviais, a rejeição do sistema da arte e a união entre arte e vida. Assim, “da representação do corpo na bidimensionalidade (pintura) e tridimensionalidade (escultura), o corpo passa a testar as suas possibilidades vivas, o corpo autêntico, ou seja, juntando arte e vida num só momento.” (MELO, 2010, p. 12).

As marcas do artista, o gesto, o corpo e os movimentos aparecem na arte desde os trabalhos do artista Jackson Pollock. Com seus *action painting*,⁴⁰ o corpo do artista entrava em cena e era fundamental para a construção da obra de arte. Trata-se de um elo visceral entre a tela e o corpo.

trabalhos, associando-se frequentemente a *happening* e *performance*. Não se trata de produzir novas representações sobre o corpo – encontráveis no decorrer de toda a história da arte –, mas de tomar o corpo do artista como suporte para realizar intervenções, de modo geral, associadas à violência, à dor e ao esforço físico”. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3177&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 18 jul. 2013.

⁴⁰ O termo Action Painting foi batizado em 1952, pelo crítico norte americano Harold Rosenberg. E é potencializado pelo Artista Jackson Pollock. O artista “estira a tela no solo e rompe com a pintura de cavalete. Sobre a tela, a tinta – metálica ou esmalte – é gotejada e/ou atiradas, ao ritmo do gesto do artista. O pintor gira sobre o quadro, como se dançasse, subvertendo a imagem do artista contemplativo – ele é parte da pintura – mesmo a do técnico ou desenhista industrial que realiza o trabalho de acordo com um projeto. O trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do autor e o material”. Disponível em

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em 18 jul. 2013.

Figura 14 - Jackson Pollock.



Fonte: <<http://www.jacksonpollocksigloxx.wordpress.com>>.

Pode-se tomar como exemplo o artista Yves Klein, que se apropriava do corpo de suas modelos, tingindo-as de azul (conhecido até os dias atuais como azul Klein), e posteriormente carimbava seus corpos em superfícies como tecidos e telas.

Figura 15 - Antropometrias, Yves Klein, 1960.



Fonte: <<http://www.catalogodeindisciplinas.files.wordpress.com>>.

O modernismo foi um movimento importante para despertar a liberdade de criação e o desprendimento das representações e dos suportes tradicionais. O corpo passou a ser explorado e usado como objeto. Contudo, é nas produções contemporâneas que os artistas exploram o corpo em suas sensibilidades diversas. As junções entre arte e vida tornam-se intrínsecas. Na contemporaneidade, o ser humano sente a necessidade de enquadramento em um modelo de corpo/identidade idealizado pela sociedade de consumo, tornando-se, como afirma Medeiros (2009, p. 34), “reformável, transformável e reestruturável”.

Outro fator que influencia na modificação da fisicalidade humana é a percepção da transformação dos paradoxos que permeiam a contemporaneidade, ou seja, com o passar dos anos os padrões são reestabelecidos e alterados, e os sujeitos do mesmo modo se reestruturam.

Ao longo do tempo e em diversas culturas, o corpo tem sido modificado de maneira consistente, com intenções que respondem tanto a uma diferenciação, a uma singularização de

determinado corpo, como a uma atitude de localização dentro de um grupo, uma marca de pertencimento (CANTON, 2009a, p. 35).

Dessa maneira, é possível afirmar que no decorrer da história da vida humana, os corpos dos indivíduos são submetidos a inúmeras ações que resultam em modificações díspares de sua estrutura física. Ou seja, por diferentes razões no mundo contemporâneo as pessoas tendem a reformular sua identidade por meio daquilo que os representa em uma sociedade: sua aparência.

Nesse sentido, vida, cotidiano, reflexão, desconstrução e hibridização são termos que nunca ficam de fora quando se fala em arte contemporânea. A partir de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*,⁴¹ a arte foi se instaurando na cultura do cotidiano, permitindo que toda a produção contemporânea pudesse extrair arte de objetos triviais. Entretanto, muito mais que isso, a arte contemporânea engloba em seus sentidos mais diversos as inúmeras possibilidades da arte. Pensando assim, Cocchiarale destaca a aproximação da arte contemporânea com o cotidiano. Segundo o autor, no modernismo, período que antecede a arte contemporânea, a arte subjetivou em demasia as produções.

[...] esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, com própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. Se a arte contemporânea dá medo é por ser abrangente demais e muito próxima da vida (COCCHIARALE, 2006, p. 16).

Desse modo, a arte contemporânea não se preocupa mais em se classificar em estilos, como foi no modernismo, mas sim em tendências múltiplas, híbridas e desordenadas.

Anne Cauquelin (2005) comenta que arte contemporânea não é arte do agora ou a arte do mesmo momento em que o público a observa.

⁴¹ O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

Por outro lado, não dispõe de um tempo certo para acontecer, sua simultaneidade não é capturada diretamente. Cauquelin (2005, p. 11) cita Friedrich Hegel, no primeiro capítulo da *Fenomenologia do Espírito*, e diz que “o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva”. Segundo a autora, para entender a arte contemporânea é preciso recorrer a alguns conceitos e não classificá-la em movimentos, como aconteceu na arte moderna. Muito mais que isso, engloba inúmeras tendências no contexto geral e, como bem coloca Cauquelin (2005, p. 11-12):

Para apreender a arte contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito “contemporâneo” da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos *conteúdos das obras*, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontrolável de “agoras”. [...] A menos que nos contentemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam na esfera artística, sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencesse, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências.

De fato, esse é um dos grandes questionamentos em torno da arte contemporânea. Como classificar o trabalho deste ou daquele artista? Qual linguagem se encaixa? Como o corpo é revelado nesse processo? E as respostas podem ser múltiplas ou nenhuma, o que muitas vezes causa estranhamento e afastamento do público que pensa não entender a obra, pois continua olhando para a arte do passado e não percebendo a arte do nosso tempo. “Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’.” (CAUQUELIN, 2005, p. 19). O autor afirma que as pessoas usam apenas o verbo entender, esperam amedrontadas que alguém explique o sentido da obra e não recorrem a si mesmas para buscar dispositivos de entendimento, “a explicação assassina a fruição estética.” (COCCHIARALE, 2006, p. 14).

A velocidade da vida contemporânea e a virtualização das relações provoca nos sujeitos transformações, coloca o conceito de identidade única em questão: “somos cada um de nós e somos também os outros, as alteridades, tudo aquilo com o que nos relacionamos.” (CANTON, 2009b, p. 16). Essa pluralização do sujeito, por sua vez, influencia em todo o processo de produção contemporânea.

4.1 O ESTADO DO CORPO NA CONTEMPORANEIDADE

“O corpo está em cena, sem que haja qualquer possibilidade de prever o futuro e seus limites”. Tal afirmação de Villaça e Góes (apud SANTAELLA, 2008, p. 27) destaca a proeminência do corpo e a inquietação que ele tem provocado no campo da arte atualmente. Numa perspectiva biológica e vital, em disciplinas da área da Saúde, que até então eram o seu reduto, a questão do corpo deixou de ser passiva e transformou-se em um problema, uma interrogação com inúmeras implicações. Abriu-se, então, um leque de possibilidades, e o olhar sobre o corpo extrapolou seus limites e abriu “uma nova zona de visibilidade do corpo”, sendo lido a partir de fatores culturais, políticos, morais e em sua relação com a sexualidade, os prazeres corporais, suas dores, suas doenças, sua sensorialidade e seus gestos, bem como a sua maneira de interagir com o espaço, com objetos e com o outro. Santaella (2008, p. 28), em seu livro *Corpo e Comunicação*, complementa esse pensamento dizendo:

Constituído pela linguagem, sobredeterminado pelo inconsciente, pela sexualidade e o fantasmático e construído pelo social, como produto de valores e crenças sociais, o corpo foi crescentemente se tornando o nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas. [...] A mesma relevância que os debates sobre pós-modernidade tiveram nos anos 1980-9 e a globalização econômica e a mundialização da cultura encontraram nos anos 90, está sendo dispensada ao corpo.

À luz dessas circunstâncias, a mesma autora reflete sobre esse corpo problematizado. Dentre os temas mais constantes, encontram-se questionamentos acerca da natureza e do estatuto do corpo, bem como os seus limites, suas fronteiras entre o individual e social, o masculino e o feminino, vida e morte, o que é natural e artificial, virtual e

tecnológico, e a dicotomia entre o interior e exterior.

Segundo Santaella (2008, p. 29), há inúmeras razões para o corpo estar sendo projetado e entrar em evidência nas pesquisas contemporâneas. Costumam-se assinalar a desreferenciação⁴² e a fragmentação do sujeito, “a espetacularização do mundo na desmesura da proliferação de imagens, sobretudo as imagens do corpo, a virtualização da realidade [...] as novas tecnologias médicas e a engenharia genética”.

Na contemporaneidade, o corpo assume linguagens e não somente recebe discurso, mas torna-se agente criador de cultura. Como percebemos no texto anteriormente citado, historicamente o corpo – direta ou indiretamente – sempre esteve em ascensão nas produções dos artistas. Conforme Canton (2009b, p. 24):

Diferentemente do modernismo, na contemporaneidade os artistas não buscam mais o corpo como tela. Nas obras contemporâneas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto. Cheio de sintomas, ressignificações, misticismo, erotismo e identidade, o corpo na arte contemporânea deixa de ser representação e passa ser a própria obra de arte.

Kehl (apud CANTON, 2009a, p. 24) comenta que existe um paradoxo interessante quando se fala de corpo, pois sempre falamos “meu corpo” como se houvesse um eu sem um corpo. Entretanto, não existe um eu em nenhum lugar que não seja o corpo, ou melhor, “o eu é o corpo”.⁴³ Canton (2009a, p. 25) comunga desse pensamento quando nos diz:

Essa é de fato umas das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos, que se mostram atentos às tensões situadas em um corpo cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer.

⁴² “Desreferenciação” é um termo utilizado por Santaella para indicar um sujeito sem referências sociais, políticas, éticas e culturais.

⁴³ Canton (2009, p. 24).

Os artistas contemporâneos, por sua vez, percebem e buscam entender esse corpo, transpondo-o de mera estrutura óssea e vital para um estatuto de matéria prima para a arte. Tomam consciência de que precisam exprimir sua relação com o mundo. Sendo assim, problematizam, refletem e buscam explicações (ou não). Lançam-se à frente buscando imergir no território da sensibilidade poética e imaginação que permeia os estudos do corpo. O corpo não é visto mais como suporte, mas amálgama inseparável de corpo e alma, como podemos perceber nas obras da artista Nan Goldin em que utiliza o próprio corpo e o corpo do outro como campo de criação. O corpo deixa de ser mero suporte, e passa a ser experimentado como corpo reflexivo, sendo sua geografia um terreno de problematização. O seu eu é lugar de reflexão em que brotam questões de automutilação, de sofrimento e também evidenciam-se dilemas da vida contemporânea. O universo de exploração da artista nos coloca diante dos problemas psicológicos da existência, aborda questões de simulacro, simulação e verdade, o público e o privado. Contempla de maneira crua o submundo, a sexualidade, a violência e o erotismo.

Figura 16 - A balada da dependência sexual. Nan Goldin.



Fonte: <<http://www.revistabrasileiros.com.br>>.

Figura 17 - O outro lado – Nan Goldin.



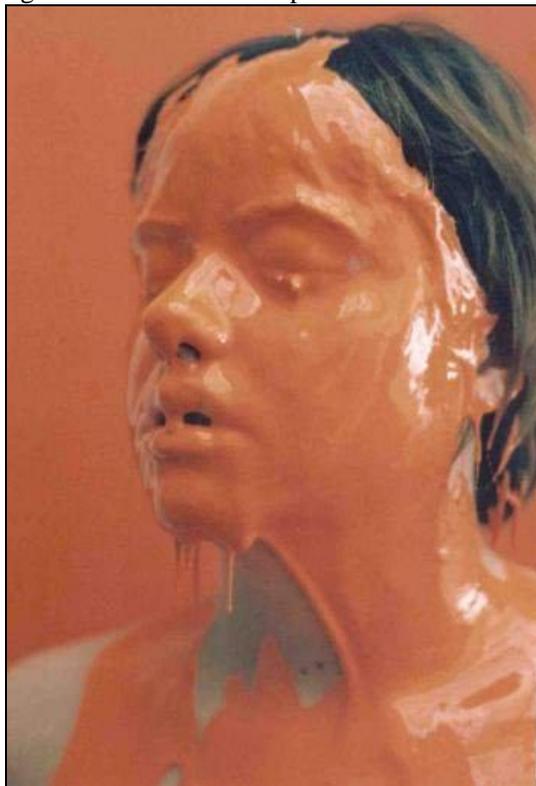
Fonte: <<http://www.revistabrasileiros.com.br>>.

Em contrapartida, a artista Marcela Tiboni⁴⁴ utiliza a estrutura de seu corpo em contato com a arte. Em entrevista a Canton (2009a, p. 31), a artista comenta o diálogo que vem travando entre pintura e corpo.

⁴⁴ Marcela Tiboni Nasceu em São Paulo (SP) no ano de 1982. Ela estudou Artes Plásticas e fez mestrado em Estética e História da Arte na USP.

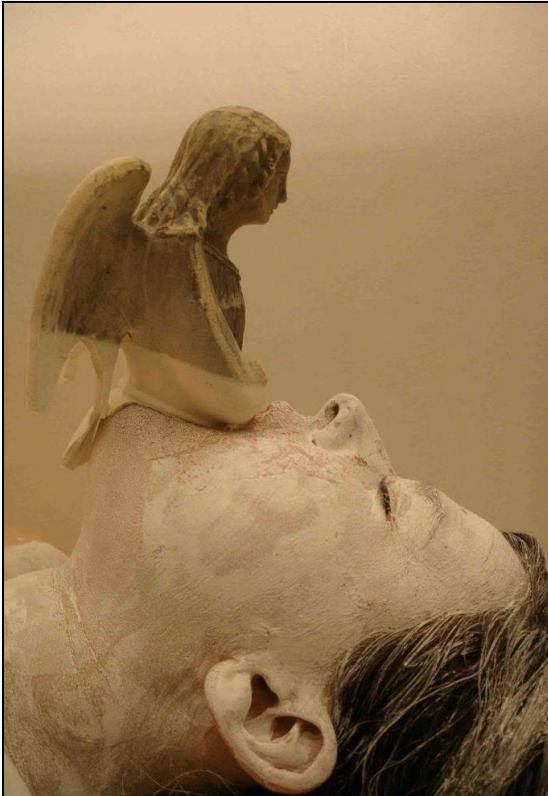
O primeiro pensamento que eu tive foi de que a pintura seria a cor somada ao gesto do artista, o que resultou na obra **O gesto da arte**. Hoje o meu trabalho não está tão ligado com a tinta, mas continua com toda a discussão do corpo, de sentir a tinta, de fazer o gesto e recebê-lo. A obra sempre acontece no meu próprio corpo.

Figura 18 - Habitantes da pintura – Marcela Tiboti, 2004.



Fonte: <<http://www.facebook.com/marcela.tiboni>>.

Figura 19 - Pedestal I – Marcela Tiboni, 2006, Fotografia.



Fonte: <<http://www.facebook.com/marcela.tiboni>>.

O que Marcela propõe é a concepção de um corpo potencializado. Muito mais que um suporte, o corpo é agente criador; um corpo vivo diante das circunstâncias e dos acontecimentos.

Por outro lado, muitos artistas utilizam a tecnologia ligada ao orgânico. O corpo parte para a modificação, sendo um corpo virtualizado, estendido. Como sugere Matesco (2009, p. 42):

Os artistas têm explorado a capacidade das novas tecnologias para refazer os próprios corpos, que são com frequência tecnológicos, híbridos, irônicos e abertos à diferença. A proliferação de imagens de fragmentos corporais parece refletir sobre sua desmaterialização. Por outro lado, muitos trabalhos buscam alterar, desenvolver e

incitar percepções, como forma de promover novas modalidades de experiências sensoriais.

Nessa mesma linha, Canton (2009a, p. 35) escreve:

Tatuagens, *piercings*, maquiagem, cirurgias plásticas, escarificação, pinturas, queimaduras (*branding*), além de vestimentas e adornos corporais – são maneiras de construir a relação de identidade e alteridade por meio do próprio corpo. Ele é afinal, nossa existência materializada e estetizada.

De fato, a tecnologia coloca à prova as fronteiras do humano: o que é inorgânico e o orgânico? O que é pele, massa, fluído? Será que cada vez mais se constrói a noção de corpo híbrido, no sentido de ser transformador e transformado?

Em contrapartida, Santaella (2008, p. 29) enfatiza que essas transformações, além de agirem sob a superfície dos corpos, estão penetrando na própria essência do vivo. Por isso, afirma que:

O corpo está se tornando cada vez mais problemático. Até há pouco tempo, era só sua aparência, seus gestos e comportamentos que podiam ser, até certo ponto, mudados. Os remédios ingeridos e as operações cirúrgicas realizadas visavam apenas recompor o estado supostamente natural do corpo. Hoje, entretanto, [...] quando as técnicas penetram no interior do corpo para não apenas reparar funções normais, mas também ampliá-las, estimulá-las, transformá-las ou mesmo criar novas funções.

Na medida em que os avanços tecnológicos permitiram a adulteração desse corpo através de procedimentos cirúrgicos como implantações e próteses, sejam de caráter estéticos ou funcionais, houve uma quebra conceitual sobre a definição e os limites do corpo, principalmente referente a sua concepção de unidade.

Para Barbosa, Matos e Costa (2011), esse aumento das possibilidades de transformação do corpo por meio da engenharia genética, biologia molecular, clonagem, uso de substâncias e novas técnicas cirúrgicas parece apontar para uma crise do corpo. “O

corpo ocidental encontra-se em plena metamorfose. Não se trata mais de aceitá-lo como ele é, mas sim de corrigi-lo e reconstruí-lo.” (BARBOSA, MATOS; COSTA, 2011, p. 31).

Estamos vivendo em uma época em que, por meio de uma exacerbada cultura da valorização de sua imagem, o corpo é apresentado como um objeto inacabado, passível de modificações. “Se anteriormente o corpo foi dividido em dois – matéria física e a parte abstracta representada pela alma – na pós-modernidade o corpo é a própria fragmentação, parte-se em pedaços, divide-se e adquire sentido próprio.” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 30).

As novas possibilidades que se abriram para a construção do corpo na intersecção de homem, máquina e tecnologia acabaram caminhando em direção à virtualização do corpo, que, conforme Barbosa, Matos e Costa (2011), promovem novos questionamentos, “de facto, a pergunta não é apenas que *corpo quero ter*, como forma, mas que *funções quero poder exercer*”.

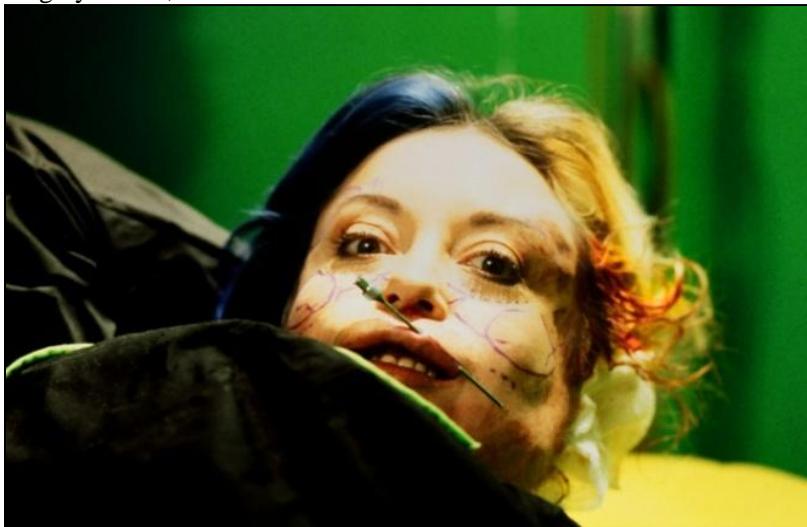
Esses avanços tecnológicos propiciam aos artistas novas maneiras de abordar o corpo, manipulá-lo e reconfigurá-lo. Esse é o caso de artistas como Orlan e Sterlac; seus estudos permeiam entre intervenções cirúrgicas e próteses robóticas, emaranhando e criando uma interface entre a carne e robótica, expandindo o corpo biológico.

Figura 20 - Operation Theater Prior to the Operation. Omnipresence-Surgery. Orlan, 1993.



Fonte: <<http://www.orlan.eu>>.

Figura 21 - Needle of anesthezing syringe in upper lip. Omnipresence-Surgery. Orlan, 1993.



Fonte: <<http://www.orlan.eu>>.

Medeiros (2009, p. 37), em seu artigo “O corpo como identidade provisória: corpo, tecnologia e arte”, comenta sobre o processo de construção artística das obras de Orlan:

Mais que interessar-se pelo resultado final, a artista centra-se nas performances-cirúrgicas que são preparadas cuidadosamente: a sala cirúrgica é transformada na reconstrução da obra de arte, a partir da qual a artista realiza sua apropriação/transformação. As cirurgias são documentadas em vídeo e fotografia que, conjuntamente com seu corpo, compõem o todo da obra idealizada pela artista, sendo apresentadas em museus e galerias.

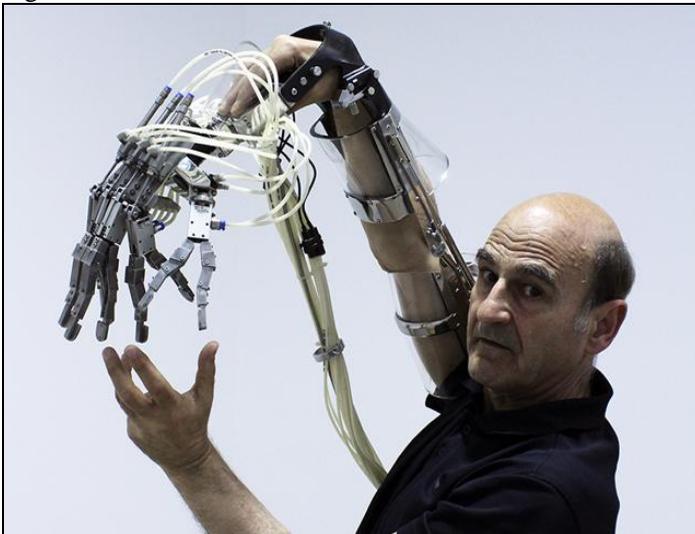
É possível perceber em suas obras a tentativa de quebrar os padrões do corpo vigente e estabelecer um diálogo entre as questões estéticas, dirigindo-se principalmente a questões do corpo feminino na tradição da arte ocidental.

Em seu Manifesto de Arte Carnal,⁴⁵ Orlan coloca que sua arte oscila na desfiguração e refiguração possibilitada pelo uso da tecnologia, transformando o corpo em linguagem. Ela não apenas se envolve em cirurgia estética, mas também na evolução da medicina e da biologia que questionam o status do corpo e que colocam problemas éticos, revertendo a ideia da tradição cristã sobre ideias de mutilação e martírio.

Inserido nessa linha, Medeiros também comenta sobre o processo de Sterlac:

[...] o corpo deve irromper e transgredir os seus limites biológicos, culturais e planetários. Ele deseja expandir as potencialidades do corpo através do uso de instrumentos médicos, protéticos, robótica, realidade virtual e Internet, chegando até a filmar o interior do próprio corpo. Para comprovar suas teorias, Sterlac utiliza o próprio corpo, ao qual insere e agrega a tecnologia. (MEDEIROS, 2009, p. 38-39)

Figura 22 - Extendend Arm – Stelarc.



Fonte: <<http://www.stelarc.org>>.

⁴⁵ ORLAN. Manifesto da Arte Carnal. Disponível em: <<http://www.orlan.net/texts/>>.

Figura 23 - Ear on Arm – Stelarc.



Fonte: <<http://www.stelarc.org>>.

Sterlac propõe com o seu trabalho a transposição do corpo, ultrapassando os seus limites biológicos e culturais. O corpo do artista é o seu veículo de produção que, com suas próteses robóticas, instrumentos médicos e filmagens do interior, expande as suas potencialidades.

Os trabalhos de Orlan e Stelarc demonstram de que maneira o desenvolvimento da ciência vem afetando o corpo biológico, além de discutirem o próprio estado do corpo na contemporaneidade. Colocam em questionamento a condição humana e a volubilidade de suas identidades.

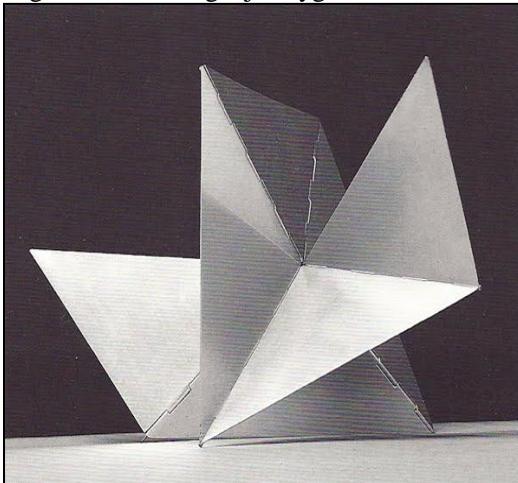
De fato, inúmeras são as maneiras pelas quais os artistas contemporâneos usam o corpo como veículo para a arte. Desde primórdios da criação, o corpo é tema, seja nas pinturas, esculturas ou desenhos, porém o que se pode perceber é que na atualidade vem sendo tratado pelos artistas como veículo, linguagem e instrumento da obra de arte. Dessa maneira, deixa de ser uma representação e torna-se a própria existência artística. O corpo, então, não é mais um objeto artístico, imutável e sem modificações. O artista torna-se a própria obra de arte.

Para amparar esta pesquisa, recorro a duas artistas precursoras, as quais abordaram a questão do corpo: Lygia Clark e Marina Abramovic. Lygia Clark foi uma expoente artista moderna inserida no movimento

concretista e neoconcretista. Nascida em Belo Horizonte (1920-1988), viajou para Paris, onde começou seus estudos artísticos. Em 1952 voltou ao Brasil, tendo suas obras expostas no Ministério da Educação e Cultura. Foi uma das fundadoras do Grupo Frente. Nessa mesma época, dedicou-se ao estudo da superfície da pintura, criando “Superfícies Moduladas, 1955-57” e “Planos de Superfície Modulada 1957-58”, mostrando o seu interesse em tirar a pintura da moldura e direcionando o seu trabalho para a extensão da tela. Ou seja, suas propostas começam a ter novos suportes. Seria, então, o passo para a expansão ao tridimensional. A partir de 1959, a artista abandonou os conceitos tradicionais do movimento concretista e neoconcretista e começou a dissolver a mitologia criada em cima do artista como criador integral da obra de arte. Assim, Lygia transita “do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação ativa.” (MILLIET, 1992, p. 87).

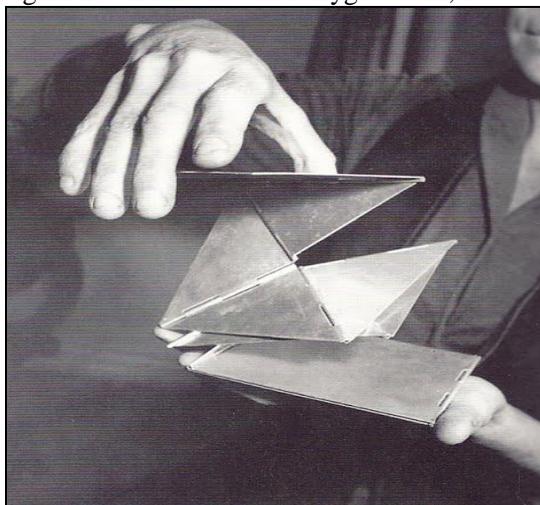
Na série intitulada “Os Bichos”, Clark cria objetos – criaturas – feitos de placas de metal dobráveis, sugerindo ser a ossatura de um animal vivo. As dobradiças que o envolvem como se fossem colunas antecipam e sugerem movimentos. Lygia Clark (1960, p. 56), em seu diário, diz que o Bicho “é um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele”.

Figura 24 - Caranguejo. Lygia Clark, 1960.



Fonte: <<http://www.brmenosmais.blogspot.com.br>>.

Figura 25 - Bicho de bolso. Lygia Clark, 1966.



Fonte: <<http://www.brmenosmais.blogspot.com.br>>.

Sendo assim, objetos que seriam apenas observados passam a provocar a possibilidade de uma nova experiência. Denominando-se não como artista,⁴⁶ mas como propositora Clark rompe as barreiras existentes entre arte e público, colocando-o não somente no papel de ativadora, mas de coautora da proposição artística. Segundo Milliet (1992, p. 109):

A dialética de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectualivo e o sensório, o prazer e a realidade. À arte como consolo, como refúgio, como prazer sublinhado, contrapõe a criação como liberação do reprimido, como corpo ressurecto em agenciamento coletivo.

Em sua fase denominada “Nostalgia do Corpo” (1965), Lygia explora todos os campos do corpo. Carvalho (2011, p. 132) comenta essa fase de Clark como sendo:

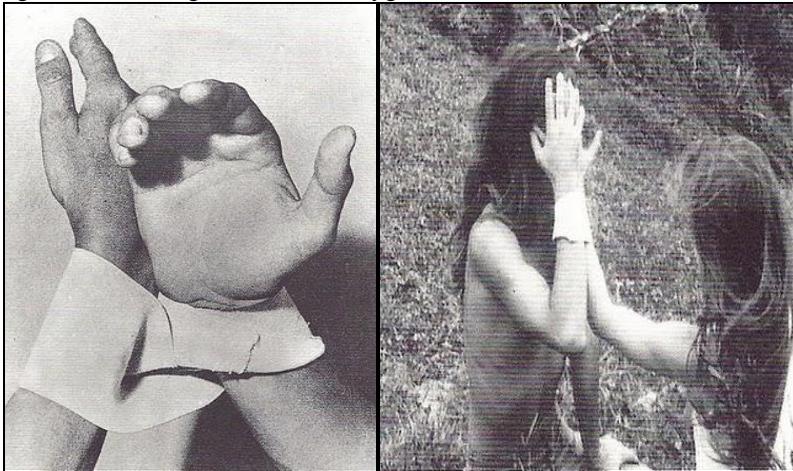
A possibilidade de viver sua fantasia através da “fantasmática do corpo”, terminologia usada pela

⁴⁶ Lygia Clark se considerava uma propositora e não artista, pois considerava que seu trabalho tinha cunho psicológico.

artista após a fusão do sujeito-objeto. O homem, através de seu corpo, trava consigo mesmo um diálogo existencial. A artista elimina todo e qualquer formalismo de sua arte, fazendo prevalecer o conceito, a ideia, a proposição.

Com a proposta “Diálogo das Mãos” (1966), Lygia aproxima-se ainda mais do espectador. A obra consiste em duas pessoas darem as mãos e terem os seus pulsos atados por uma fita Moebius elástica. O diálogo entre os corpos é a partir do contato entre o toque dos dedos, da palma da mão e da maneira como o ato é conduzido. O corpo entra em contato com o outro e consigo mesmo.

Figura 26 - Diálogo das mãos – Lygia Clark, 1966.



Fonte: <<http://brmenosmais.blogspot.com.br>>.

Na proposta “Máscaras Sensoriais”,⁴⁷ (1967) Lygia propõe um experimento uno. Segundo a artista, seria uma busca pelo autoconhecimento. O contato com o outro aqui não existe, mas o seu próprio corpo. São máscaras em algumas cores e materiais diferentes, no lugar dos olhos existem orifícios e neles há costurados diversos materiais buscando sensações diferenciadas. Na altura do nariz há saquinhos de ervas e sementes, cada um com um aroma característico. Quando colocada, a máscara leva o espectador-participador a olhar para

⁴⁷ Link para Máscaras Sensoriais: <<http://www.youtube.com/watch?v=0kZ-WIORsZg>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

o seu interior. São sensorialidades diversas que levam ao conhecimento do seu próprio corpo.

Figura 27 - Máscaras sensoriais – Lygia Clark, 1967.



Fonte: <<http://brmenosmais.blogspot.com.br>>.

Em “O Eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa” (1967), a artista projeta uma proposta para casal. Consiste em macacões de plástico com capuz. O homem veste o macacão da mulher e a mulher veste o do homem. O tato é elemento fundamental da obra em que, com algumas aberturas na malha do macacão, as pessoas podem tocar na pele um do outro. É uma experiência de conhecimento do outro.

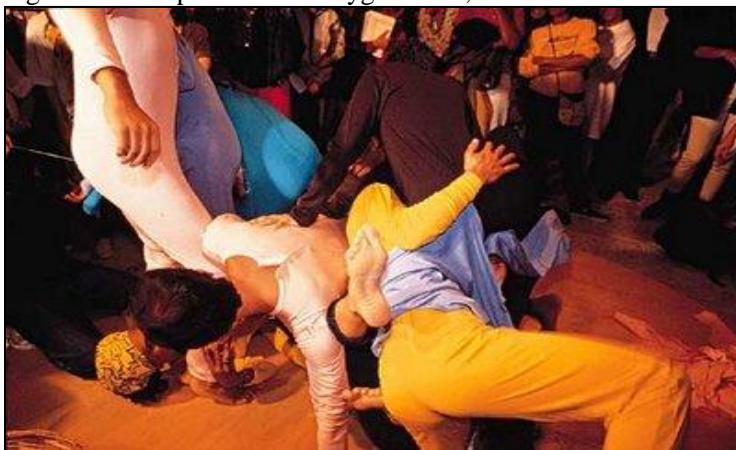
Figura 28 - O Eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa – Lygia Clark (1967).



Fonte: <<http://artecontemporaneacinema.wordpress.com>>.

Entre os anos de 1970 e 1976, Lygia passa a buscar experiências com *corpo coletivo*. *O corpo coletivo* torna-se o motivo de estudo da artista, que com objetos representativos passa a utilizar o próprio corpo do espectador, transformando-o no suporte de suas proposições, como podemos ver nos trabalhos: “Corpo Coletivo” (1970) e “Teia Coletiva” (1974).

Figura 29 - Corpo coletivo – Lygia Clark, 1970-2012.



Fonte: <<http://www.panoramacritico.com>>.

Lygia Clark explora como poucos a relação entre obra e espectador. Para a artista, o público muitas vezes é quem ativa a sua proposta. Sem ele, não haveria estímulos sensoriais. O que vemos em Clark é uma vontade do outro, um querer unir corpos e transformá-los.

Espiritualidade, dor, simulacro e transgressão são termos que nos arrastam até o trabalho da artista sérvia *performer* Marina Abramovic. Exponente da arte contemporânea, a artista explora e desconstrói as relações entre o corpo *performer*, a exaustão e as possibilidades mentais e, como coloca Abramovic (1997, p. 16),⁴⁸ “a dor física nos oferece a possibilidade de dar um grande salto, em termos mentais. Para esse grande salto é preciso entrar pela porta do corpo”, preparando-o – como prefere assim assinalar – para a experiência espiritual eterna. Sendo assim, sua obra e vida são eixos paralelos e seu corpo é a própria matéria para a criação poética.

Desde os anos 1970, vem desenvolvendo performances nas quais o público ultrapassa a função de espectador e coloca-se em interação com a obra de arte, “suas instalações, performances e objetos põem em questão os limites tradicionais entre artista e espectador, desafiando a passividade convencional do espectador, a quem é atribuída uma função voyeurística” (SÜSSEKIND; DIAS; AZEVEDO, 2003, p. 379).

⁴⁸ Disponível em: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1988>, acesso em 12 jul. 2013.

Na série intitulada *Rhythm*, o corpo da artista é levado ao extremo, como, por exemplo, na obra intitulada “Rhythm 0”, na qual Abramovic permaneceu durante seis horas na galeria Estúdio Mona em pleno silêncio. Ao seu lado, dispôs 72 objetos de dor e prazer para que o público usasse da maneira que desejasse, deixando o seu corpo à mercê do outro. Resultado: roupas cortadas, pele raspada e a artista segurando uma arma com o cano em sua boca. Nesse momento, membros do público interromperam a *performance* e dessa maneira deu-se o fim.

Figura 30 - Rhythm 0, Marina Abramovic, 1975.



Fonte: <<http://www.feministacansada.com>>.

Figura 31 - Rhythm 0, Marina Abramovic, 1975.



Fonte: <<http://www.feministacansada.com>>.

Em “Rhythm 0” é possível perceber a relação entre corpo, objeto e público. Seu corpo é colocado em estado de questionamento, de movimento, deslocando-se para o espaço. Marina estabelece aqui um paradoxo do comportamento humano e até que ponto o artista pode colocar-se como experimento do espectador.

Sardo (1997, p. 15) comenta as obras de Abramovic, explanando o seu conteúdo e poética:

É por isso que o trabalho de Abramovic nos provoca, sobretudo, uma ansiedade, como que uma permanente tensão irresolvida – provavelmente como tudo. Porque nos faz tomar consciência de um espaço, de um intervalo, que é exatamente o lugar onde uma obra não representa,

nem significa, mas, ostensivamente, é. Quando se pergunta o que uma obra é, Marina responde que é pura energia, que deve ser percebida por pura percepção. Metaforicamente ou não, Abramovic fala-nos de um corpo para o futuro, de um corpo que prepara para uma metamorfose, e que, na sua óptica, é espiritual. Se calhar, foi sempre esta a tarefa da arte: preparar-nos para o futuro, Daí a nossa ansiedade.

De modo recente, Abramovic executou a *performance*,⁴⁹ intitulada *The Artist is Present*, na qual sentou-se durante 72 horas em completo silêncio, apenas olhando para o espectador que permanecia sentado na outra ponta da mesa sem tempo controlado, dependendo apenas da vontade do espectador. A artista observava a pessoa à sua frente e sem desviar o olhar, como quem está segurando a alma e abraçando o coração. O resultado dessa *performance*: muitas lágrimas.

Figura 32 - The artist is present – Marina Abramovic 2010.



Fonte: <<http://comunicacaoeartes20122.wordpress.com>>.

⁴⁹ Link para o vídeo da Performance, disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=XNcWRbh8wQA#!>. Acesso em: 7 jun. 2013.

O que Marina não esperava era reencontrar com essa *performance* o seu ex-companheiro Ulay, com quem dividiu cena por muitos anos, um encontro intenso que modificou todo o caminho da *performance*. Abramovic não esperava por tal acontecimento, e o que se pode perceber é um corpo vulnerável a tal situação. Os dois observam-se por alguns minutos e parecem lembrar toda a sua história.

Diante dessa ótica histórica, percebemos que a partir da arte contemporânea o corpo tem se tornado veículo e suporte de apropriação de artistas que buscam coloca-lo em debate.

A partir da análise do estado da arte na contemporaneidade, no que refere-se às apropriações do corpo como produção de arte, podemos perceber que o corpo tem ocupado espaços até então inatingíveis. Sua presença tornou-se imponente e a veneração ao corpo tem sido tema de pesquisas, produções artísticas, indústrias de beleza saúde.

Diante dessa constatação, o corpo passou a fazer parte de nossas preocupações diárias, em especial nas indústrias de consumo, na mídia e nas políticas sociais. É notável como na contemporaneidade o corpo tornou-se objeto do desejo de busca por identidades, ou seja, ele tornou-se um enchimento artificial, perante o risco de nos tornarmos vazios (SANDER, 2009).

A partir da segunda metade do século XX, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a sociedade tem como pano de fundo mudanças provenientes, sobretudo, de descobertas e transformações tecnológicas – globalização –, industriais e socioculturais que colocaram o corpo como objeto de exposição e consumo. Esses avanços, acompanhados da saturação de informações que nos são impostas diariamente pela comunicação de massa – jornal, rádio, televisão, internet etc. –, caracterizam uma das particularidades do modo de vida contemporâneo: o consumismo do corpo. Não com o consumo pela necessidade, pela utilidade material em si, mas, primordialmente, segundo Featherstone⁵⁰ (*apud* ARAÚJO, p. 02) “com o consumo de signos”. Ou seja, a compra não necessariamente pela mercadoria e, sim, a compra pelas sensações que as mídias embutem ao produto através de propagandas, agregando

⁵⁰ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução Júlio Assim Simões. São Paulo: StudioNobel, 1995. (Coleção cidade aberta. Série megalópolis). Artigo disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0528-1.pdf>>.

valores e garantindo *status*⁵¹ àquele que dispor de tal mercadoria que normalmente é associada a ideia de felicidade, afinal a vida em aparências é também um traço em evidência na sociedade contemporânea. Featherstone⁵² corrobora esse pensamento ao escrever que:

Os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transformam o estilo num projeto de vida e manifestam sua individualidade e senso de estilo na especificidade do conjunto de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais destinados a compor um estilo de vida.

A cultura de consumo é parte do cotidiano desde o século XIX, no entanto, é na contemporaneidade que se mostra entrelaçada ao individualismo, isto é, quando o indivíduo tende a ignorar o entorno, se importando apenas consigo. Com o surgimento, a cada dia, de novidades industriais, desde utensílios tecnológicos digitais até as variantes da moda e, o que ontem era novidade hoje tende a se tornar ultrapassado. Pessoas, objetos, tendências, ideais, valores e afetos, todos com possível descartabilidade. A respeito, Rolnik (2012, p. 78) nos lembra de que:

A indústria está nos milhares de objetos que existem à nossa volta, na velocidade dos carros e aviões. Na rapidez com que as estradas avançam distribuindo produtos por todo o mundo. A indústria está também na raiz da escravidão do nosso tempo – nossos dias, semanas, meses, tomados pela noção de tempo útil e produtivo. Nas grandes metrópoles industriais de hoje não há tempo para ócio ou devaneio.

Até mesmo em residentes de cidades menores a ideia do ter toma o lugar do ser. Poucas vezes se reserva um tempo do dia para “o ócio ou devaneio”, como sugere Rolnik, ainda que não muito, que dê para

⁵¹ S.m. (pal. lat.) Posição social; lugar ocupado por uma pessoa na sociedade: ter um alto status. / Prestígio, renome, consideração. Disponível em:

<<http://www.dicionariodoaurelio.com/Status.html>>. Acesso em: 8 maio 2014, às 17h.

⁵² *Ibidem*, p. 5 do artigo *on-line*.

perceber e apreciar as coisas belas e simples que a vida tem a oferecer. “Coisas belas e simples” [...] Como canta Marcelo Jeneci, “sinto que o melhor da vida sempre vem de graça”,⁵³ seja em um pôr no sol, em uma noite enluarada, no bater das ondas nas pedras, no vento no rosto ou ainda no olhar ou no sorriso tímido pronto para estampar por completo na face daquele que espera por um bom dia.

Para comungar dessa realidade, trago Manoel de Barros (1994, p. 4), o qual afirma que “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: / Elas desejam ser olhadas de azul – / Que nem uma criança que você olha de ave”. Assim também são as pessoas a nossa volta, não apenas as paisagens e cenas que passam por nós no cotidiano das cidades, essas “coisas”, como propõe Barros, são – em particular nessa pesquisa - os seres humanos, para além do corpo.

Nesta pesquisa, o corpo é tratado como instrumento de construção identitária, mas também como múltiplo, visível, processual e aberto. A partir dos conceitos construídos ao longo da história em relação ao corpo, busco na contemporaneidade refletir sobre o seu desgaste e exposição na busca incondicional pela juventude e consequentemente pela felicidade. É esse corpo que tem visitado os museus. É esse corpo que é envolto por pele, com marcas, cicatrizes de uma história e que não se desvincula da sociedade e que tem sido objeto de estudo e representação na arte contemporânea.

Falamos justamente de um momento da arte em que o efêmero faz-se presente. É um desafio também para os museus que sempre falou de permanências, tratar do efêmero, do transitório. No entanto, eis uma questão paradigmática: como os museus irão contar a arte do agora daqui há alguns anos?

4.2 O CORPO COMO DISPOSITIVO

É importante termos a consciência da presença em potencial do corpo como capacidade expressiva, no entanto não devemos transformá-lo em templo de veneração. O interesse desta pesquisa é justamente compreender o estado do corpo na atualidade para identificar de que forma podemos acioná-lo em experiências significativas nos espaços museais. Dessa forma, proponho o corpo como um dispositivo⁵⁴

⁵³ O Melhor da Vida. Marcelo Jeneci, 2013.

⁵⁴ O conceito de dispositivo é discutido por Michel Foucault. Utilizamos aqui tanto a sua própria conceituação (a partir da *História da Sexualidade*), quanto a análise-homenagem que Gilles Deleuze faz no texto intitulado “O que é um

permeado por um campo de forças, que dialoga com a ideia de um dispositivo. A ele pertencemos e nele agimos (SANDER, 2009).

De acordo com as reflexões anteriores deste capítulo, é possível afirmar que o corpo é paradoxal. Diante disso, fomos doutrinados a uma concepção de corpos dóceis. Ou seja, temos a necessidade de sermos controlados, assim como de controlar. Nesse formato de sociedade capitalista, sempre haverá alguém na condição de controlador e outro na condição de controlado. Vivemos com uma sensação de liberdade que é devidamente controlada por um sistema não visível, porém presente. Foucault (2006) relaciona a prisão, a escola e os hospitais como espaços que utilizam os mesmos mecanismos de controle do corpo.

Retomemos a ideia de dispositivo, ressaltando os estudos de Michel Foucault (2006, p. 244), para ele, “um dispositivo se caracteriza por um conjunto heterogêneo de elementos”. Esses elementos estão concebidos em forma de rede, e atuam como mecanismos que acionam, e fazem a engrenagem funcionar. Essa ideia faz que com tenhamos a sensação de desenvolver corpos disciplinados, regulados por padrões previamente estabelecidos. Nessa perspectiva, somos induzidos o tempo todo a padrões de comportamento, regras e normas previamente estabelecidas. Essas regras desenvolvem no sujeito a necessidade de ser vigiado para ser protegido. Esse aspecto é bastante visível na sociedade atual que é monitorada por câmeras e sistemas que localizam o sujeito em qualquer espaço.

A ideia de corpos dóceis também é predominante nos espaços museais. Em visitas a museus é muito comum a busca por um padrão de comportamento em que o corpo não é convocado à interação direta com o acervo. O ato contemplativo, o distanciamento das obras, as faixas de segurança, campanhas, vigias, mediadores culturais que indicam por onde devemos andar, como devemos parar, olhar, interagir, sugerem um corpo disciplinado, que atende às regras, que escuta.

Desvelar um corpo crítico/sensível implica muitas vezes – na maior parte do tempo – abrir mão de pensamentos repreensivos e conceitos disciplinadores, na verdade pré-conceitos que surgem apenas como travas que impedem o poder expressivo e poético de fluir nos sujeitos. A partir do pressuposto de que a expressividade do sujeito é fundamental para que ele tenha uma visibilidade maior de tudo o que o cerca, e a partir dessa visibilidade, pode-se conceber novas leituras de si e do mundo, pensar na atuação do corpo no espaço museal.

Segundo Leite (2005, p. 44), sobre o corpo que contempla e que estabelece sentidos há que dar o tempo necessário.

[...] O tempo da experiência é fundamental: O olhar sensível não reconhece imediatamente; exige atenção flutuante. Depois organiza e classifica. O contemplador ativo, ultrapassando os limites da obra e do artista, vai revelando símbolos, decodificando, estabelecendo sentidos [...].

Os dispositivos de ação, curiosidade, expressividade precisam convocar o corpo do espectador à performatividade com o acervo. Compreendo e comungo da ideia de que há acervos que precisam ser resguardados do contato físico, da proximidade, no entanto o que se vê ainda são muitos museus com concepções curatoriais que não convidam o espectador, que remetem-se a espaços elitizados pouco convidativos ao olhar.

5 MUSEU E CORPO EM DEBATE: O PROCESSO DE ANÁLISE

Este capítulo se propõe a observar os detalhes, refletir sobre os gestos, os fazeres e, por fim, os dizeres de um grupo de universitários e mediadores culturais que foram convidados a participar de um espaço de narrativa para a coleta de dados dessa pesquisa, que teve como referência a exposição: *Museus em Movimento: Rizomas*.

A exposição fez parte da programação da X Semana Nacional de Museus promovida pelo IBRAM, ligado ao Ministério da Cultura (MinC). O Museu da Universidade, juntamente com suas unidades museais, propôs uma exposição, a qual é também objeto de estudo nessa pesquisa. Participei de todo o processo curatorial e expográfico que criou espaços de investigação para alimentar essa pesquisa a partir de vários encontros de planejamento, estudo e concepção da exposição com os coordenadores das unidades de Arqueologia, Museu da Infância, Museu de Zoologia, CEDOC e Herbário, formadores do MUESC.

No dia 13 de maio de 2012 iniciei os registros da montagem da exposição para reflexões futuras de minha pesquisa. Ciente de que estar com uma câmera fotográfica em mãos não era suficiente para garantir a captura de imagens significativas da exposição, iniciei o contato com os grupos envolvidos na montagem, por acreditar que a presença do pesquisador não deva ser imposta. É preciso abrir caminhos para que a narrativa aconteça naturalmente.

Para colaborar com minha memória quanto ao registro das falas significativas, além da câmera fotográfica, levei a campo um gravador (aparelho MP3 em modo de gravação). Objetivando organizar as etapas de coleta de dados desta pesquisa, proponho esta análise em cinco etapas visando a refletir sobre diferentes aspectos observados durante a realização da proposta.

5.1 PRIMEIRA ETAPA: A PROPOSTA EXPOGRÁFICA E CURATORIAL

O conceito da ação partiu do desafio coletivo em refletir sobre o papel dos museus no mundo contemporâneo, que como conectores estabelecem ponte entre a memória individual e coletiva, local e global em uma perspectiva de rizomas. Um museu aberto, que conecta ao corpo e partir de uma relação de performatividade.

O desafio proposto pelo IBRAM possibilitou aos setores museais da Unesc apresentar uma proposta de exposição dos acervos que convocava o corpo e suas experiências sensoriais para o espaço

expositivo. Deixava-se de lado a ideia de contemplação pura e simples, para que se executasse uma proposta de interação, participação, autoria do espectador em sua visita aos espaços museais, tanto em trajeto quanto em experiências com o acervo exposto.

Dessa forma, a exposição se apropriou do conceito de rizomas, entendidos como a construção permanente e constante do pensamento na forma de conexões entre os diferentes museus da UNESCO, materializados no espaço expográfico. De acordo com Martins (1998, p. 190):

Esse termo vem da botânica. Um tipo de caule. Um tipo de comportamento de caule: que se espalha em diversas direções, mergulhando no solo e voltando à superfície, podendo ser aéreo, formar nódulos, bifurcar, trifurcar, multifurcar. Deleuze & Guattari, em *Mil platôs*, o tomam emprestado para opor à noção estrutural de árvore, verticalizada, bifurcada.

Uma das características do conceito deleuziano de rizoma é este: um sistema conceitual aberto, sem paredes e fronteiras. No entanto, é importante ter clareza “que nem todo sistema conceitual aberto é um rizoma. É importante destacar que há outros aspectos importantes do conceito, como seu lado oculto, embaixo da terra, inicialmente invisível, porém ainda presente na metodologia dessa pesquisa.”⁵⁵ Embora a proposição fosse romper com os sistemas fechados, com a ideologia de museu contemplativo, a presença do mediador, as informações contidas em cada caixa do acervo, os limites físicos do espaço ainda denunciavam a ideia de controle. Esse talvez seja um desafio a ser rompido para propostas futuras.

A partir desse conceito, a estrutura da exposição, criada para receber o grupo de sujeitos participantes da pesquisa e tantos outros visitantes presentes de 14 de maio a 30 de junho de 2012, dialogou com o movimento livre do público para experimentar as inúmeras possibilidades oferecidas por cada caixa disposta no Espaço Cultural da Unesc. Novamente, recorro a Martins (1998, p. 192) quando escreve sobre sua concepção rizomática:

⁵⁵ Disponível em:

http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/tcc/REDEFOR_1ed_TCC_Eder%20Vicente%20de%20Lima.pdf acesso em 06 de agosto de 2014, às 09h04.

Diferentemente do pensamento arborescente, o rizoma é uma proposta de desconstrução do pensamento em que há: Conexão — qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo; Heterogeneidade — qualquer conexão é possível, marcando um arranjo-mento por elementos e ordenações distintas; Multiplicidade — não há noção de unidade, há um arranjo-mento de linhas que se definem por fora, pela desterritorialização, segundo a qual as linhas mudam de natureza ao se conectarem às outras; Ruptura de hierarquização — não há uma única direção, pode ser rompido ou quebrado em lugar qualquer e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas; Cartografia — pode ser mapeado, cartografado. Tal cartografia nos mostra que ele possui entradas múltiplas, isto é, o rizoma pode ser acessado de infinitos pontos, podendo daí se remeter a quaisquer outros pontos em seu território.

Nesse viés, é importante compreender que não podemos mais apostar em compartimentos, o conceito de rizoma se espalha. Na proposta expográfica de “Rizomas: museus em movimento”, não há espaço para seguir uma linha reta, um método cartesiano. As linhas sinuosas se ligam, se confundem, se espalham, alastram. A partir disso as conexões se multiplicam, e a intensidade da experiência também, e o visitante tem a chance de criar novos sentidos, micro-conexões se difundindo, se diluindo, se confundindo, se disseminando. “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo.” (DELEUZE & GUATARI, 1995-1997, p. 120).

Dessa forma, a proposta expográfica e de narrativa da ação partiu de uma questão simples: a de que é o estritamente necessário para que os diferentes acervos das unidades museais da Universidade sejam experimentados sem perda, permitindo o desenvolvimento de todo o seu potencial comunicativo de forma sensorial pelos visitantes, possibilitando ações performativas entre corpo e os objetos musealizados. Nesse sentido, cada acervo foi dotado de condições independentes para que as unidades que formavam o MUESC se sentissem contempladas em sua individualidade, porém proporcionando o diálogo entre eles com o desafio de propor uma experiência em que o

acervo físico não estivesse presente, e sim grandes caixas com possibilidades de total imersão, interação e isolamento dos corpos dos visitantes por meio dos diferentes sentidos.

Como já exposto, o Espaço Cultural UNESC foi utilizado como estratégia para isolar em cubos/caixas um acervo do outro, porém garantindo sua comunicação. O diálogo entre os acervos determinou quanto é o suficiente (planos expográficos, dimensões, acabamentos) e qual é o mínimo: menos é mais (mas mais é melhor, se for necessário) (MARTINS, 1998).

Outro ponto importante foi a concepção ecológica da proposta. As superfícies (laterais, teto, piso) foram apresentadas sem acabamento e sem pintura. Utilizaram-se materiais simples e econômicos, com tratamento técnico adequado para que a percepção não ficasse precária nem descuidada. Essa proposta partia do princípio que as caixas não deveriam ser mais importantes que a experiência provocada pelo acervo no corpo do visitante.

Conforme destacado no referencial teórico desta pesquisa, em especial na contemporaneidade, o corpo tem deixado de ser representado para “ser”. Cada vez mais artistas propõem suas produções envolvendo a experiência do corpo como possibilidade de experiência, criação e materialização da produção artística.

As ações educativas partiram do pressuposto de que as práticas artísticas encontram abrigo em museus, galerias, instituições culturais, salas de espetáculo e concerto, que acolhem vetores de arte. Todos os atores envolvidos em uma produção cultural devem trabalhar na perspectiva de mover o público à experiência estética. Esta precisa preocupar-se com os detalhes, com as sensações e as reflexões que podem ser acionadas no espectador. De acordo com Martins (1998, p. 193) a experiência estética envolve:

Múltiplas sensações, percepções, reflexões; às vezes, solitária, em seu próprio ritmo; algumas vezes, é compartilhada com outros numa conversa. No território de mediação cultural, o estudo se faz sobre a experiência estética e os modos de provocar essa experiência, seja nos bastidores das instituições culturais, seja no espaço da escola, onde o professor, pode-se dizer, é também um curador.

Nesse viés, a proposição é que, a partir do conceito de museu como lugar vivo, dinâmico, que favorece a produção de sentidos, a preservação dos objetos de cultura e da natureza, e a difusão dos mesmos, lugar onde se aprende com a cultura e a natureza, e não sobre elas, seja possível criar espaços para favorecer a expressividade do corpo para além da oralidade e da fala, entendendo o gesto como uma forma de comunicação e interação, criando novos corpos, novas experiências, olhares e dizeres.

Diante disso, é fundamental perceber o museu como um espaço não formal (não obrigatório, não curricular, não serial) de educação e que pode contribuir de forma muito efetiva na construção dos sujeitos que protagonizam sua história.

5.2 SEGUNDA ETAPA: O PRIMEIRO CONTATO COM O GRUPO

No dia 16 de maio de 2012, realizei uma visita à turma escolhida para a apresentação da proposta. Tratava-se de um grupo de professores de Arte em formação, terceira fase, com 20 acadêmicos. Tive autorização da coordenação do curso, que abriu espaço no planejamento curricular das disciplinas para a realização de minha pesquisa.

Ao entrar na sala, após minha apresentação e o esclarecimento dos objetivos de minha visita, propus com o grupo uma conversa sobre museus, corpo e arte tomando como base um roteiro. Nossa conversa foi gravada. Opto por identificá-los como participantes em ordem crescente, de um a vinte, uma vez que boa parte deles optou por não ter seu nome identificado. Essa mesma identificação permanecerá nos dois momentos subsequentes que tive com o grupo.

A proposta inicial foi de que expusessem o conceito de arte. O participante 6 destacou: “Arte, para mim, é a expressão.” Os participantes 10 e 15 ressaltaram: “Arte é conhecimento, linguagens, ruptura”. Para os demais, a fala referiu-se ao conceito de arte enquanto representação simbólica do ser humano a partir das linguagens. Podemos perceber que, para esse grupo, o conceito de arte aproxima-se ao de Colí (2006, p. 111-113):

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de "aprendizagem". Seu domínio é o do não racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo, da ciência, da lógica, da teoria. [...] Arte constrói, com elementos

extraídos do mundo sensível, outro mundo, fecundo em ambiguidades.

No percurso por onde direcionei a conversa sobre o conceito de arte, percebe-se que para esses acadêmicos a arte é conhecimento, porém sem obrigação com a utilidade. Pode-se dizer que a arte é algo “inútil”, que vai propiciar a denúncia, a transgressão, a ruptura, o novo, justamente por estar desvinculada da aplicabilidade prática. É nesse olhar que a compreendem como arena de debates, de quebra de paradigmas.

Em seguida, questionei os acadêmicos se entendiam os museus como espaços de cultura e formação. Todos os participantes reconhecem que os museus são instituições que abrigam, preservam e comunicam o patrimônio artístico-cultural da humanidade. O participante 10 enfatiza: “Entendo que os museus são fundamentais para manter viva a história da arte. E também a história da humanidade.” Esse pensamento vem ao encontro de Reddig (2007, p. 47), que afirma:

Mesmo que seja um pouco mais visível no campo das artes, o museu tem igual relevância na difusão de todas as ciências. Portanto, pensar o museu e seu potencial educativo e/ou sua possibilidade de assegurar/favorecer espaço para a constituição de diferentes identidades dos sujeitos é compreender que ele não guarda apenas um conjunto de elementos de valor cultural, mas, sim, o produto resultante da relação Homem/Sujeito com o seu espaço-tempo. Além da cultura material, o museu apresenta o patrimônio imaterial produzido pelo Homem/Sujeito.

A conversa seguiu. Perguntei que experiências marcantes eles haviam tido com visitas a museus. Dos vinte participantes, dez não se lembravam de experiências significativas de visitas anteriores. Os demais argumentaram que costumam frequentar os museus de suas cidades, porém em sua totalidade são instituições com acervos históricos. Eles não conhecem instituições com acervo artístico.

É importante refletirmos sobre a formação do olhar desses acadêmicos. Eles estavam na terceira fase do curso e em grande parte revelaram um olhar limitado no que tange a conhecer os equipamentos culturais de sua região, em especial os museus. Vale ressaltar que o curso promove visitas a mostras de artes, participando inclusive das

bienais de arte do Mercosul e de São Paulo. No entanto, no momento das entrevistas seu repertório ainda não abarcava essas experiências. Hoje muitos deles têm experiências alargadas nessa esfera.

Em relação às experiências, não há relatos específicos. Os participantes conversaram entre si e relataram suas imagens de museus enquanto instituições com acervos disponíveis para a contemplação. Há uma exposição de longa duração normalmente com uma proposta curatorial estática, sem movimento, sem vida. O participante 8 destaca que sempre entendeu o museu como “um espaço de coisas que ninguém quer mais. No entanto, com a entrada no curso, percebi que essa compreensão é equivocada”. Esse pensamento vem ao encontro dos escritos de Santos (2000, p. 5):

O conceito de museu, para a grande maioria de professores e alunos, ainda permanece como “um local onde se guarda coisas antigas”, sendo que o patrimônio cultural é compreendido como algo que se esgota no passado, cabendo aos sujeitos sociais, contemplá-lo, de maneira passiva, sem nenhuma relação com a vida, no presente. Cultura, patrimônio e tradição são produtos dissociados do cotidiano do professor e da vida dos alunos.

A conversa seguiu, estavam entusiasmados. Relataram, ainda, que normalmente não gostavam de visitar museus porque em geral neles nada é permitido, em especial o toque. O participante 10 ressaltou que “os museus precisam transgredir. Nada pode, quando entramos nesses espaços, em especial em museus consagrados. Toda visita é determinada por um mediador que conta a partir do seu olhar”. Esse estudante havia visitado alguns museus na cidade de São Paulo e Porto Alegre e referia-se às campainhas, faixas de segurança, placas indicativas e serviços de segurança que limitavam a aproximação dos visitantes às obras. O participante 10 trouxe dados importantes. Ele destacou a necessidade de os museus abrirem-se para novas experiências, que convidem o espectador “a entrar e interagir com a proposta”.

Perceber os museus como espaços de interação, vivos, orgânicos, é ainda uma tarefa difícil e não habitual, isso porque é necessário olhar para além do objeto, da permanência. É preciso estar aberto para trocas e é fundamental dar-se tempo e na contemporaneidade isso é raridade.

Não é nada fácil manter-se aberto à alteridade que interrogamos – e a experiência estética pressupõe

isso; ela é a relação com o outro; exige, do contemplador, a criação de sentido. O tempo da experiência é fundamental: o olhar sensível não reconhece imediatamente; exige atenção fluante. Depois, organiza e classifica. O contemplador ativo, ultrapassando os limites da obra e do artista, vai revelando símbolos, decodificando, estabelecendo sentidos. Com o reconhecimento, vem a interpretação, conservando a legitimidade do objeto estético. Exige distância (mas não a vertigem da distância!) e aproximação (mas não a cegueira da aproximação) num movimento alternante – e, assim, novas indagações. (LEITE; OSTETTO, 2005, p. 44).

A conversa flui com a inserção de um novo tema. Perguntei ao grupo o que entendiam por corpo. Houve um momento de silêncio. Os olhos dos acadêmicos corriam pela sala na perspectiva de encontrar alguém que iniciasse a fala. Estimulei o grupo, reforçando a questão. Foi quando o participante 19 disse: “Ah! Corpo é algo vivo”. E o participante 12 discordou: “Depende. Na arte contemporânea o corpo pode ser um objeto”. Os participantes 1, 3 e 4 argumentaram que o corpo é algo que precisa estar vivo, em movimento. Ele requer um estudo.

Os demais permaneceram em silêncio. É sobre esse corpo vivo que discorro neste trabalho. De acordo com o Capítulo 4, na história da humanidade o conceito de corpo passou por inúmeras transformações. Nesta pesquisa, considero-o como algo vivo, orgânico, expressivo e inventivo, mas que também pode ser reprimido, se não for exposto a processos de criatividade, inventividade e teatralidade. Esses dizeres vêm ao encontro da pesquisa de Gaiger (2000, p. 110):

O corpo reflete todas as nossas experiências e tem em si inscrita toda a nossa história; é através dele, essencialmente, que nós nos comunicamos e nos expressamos. No ser humano, as emoções, o movimento, o gesto, o pensar, a linguagem estão carregados de forças intencionais e expressivas.

Nesse sentido, proponho que as corporeidades e os museus sejam a evidência de estudo desta pesquisa na perspectiva de romper com o engessamento do corpo que é “podado” em sua criação e

consequentemente se reflete na formação de sujeitos sem expressividade e potencial criativo. Estabeleço ligação direta com a educação, em especial o ensino da arte, onde se buscam alunos que saibam se expressar, comunicar e não tornem-se

[...] Jovens e adultos alienados de nosso corpo, recalçados em nossa criatividade e emoções, engessados por comportamentos definitivos e inquestionáveis, e, pior, potencialmente capazes de reproduzir estes sistemas, inclusive como professores, sem ter a mesma força volitiva para deles duvidar e rompê-los (GAIGER, 2000, p. 109).

Da mesma forma, compreendendo os museus como espaços de formação e educação não formal, que educam, (re)significam e possibilitam a performance do corpo e a expressão imaginativa dos diferentes sujeitos.

Antes de encerrar a conversa, perguntei ao grupo se eles percebiam relações entre corpo e museu. Novamente, um período de silêncio se estabeleceu. Estavam pensativos. Para muitos, essa proposição era algo distante de seu repertório, não conseguiam propor relações em algo que era distante de seu cotidiano. O participante 16 argumentou:

Penso que o corpo se relaciona com o museu, pois o museu se constitui de objetos, mas esses objetos só significam a partir do momento em que os sujeitos interajam com esses objetos. Diante disso, penso que quando a gente encontra algo que nos toca no museu, o corpo fala, muitas vezes antes que a palavra.

Buscando, ainda, compreender o conceito de corpo, o participante 11 aprofunda, afirmando que “em uma era extremamente hedonista, na qual preconiza-se o prazer como o bem supremo da vida, o corpo é palco, cenário, objeto, centro das atenções”. Esse pensamento ganha eco no que diz Sander:⁵⁶ “[...] a se julgar pelo excesso de exposição e sua onipresença, o corpo parece ter se transformado numa entidade: objeto

⁵⁶ SANDER, Jardel. Corpo, Arte e Subjetividade. In: <www.ufsc.com.br>. Acesso em: 2 maio 2014, às 21h30.

de culto e zelo”. Essa fala vem ao encontro de minhas questões iniciais delimitadas para essa pesquisa. É justamente essas linguagens corporais a que me refiro e que acredito serem formas inteligíveis e sensíveis de comunicação e interação entre sujeito/obra/objeto.

Assim, a expressividade colocada nas telas pelos artistas, hoje são expressas por um corpo, híbrido e ao mesmo tempo mutável, mas principalmente ator, veículo e obra. Para Canton (2009, p. 24):

Os artistas contemporâneos não lidam com o corpo como tela. Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas.

A conversa encerrou-se. Propus, a partir das questões levantadas, que pudéssemos visitar um espaço museal e termos uma experiência sensorial no dia seguinte. Os acadêmicos concordaram. Em seguida coletei os termos de autorização para uso de fala e imagem e marcamos nosso novo encontro. Agora na exposição “Museus em Movimento: Rizomas”.

5.3 A TERCEIRA ETAPA: A EXPERIÊNCIA DO CORPO NO ESPAÇO MUSEAL

No dia 17 de maio de 2014, recebi os acadêmicos para uma visita mediada na exposição. Era noite. As luzes ajudavam a criar uma atmosfera de encantamento aos olhos dos visitantes, que ficaram surpresos com a disposição dos objetos e a transformação do espaço. Os olhos percorriam os detalhes e seus corpos desviavam-se das caixas e objetos suspensos do ar em meio ao Espaço Cultural da Universidade. Acompanhei toda a proposta de visita dos participantes da pesquisa.

Dois mediadores nos receberam no marco inicial da exposição, um grande adesivo em forma de rizoma colado no chão. Ali, cubos em forma de rizomas indicavam caminhos, mas sem uma direção definida, sem um caminho fechado, controlado. A mediadora 1 iniciou sua fala e orientou que poderíamos escolher nossos percursos. A proposta era pensar o espaço museal livre de barreiras e trajetos previamente definidos. É importante ressaltar que os dois mediadores não sabiam que esse grupo estava participando de uma pesquisa, bem como o grupo, não tinha esclarecida a dinâmica da visita.

Figura 33 - Mapa Rizomático.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Por se tratar de uma proposta rizomática, o percurso não tinha um trajeto direcionado, ou seja, a proposta não tinha um início e fim definido. A expografia buscava a linguagem do corpo, ou seja, quanto menos informações fossem necessárias ser repassadas pelo mediador, mais profunda e livre a experiência.

Segundo Deleuze e Guatari (1995-1997, p. 35):

Pesadelo do pensamento linear, o rizoma não se fecha sobre si, é aberto para experimentações, é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam. Como um mapa que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Cresce onde há espaço, floresce onde encontra possibilidades, cria seu ambiente. Se trata de ciência? Isso importa? São apenas agenciamentos, linhas movendo-se em várias direções, escapando pelos cantos, o desejo segue direções, se esparrama, faz e desfaz alianças. Chame do que quiser então:

riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Figura 34 - Mapa rizomático.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

O grupo ouvia atentamente e, pelas imagens dispostas no chão, procurava localizar os acervos. Os murmúrios começavam a surgir. Registrei todo o processo em vídeo, e essa análise conta com o congelamento de algumas imagens que buscar capturar alguns momentos que evidenciam a performance do corpo frente ao acervo.

Para a configuração desta pesquisa, a corporificação das palavras em gestos é demasiadamente importante. Busco a “fala” do corpo e compreendo o espectador, nesse caso 20 acadêmicos de Artes Visuais – Licenciatura da Unesc como sujeitos ativos, emancipados –, fazendo alusão aos estudos de Jacques Rancière (2012).

De acordo com o autor, a emancipação origina-se da ideia oposta, a concepção de igualdade. “Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição.” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Comungo dessa ideia na perspectiva de ler, compreender e perceber as

manifestações corporais dos visitantes em espaços museais, nesse caso na exposição em questão. Essa compreensão inicia quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, em que “interpretar o mundo já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo.” (RANCIÈRE, 2012, p. 57).

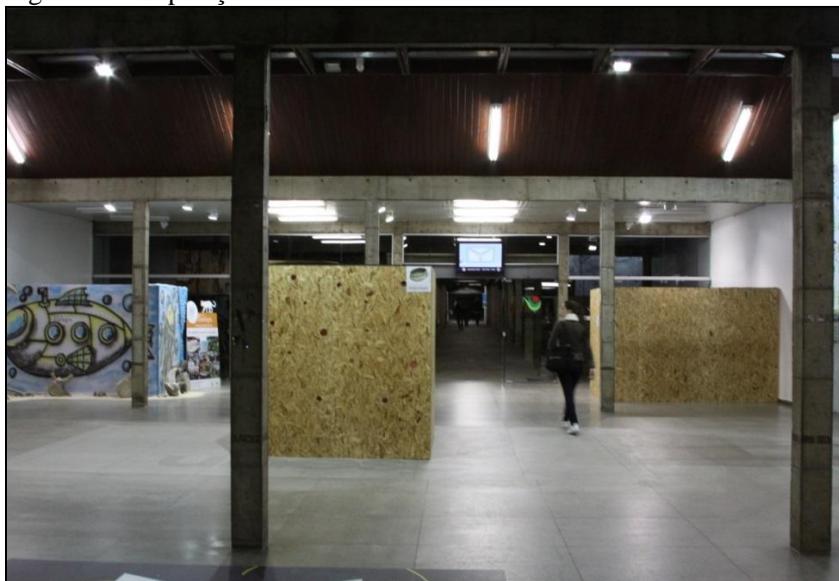
As reações dos acadêmicos diante da proposta expográfica demonstrava o estranhamento. Os gestos denunciavam a vontade de explorar e conhecer enquanto a fala ainda era comedida. Nesse aspecto, considero o visitante como um espectador ativo, uma vez que compara, interpreta, seleciona. Faz conexões com o que observa e o que já observou em outros espaços a partir de seu acervo imagético. Ele faz a sua poética a partir da poética apresentada diante dele. É um espectador que parte da ideia de igualdade, ou seja, que é capaz de aprender e cujas experiências estão vinculadas com a singularidade de cada um (RANCIÈRE, 2012).

Logo, é importante perceber que a profundidade da experiência vivenciada por estes acadêmicos está intimamente conectada com seus repertórios. O corpo manifestava-se à medida que os dispositivos sensoriais (tato, olfato, visão, audição) presentes no espaço em que a exposição estava instalada.

Quanto ao espaço destinado à exposição Reddig & Honorato (2008, p. 3) relatam que “Espaço Cultural Toque de Arte⁵⁷ é o local que abriga as exposições da Universidade, promovendo o acesso e interação de um grande número de pessoas com as obras”. Espaços externos que preenchem o interno trazem algo que desacelera o ritmo desenfreado do dia-a-dia, aquece os sentidos e alimenta a alma... São caminhos que formam o percurso que cada um escolheu, como nos mostram as imagens:

⁵⁷ Hall do Bloco da Reitoria (1.105 m²) destinado a exposições de arte, criado em 2000 pelo Setor de Arte e Cultura da Diretoria de Extensão e Ação Comunitária.

Figura 35 - Exposição museus em movimento.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 36 - Processos de descoberta.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Em pequenos grupos, os visitantes locomoveram-se pelo Espaço Cultural, desvendando cada lugar. Percebi que a possibilidade de tocar e interagir com os trabalhos envolvia os acadêmicos de uma forma mais intensa. Não faziam o mesmo trajeto. Ao contrário, estavam curiosos, queriam interagir, descobrir. O corpo não estava em inércia, pois se agachavam, se acomodavam, entravam no interior dos ambientes e ali criavam novos cenários, novas narrativas. Zunthor (2007, p. 80) discorre sobre o corpo como possibilidade expressiva:

O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar.

Figura 37 - Visita mediada.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 38 - Processos de curiosidade e descoberta.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 39 - Olhando por outro ângulo.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

As fotografias foram realizadas de forma discreta, para que interferisse o mínimo possível nas ações e reações dos visitantes. Durante a visita, muitos mostravam-se surpresos com a proposta expográfica. Normalmente habituados a contemplar os objetos, nessa experiência estavam diante de grandes caixas que delimitavam territórios e ao mesmo tempo eram convites para entrar em novos cenários, uma outra possibilidade de falar e comunicar os acervos da universidade. A proposta exigia do corpo uma relação de contato, e era visível nos olhos dos visitantes essa relação de reciprocidade.

Alguns se mostravam receosos em entrar nas caixas e comunicar-se com o acervo. Suas experiências possivelmente vinculavam-se ao que já haviam vivido anteriormente, trazendo à tona a concepção de um museu em que a experiência do toque, da interação é limitada por sinais visuais, sonoros e sistemas de segurança. Proponho a defesa de um museu aberto também na concepção de aproximar-se do público, um museu que precisa ser popularizado, vivido em sua plenitude e não tornar-se um equipamento cultural elitizado, duro.

Figura 40 - Entrando no acervo.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 41 - Experiência sensorial.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Foi possível perceber que, nos roteiros escolhidos pelos participantes, os núcleos que ofereciam o estranhamento, a possibilidade de interação do corpo com o espaço foram os que causaram maior curiosidade e tempo de apreciação e deleite. O participante 9 destacou: “Estou achando tudo muito diferente. Nunca visitei uma exposição assim. Ela literalmente te envolve!”. Os participantes 1 ao 8 visitavam em grupo e falavam entusiasmados entre si. À medida que observavam um novo espaço, procuravam interagir com ele. Sentavam-se, entravam na caixa, abaixavam-se, tocavam nas cortinas e paredes, cheiravam. Houve uma entrega significativa do corpo para o reconhecimento do espaço. A fala deu espaço ao movimento, ao gesto que se tornava, à medida que a visita evoluía, mais dinâmicos e espontâneos.

Figura 42 - Trajetos e descobertas.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

O participante 15 destacou: “Já estão agendando visitas mediadas? Quero trazer os alunos da oficina de arte que eu trabalho aqui”. Sua fala evidenciou a importância de visitarmos espaços de arte e cultura. Reflito agora sobre o papel do mediador cultural.

5.4 QUARTA ETAPA: O PAPEL DO MEDIADOR CULTURAL

“Produções artístico-culturais são janelas abertas de diálogo com o público contemplador – mais do que isso, são registros singulares de experiências estéticas únicas que serão ressignificadas permanentemente quando colocadas no debate [...]” (LEITE, 2008, p. 34).

Mediar o encontro com a apreciação estética requer do mediador uma entrega ao exercício de saber ouvir e falar no momento certo. Cabe a ele apropriar-se das produções/obras e do processo de curadoria e expografia para, assim, estar preparado para mediar o diálogo entre o espectador, o autor e o objeto.

Dos quatorze monitores que participaram da exposição – todos alunos de cursos de graduação da UNESC (Artes Visuais, Pedagogia, História e Letras) –, estive em contato com apenas dois, os que

acompanharam a visita dos acadêmicos. Isto porque eles se revezaram durante a mostra, variando a carga horária entre três e quinze horas.

Os mediadores foram capacitados a partir da disponibilização do material educativo sobre a exposição e a realização de uma capacitação que versou sobre a proposta conceitual da exposição. Vale ressaltar que os mediadores não sabiam que a visita dos acadêmicos serviria para a coleta de dados desta pesquisa. A proposição é para que pudessem ser analisadas também a postura e a condução do mediador cultural, justamente para perceber de forma mais integral até que ponto o mediador favorece ou enrijece a performance do corpo do visitante na visitação.

Opto, então, por apresentar um recorte sobre a mediação do grupo de acadêmicos, público participante de minha pesquisa. Na noite agendada para a visita, dirigi-me aos dois mediadores que estavam presentes antes da chegada do grupo. Iniciamos, então, uma conversa sobre a mediação:

PESQUISADOR: Estás mediando hoje?

MEDIADORA 1: Estou, mas as pessoas têm dificuldade de escutar. Não gostam, acho... já querem logo ir embora.

PESQUISADOR: Tu chegou a perguntar?

MEDIADORA 1: “Tô com pressa”, é o que falam [...].

O local é de passagem, mesmo. As pessoas que ali transitam, geralmente, estão chegando para a aula ou indo para casa, às pressas na maioria das vezes. Outros são professores, funcionários da Instituição. Muitas pessoas passavam pela exposição e lançavam um breve olhar. Outras paravam, mas não solicitavam a mediação. E quando a mediadora se aproximava, eles seguiam porque estavam “com pressa”, “só de passagem”.

Quanto à preferência dos espectadores, a Mediadora 1 faz uma observação:

A obra que eles mais param para ver é aquela lá. (ela aponta para a obra que tem uma caixa com furos, do acervo de Arqueologia) Tem uns que ficam assim... Olham ali e mudam a fisionomia.

Ficam espiando nos furos. Parece que querem entrar na caixa pelos furos. Mexe com a pessoa. E as pessoas mais velhas, eles olham uma obra que tem aqui do lado, que tem o acervo do CEDOC [época da ditadura]. Aquilo mexe com a memória deles mesmo! [...] E as fotos também, eles ficam bastante tempo ali.

Pergunto, então, à mediadora quanto à proposta de ação educativa; o contato com o espectador. Como saber o momento de chegar neles, quando a visita não é agendada – nesse momento havia algumas pessoas olhando/apreciando as obras e ela deixou-os fruir sem sua intervenção. E ela, referindo-se ao questionamento sobre mediação, diz:

Surge a dúvida [vai-se até o espectador ou não?] pelo fato de alguns já terem dito assim: – Não, eu só estou dando uma olhadinha, – Eu já vou! – Eu estou com pressa [...] É assim, uma rejeição... Aí eu lembro que, quando estou olhando uma vitrine de uma loja, que a pessoa fica ali me rodeando... Eu não gosto. A expressão deles é muito mais espontânea quando observamos de longe. Aí comentam, olham de perto, até ousam entrar nas caixas e sentar para ver um trecho dos filmes que são exibidos sobre os acervos. Quando nos aproximamos normalmente há um afastamento.

Os espectadores realmente passaram rapidamente por ali, como ela já tinha dito.

Ela também relata um momento em que um casal estava conversando na recepção e sua filha estava inquieta – a menina tinha sete anos, segundo a Mediadora 1. Ela, então, chamou a menina e convidou-a a olhar a exposição. Segundo a mediadora, a menina ficou encantada com as caixas. Corria de um lado para o outro e fazia perguntas – “Os olhinhos dela brilhavam, tu precisavas ver!”. A mediadora também contava a experiência com empolgação, como se estivesse revivendo aquele momento – e de certa forma estava... A mediadora lembra-se de que ficou feliz quando a menina chamou os pais e começou a mostrar as produções e eles, então, também se interessaram pela exposição. Corria entre as caixas, ficava na pontinha dos pés para espiar nos furos.

Acredito que, nessa experiência, a mediadora não só colaborou para a construção do olhar da menina, e por consequência os olhares dos pais, mas também o seu próprio, pois ficou evidente o quanto marcou poder mediar tal encontro dos sujeitos com a proposta expográfica e perceber-se como sujeito transformador de olhares críticos e reflexivos.

Em seguida, com a chegada do grupo de acadêmicos, afasto-me e acompanho de certa distância a mediação realizada pelo Mediador 2 com o grupo. A visita começou com a fala do mediador. Eles apresentaram a exposição e o espaço. Deixaram as turmas livres para o percurso. Em meio ao burburinho constante⁵⁸ entre os acadêmicos, os mediadores apresentavam os acervos, levantando questionamentos aos alunos quanto ao material utilizado, explicando também o processo de criação da proposta expográfica, buscando fazer com que os alunos/espectadores relacionassem as produções com o seu cotidiano conforme mencionado na etapa 3.

Os gestos e as posturas dos sujeitos são reveladores [...]. Por curiosidade, queremos saber o que chamou a atenção do outro. O que os fez parar ali naquela obra ou produção. Olhares que se encontram. A obra que chama, o espectador que se aproxima, o outro espectador que percebe o espectador primeiro. Todos olhamos, apreciamos e (re)significamos nosso próprio olhar – e de outros que virão e que apreciarão os registros e as inquietações provocadoras de reflexões.

Alguns momentos não foram fotografados nem gravados, mas ainda assim se mostram relevadores quando se trata da construção do olhar crítico e reflexivo do sujeito. Se pelo registro fotográfico é possível tecer narrativas, o processo inverso também é possível. Ou seja, as narrativas também suscitam em nosso imaginário a construção de imagens que correspondam ao contexto das mesmas.

Seguem, então, algumas falas dos acadêmicos participantes "colhidas" pelo mediador 2:

Muito bom. Ótima forma de integrar o corpo no museu contemporâneo. Os acervos que eram estáticos ganharam mais vida. (Participante 4).

⁵⁸ Burburinho que se destacou ao ouvir as gravações que realizei, chegando ao ponto de sentir dificuldade em transcrever as falas dos mediadores e dos acadêmicos. No entanto, o registro fotográfico proporcionou-me a rememoração dos fatos, sendo possível a realização desta descrição e análise.

A gente não espera que diga tanta coisa uma exposição como essa. (Participante 17).

Tem coisa que não entendi, mas gostei. Toca a gente. (Participante 3).

Os sons utilizados são envolventes e também intrigantes. (Participante 10).

Ah! Eu estou até cansada de tanto que andei de uma caixa para outra. Foi divertido. Aprendi de forma lúdica. (Participante 14).

E eis uma cena que presenciei durante a visita:

O que é isso? O que está acontecendo aqui? [pergunta um jovem cego à mulher que o acompanha].

Sei lá o que é isso! É uma [...] Exposição [...] [eles logo deixam o espaço expositivo, estavam apenas de passagem [...]].

Fico imaginando os registros que eu poderia fazer, se o jovem cego tivesse ficado. Como o mediador o conduziria? De que maneira ele se apropriaria das produções? Uma pena ele não ter parado e apreciado, assim como tantos outros passantes, infelizmente.

5.5 QUINTA ETAPA: A DEVOLUTIVA

Um mês após a visita mediada, voltei à sala de aula do grupo participante da pesquisa, para conversarmos sobre a experiência. A conversa fluiu com tranquilidade, a exemplo dos outros momentos em que estivemos juntos. Inicialmente, agradei a todos os que se dispuseram a participar da pesquisa e, a partir daí, iniciamos novamente um diálogo a partir das questões propostas na terceira etapa da pesquisa quando tive o primeiro contato com o grupo. A devolutiva envolveu as impressões e olhares em relação à proposta.

Apresentei algumas imagens registradas a partir da visita. As imagens serviram para que pudessem reavivar a experiência da visita. O grupo comentava entre si sobre os momentos. Foi quando o participante 10 destacou: “Nossa! Agora que eu percebo como essa exposição foi

diferente”. Procurei entender o que ele definia como diferente. O participante continuou: “Ela envolvia o visitante, não tínhamos uma ação contemplativa somente, pelo contrário, as imagens evidenciam como nosso corpo se entregou, nossas expressões comunicaram”. O participante 5 complementou: “A forma que a exposição foi apresentada fazia com que não tivéssemos uma reação de inércia. Ela convidava ao toque, ao movimento. Despertava a curiosidade. Queríamos saber o que havia dentro daquelas caixas gigantes”.

Ainda nessa perspectiva, o participante 20 destacou:

Normalmente, as exposições realizadas no Espaço Cultural UNESC trabalham com as linguagens da pintura, escultura e desenho. Acaba atingindo um público muito específico, interessado em arte, pois aos demais acaba sendo somente um lugar de passagem. A exposição Rizomas rompeu com isso. A expografia monumental fazia com que o público que passava pelo *hall* tivesse de mudar o trajeto. O corpo era convocado a participar da mostra. Foi muito bacana.

Os comentários evidenciam a problemática desta pesquisa. Os participantes conseguiram perceber os dispositivos utilizados na exposição, para refletir sobre a performance do corpo nos museus. Nesse aspecto, é importante ressaltar que os desafios dos museus na contemporaneidade talvez estejam justamente nesta questão: De que forma falar de permanências onde tudo é tão efêmero e transitório? Como propor experiências significativas? Essas e outras questões são desdobramentos desse trabalho.

A conversa com o grupo continuou com meu esclarecimento sobre o processo da pesquisa. Deixei claro ao grupo que fiz parte da comissão organizadora e curatorial da exposição. O desafio das unidades museais do MUESC foi justamente propor uma mostra que provocasse o diálogo com o corpo, que acionasse os dispositivos expressivos imergindo o corpo no processo de fruição da exposição. Por isso, a mostra rompeu com a ideia do acervo físico, limites, propondo conceitos mais abertos que necessitavam de experiências sensoriais.

Outro ponto esclarecido foi o de que, no dia da visita, os mediadores que atenderam não sabiam do trabalho de pesquisa que estava sendo realizado, justamente para que pudesse abranger mais uma faceta de análise: o papel e a interferência do mediador cultural na performance do corpo. O mediador acaba tendo um papel crucial no

estímulo ou repreensão do corpo durante a visitação. Dessa forma, o fato de não terem conhecimento sobre a pesquisa, possibilitou uma atuação livre de cuidados que pudessem tornar a pesquisa tendenciosa.

5.6 FECHANDO O CICLO

A exposição encerrou-se no dia 30 de junho de 2012. Na manhã desse dia, a partir dos dizeres dos entrevistados e com autorização dos organizadores, a exposição ganhou uma nova intervenção, que marcava seu encerramento. Grandes tarjas de papel lacram as entradas das caixas. Neles, fragmentos das frases coletadas com os 20 participantes conforme algumas imagens abaixo:

Figura 43 - Tarjas de encerramento.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 44 - Tarjas de encerramento.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Figura 45 - Tarjas de encerramento.



Fonte: Arquivo do pesquisador.

Após apresentar essas imagens ao grupo de acadêmicos, muitos se reconheceram nas frases apresentadas, e outros comentaram que, ao passarem pelo Espaço Cultural no dia da intervenção, já acostumados a

ver as caixas, uma vez que a mostra permaneceu por aproximadamente 45 dias, foram surpreendidos por diversas frases (conforme fotos acima). “Era como se a exposição se tornasse novamente viva, revigorada”, destacou o participante 8. E este foi o intuito: manter o museu vivo, orgânico, ainda que a exposição estivesse chegando ao fim.

A partir de seu encerramento, parte da comissão organizadora se reuniu e inscreveu a proposta de ação educativa realizada durante a exposição no Prêmio Darcy Ribeiro, um projeto do IBRAM que reúne propostas de ação educativa concebidas por instituições museais de todo o Brasil. Ainda no final de 2012, o MUESC foi agraciado com o prêmio, destacando-se entre as dez experiências relevantes na educação em museus. Esse prêmio destaca a relevância dessa proposta e nos mostra que estamos no caminho, porém é preciso avançar, inovar e por ser um museu universitário fomentar pesquisa, divulgar e discutir novas proposições.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

“Quando nos aproximamos da arte e nos permitimos ser tocados por ela, uma gaiola se rompe, uma corrente se quebra, um vôo começa a ser ensaiado para serem vencidos aqueles limites, para que a imaginação possa correr livre, a alimentar muitas e muitas aventuras de ‘invenção’ – da escola, do cotidiano, da pessoa, da vida.” (LUCIANA E. OSTETTO, 2005).

Parafrazeando Ostetto (2005), ao “aproximar-me” da arte pelo viés da pesquisa, “fui tocado” pela descoberta de um novo modo de perceber os dispositivos de expressão do corpo em espaços expositivos e a relação estabelecida entre os sujeitos que dela participam, sejam eles os artistas ou os alunos em processo de formação estética, mediadores ou espectadores.

Pode-se constatar, através desta pesquisa, que as narrativas contidas em um espaço expositivo revelam o modo como os sujeitos interagem com o processo de produção, de apreciação e apropriação das manifestações artístico-culturais ali representadas pelas produções, criando novos dispositivos de diálogo entre corpo e acervo. Nesse viés, o corpo é convocado à interação, à expressão, fato que em alguns casos é moroso, devido a uma sociedade que deseja e formata um corpo dócil, controlado, contido.

A cada imagem capturada, uma história surgia, uma poética, reflexões possíveis sobre o diálogo entre os sujeitos e o espaço, os sujeitos e as produções, e os sujeitos entre si. As relações entre museu, corpo e educação ficavam cada vez mais claras, possíveis, e isso tornava esse desafio cada vez mais atraente e com potência científica.

As falas e gestos colhidos sem serem anunciados antecipadamente garantiram a naturalidade e a expressividade da narrativa, deixando de lado a fala “pronta”, “preparada”, “estereotipada”, método devidamente esclarecido logo após o diálogo, na coleta de dados para a presente pesquisa. Nesses momentos, foi preciso aprender a observar e a ouvir o outro, sem interferências.

Com o registro, torna-se possível rever momentos e pensá-los, discuti-los com o outro, para que seja possível manter as ações e as posturas ou modificar o que for necessário. Na verdade, passada a exposição, o que ficam são os registros que, através de socializações e

feedbacks, principalmente entre os sujeitos produtores, organizadores e mediadores de ações culturais, provocam discussões e (trans)formações criadoras e renovadoras, fundamentais ao processo de formação estética do sujeito.

Nos primeiros contatos que tive com a exposição já instalada, meu olhar se voltou para as diferentes formas que cada unidade museal comunicou seu acervo. Fortemente, acredito que todo acervo, para ser conhecido, precisa de visibilidade – somente assim poderá ser discutido, interpretado, utilizado, em especial, no campo educacional. É no contato com o olhar do visitante que o diálogo se torna possível.

Mas o que compreenderia essa visibilidade? Colocar em local que circulam pessoas o tempo todo garante essa visibilidade? Fica claro que, por maior que seja a visibilidade, garantir a apropriação e fruição do sujeito com a obra não diz respeito somente a esse ou aquele fator, trata-se de uma série de fatores que envolvem principalmente o espectador e sua “bagagem” cultural e estética.

Em relação aos mediadores culturais, penso que haveria a necessidade de os mesmos apropriarem-se mais do conceito da exposição, das produções, do processo de criação da produção, bem como das intenções das unidades museais com relação à exposição e o olhar do espectador. Segundo os referenciais sobre mediação, é fundamental que o mediador tenha interação com a produção e o processo, que se aproprie esteticamente, para então realizar a mediação de acordo com os objetivos que se quer alcançar. É necessário que o mediador esteja apto a provocar o encontro estético do sujeito com a arte e suas linguagens. Somente assim ele poderia favorecer a relação do corpo com a produção, livre de amarras, circuitos fechados, olhares direcionados e comportamentos premeditados.

Com o intuito de ressaltar a importância do registro, principalmente do fotográfico e das narrativas contidas neles, volto-me à exposição como um campo vasto para a captura de imagens (re)significantes repleto de situações que suscitam nas “coisas” e nos sujeitos, uma leitura também poética.

Em suma: as narrativas contidas no registro fotográfico, quando analisados e colocados em debate, são capazes de (trans)formar e (re)significar olhares e concepções sobre o corpo no espaço museal. O diálogo entre o acervo, a obra e o espectador se dá de maneira diversa, abrangendo as várias linguagens da arte e os diferentes modos de apreciação/apropriação que cada sujeito constrói a partir de suas experiências estéticas. Insisto no uso do termo (re)significante por acreditar que, em muitos momentos, as “coisas” que antes passavam

despercebidas tornam-se significantes. Ao mesmo tempo, ao olhar algo de maneira diferente do que víamos, nós o ressignificamos. Por isso, utilizo a junção dos dois significados, por acreditar nas possibilidades onde uma não anula a outra.

Com certeza, a maneira como a exposição é pensada e organizada, bem como a apropriação e postura do mediador, reflete-se na convocação do corpo para a interação ou a inércia, ampliando os mecanismos de fruição entre espectador e acervo. Sendo assim, enquanto pesquisador, curioso e preocupado com questões que abrangem os museus como espaços de construção de conhecimento, em especial nas suas relações com o corpo, compreendo que a partir de nossa performance individual, compartilhamos nossas impressões e leituras com outras pessoas, contribuindo para que elas também possam perceber aquele objeto, descobrindo características até então ignoradas, aumentando assim o repertório de todos.

Encontrar as pessoas, partilhar nossos olhares, olhar, experimentar, sentir, sentir de novo, são relações certamente muito significativas ao processo de construção de um corpo mais expressivo, livre de amarras e conseqüentemente mais inventivo.

E finalmente, por acreditar que cada pessoa é um ser único que merece respeito e credibilidade, pois ninguém é igual a ninguém, e que todos somos responsáveis pela construção do que somos, trago como reflexão a poética de Mirian Celeste Martins:

Nas muitas alfândegas que atravessamos na vida desde aquelas internas que podem nos prender dentro de nós mesmos, até aquelas que nos recebem com colares de flores e muita festa, as nossas bagagens são revistadas. Assim como elas, nossos passaportes atestam nossas viagens. Que marcas deixam, ou terão deixado, as escolas e seus professores, os museus e seus monitores? (MARTINS, 2004, p. 244).

E nosso corpo? O que diz?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana Mortara. Desafios da relação museu-escola. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 10, n. 2 p. 50-56, 1997.
- ALVES, Rubem. **Educação dos sentidos e mais...** . Campinas, SP: Verus, 2005.
- ARAÚJO, de Marco. **Desenho e corpo presente**: representação, ação, ação e representação. Montenegro, ano 9, n. 18, p. 8-15, jul./dez., 2009.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte/Educação e diferentes conceitos de criatividade. In: ZANELLA, Andréa Vieira et Al. (Orgs.). **Educação estética e constituição do sujeito**: reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. p. 23-28.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- BRASIL. **Política nacional de museus**. Brasília: MinC, 2007.
- _____. **Lei 11904 de de 14 de janeiro de 2009**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 01 jul. 2013.
- _____. **Política nacional de museus**. Memória e cidadania. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/Pol%C3%ADtica_Nacional_de_%20Museus.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2013.
- CANTON, Katia. **Corpo identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a. (Temas da arte contemporânea).
- _____. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b. 57 p. (Temas da arte contemporânea).

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. **O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador**. João Pessoa, vol. 2, n. 2, p. 131-142, jul./dez. 2011.

CASSIMIRO, Érica Silva; GAUDINO Francisco Alves Sales. As concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: da grécia antiga a contemporânea. **Revista Matávola**. São João del Rei (MG), n. 14, p. 62-77, 2012. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/revistalable/4_GERALD_O_CONFERIDO.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIOVATTO, Mila Milene. **O Professor mediador**. Disponível em: <www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=13>. Acesso em: 9 out. 2013.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2006.

COLI, Jorge; **O que é arte**. 11. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006. (Primeiros Passos 46)

COSTA, Vani Maria de Melo. Corpo e História. **Revista Ecos**, Cáceres/MT, v. 10, n. 1, p. 245-258, 2011. Disponível em: http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_10/245_Pag_Revista_Ecos_V-10_N-01_A-2011.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2014.

DELEUZE, G. **O Mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze**. Lisboa: Vega, 1996. p. 83-96.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995-1997. 5 v. (Coleção trans)

DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

DESLANDES, Suely Ferreira. A construção do projeto de pesquisa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 31-50.

FARTHING, Stepheng. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: StudioNobel, 1995. (Coleção cidade aberta. Série Megalópolis).

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994-1995.

GIL, José. **Movimento total. O corpo e a dança**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HONORATO, Aurélio Regina de Souza. A formação de professores (re) significada nos espaços de narrativa. In: FRITZEN, Celdson; MOREIRA, Janine. **Educação e arte: as linguagens artísticas na formação humana**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 109-117.

KRAMER, Sonia. Produção cultural e educação: algumas reflexões críticas sobre educar com museu. In: _____; LEITE, Maria Isabel (Orgs.). **Infância e produção cultural**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

LEITE, Maria Isabel F. Pereira; OSTETTO, Luciana E. **Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com arte**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

LEITE, Maria Isabel. Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: _____; OSTETTO, Luciana E. (Orgs.). **Museu, educação e cultura:**

encontros de crianças e professores com a arte. Campinas, SP: Papyrus, 2005. p. 19-54.

LEITE, Maria Isabel. **Espaços de narrativa:** onde o eu e o outro marcam encontro. SC: UNESC, 2006. [mimeo].

MACHADO, Adriana de Almeida. O seu olhar melhora o meu: o processo de monitoria em exposições itinerantes. In: **Museu, educação e cultura:** encontros de crianças e professores com a arte. Campinas, SP: Papyrus, 2005. p. 93-115.

MARANDINO, M. **Interfaces na relação museu-escola.** 2001.

Disponível em:

<http://www.geenf.fe.usp.br/conteudo/arquivo/Interfaces_na_relacao_museu_escola.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2013.

MARTINS, Miriam Celeste. **Mediação:** provocações estéticas. São Paulo: UNESP.

MARTINS, Miriam Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, M. Terezinha Telles. **Didática do ensino de arte:** a língua do mundo: poetizar, fruir, e conhecer a arte. São Paulo: FTD, 1998.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. **O corpo como identidade provisória:** corpo, tecnologia e arte. Montenegro, ano 9, n. 18, p. 34-40, jul./dez. 2009.

MELO, Teresa Margarida Prazeres Ferreira de. **O corpo na arte:** redimensionamento e incorporação no séc. XX. 2010. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/1222/1/2010000589.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark:** Obra-trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

PINTO, Júlia Paula Motta de Souza; JESUS, Adilson Nascimento de. **A transformação da visão de corpo na sociedade ocidental.** 2000.

Disponível em: <www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/06n2/Pinto.pdf>.
Acesso em: 17 jul. 2013.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte de arte:** piercing, implante, esscarificação, tatuagem. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REDDIG, Amalhe Baesso. **A infância representada nos espaços museais de Santa Catarina:** reflexões sobre educação, identidade cultural, museus, arte e infância. 2007. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu em Educação – PPGC – Mestrado em Educação, Unesc, Criciúma, SC.

ROJAS, Roberto. Passado e presente dos museus. In: ROJAS, Roberto; CREPÁN, José Luis. TRALLERO, Manuel. **Os museus no mundo.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos 203).

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SARDO, Delfim; ABRAMOVIC, Marina. Ansiedade. **Revista Arte Ibérica** n. 2, jan./fev. 1997.

SOARES, Carmem (Org.). Apresentação. In: **Corpo e História.** Campinas: Ed. Autores Associados, 2001.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito. **Vozes femininas.** Rio de Janeiro: 7 Letras. Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

VIEIRA, Carla Borin; HAMM, Christian. **A presença do corpo feminino como objeto na Arte Contemporânea.** Montenegro, 2009, ano 9, n. 18, p. 16-20.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ANEXO (S)

ANEXO A – Roteiro para pesquisa de campo

Criciúma/SC, maio de 2012.

Prezado(a),

Este roteiro tem por objetivo reunir informações para uma entrevista, que integra minha pesquisa de campo que tem como objetivo analisar, através da poética do registro fotográfico e escrito, quais os fatores que influenciam nos dispositivos de corporeidade em um espaço de ação cultural educativa. É parte de minha Dissertação de Mestrado no Programa Pós-Graduação em Educação da UNESC.

1. Apresentação inicial.
2. Questões que envolveram a etapa três e cinco:
 - Qual(is) o(s) conceitos(s) de arte presentes no grupo?
 - Você percebe o museu como um espaço de cultura e formação cultural?
 - Alguém teve alguma experiência marcante em visitas a museus?
 - Qual(is) o(s) conceitos de corpo presentes no grupo?
 - Há relações entre os conceitos de corpo, museu e educação?

ANEXO B - Termo de consentimento livre e esclarecido do participante

Estamos realizando a coleta de dados para a Dissertação de Mestrado “Museus, corpo e educação: reflexões a partir da exposição Museus em Movimento: rizomas” que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC. Através desta pretendemos investigar analisar, através da poética do registro fotográfico e escrito, quais os fatores que influenciam os dispositivos de expressividade do corpo em um espaço de ação cultural educativa.

Para a realização da pesquisa, pedimos sua autorização na utilização dos comentários emitidos durante a entrevista, bem como, utilizarmos fotos e imagens em vídeo que se fizerem necessárias.

Embora o (a) sr (a) venha a aceitar a participar neste projeto, estará garantido que poderá desistir a qualquer momento bastando para isso informar sua decisão. Foi esclarecido ainda que, por ser uma participação voluntária e sem interesse financeiro o (a) sr (a) não terá direito a nenhuma remuneração. Desconhecemos qualquer risco ou prejuízos por participar dela. Os dados coletados serão sigilosos e privados, preceitos estes assegurados pela Resolução nº 196/96 sendo que o (a) sr (a) poderá solicitar informações durante todas as fases do projeto, inclusive após a publicação dos dados obtidos a partir desta.

A coleta de dados será realizada pelo mestrando Marcelo Feldhaus (048) 96190594 orientado pelo Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral.

Concordo com o teor acima exposto.

Nome Completo e RG

Assinatura

Criciúma (SC), ____ de _____ de 2012.