MUSEU DANÇANTE THE DANCING MUSEUM

mam

sepu dan

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria da Cultura, São Paulo Companhia de Dança
e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

MUSEU DANÇANTE THE DANCING MUSEUM

CURADORIA CURATORSHIP
Felipe Chaimovich e and Inês Bogéa

27 de janeiro a 21 de junho

REALIZAÇÃO

CORREALIZAÇÃO

MILÚ VILLELA
Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O espírito de inovação está presente em todas as ações do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A exposição *Museu dançante* é mais uma prova disso. Pela primeira vez, um museu brasileiro recebe em residência uma companhia de dança com o objetivo de realizarem juntos uma mostra revolucionária, que envolve obras, *performance* e interação com o público.

O MAM sente-se honrado com a presença dos bailarinos da São Paulo Companhia de Dança em suas salas expositivas, onde proporcionam aos visitantes a emocionante experiência de assistir ao seu processo de criação coreográfica. É com satisfação que o MAM cumpre a missão de apresentar à sociedade novas possibilidades de percepção e vivência da arte.

21 Apresentação

25 Introdução

27 Dançando o museu
FELIPE CHAIMOVICH
37 Movimentos e desenhos no espaço
INÊS BOGÉA

63 Abraham Palatnik
64 Ascânio MMM
65 Daniel Steegmann Mangrané
66 Edgard de Souza
67 Ernesto Neto
68 Fernanda Gomes
69 Franklin Cassaro
70 Haruka Kojin
71 Hélio Oiticica
73 Hércules Barsotti
75 Jac Leirner
76 João Loureiro
77 Laura Lima
78 León Ferrari
79 Marcello Nitsche
80 Márcia Xavier
81 Marepe
82 Mary Vieira
83 Maurício Dias & Walter Riedweg
84 Mira Schendel
87 Nicolás Guagnini
88 Opavivará
89 Sandra Cinto
90 Sergio Camargo

93 English Version

Introdução

Como um corpo se posiciona? As artes visuais e a dança encaram o desafio comum de lidar com corpos no espaço. Para a dança, a ocupação de palcos e tablados sempre foi associada ao movimento, mas a escultura tradicionalmente trabalha com objetos parados.

No entanto, as artes visuais ultrapassam as fronteiras estabelecidas ao produzirem obras que convidam o público a agir, abandonando a posição passiva característica da contemplação. Essas obras criam, assim, situações de movimentação do público que transformam as exposições em locais de intensa interação corporal.

O desafio trazido ao museu pelas obras que levam o público a se movimentar pelo espaço motivou o convite à São Paulo Companhia de Dança para experimentar o processo de criação de coreografias no MAM.

Na Grande Sala, foram agrupadas obras da coleção do MAM cujos elementos de composição são compartilhados pela dança: gravidade, desequilíbrio e flutuação. Algumas obras podem ser tocadas pelo visitante, outras estão isoladas do toque devido a particularidades de conservação – assim, há uma maior possibilidade de interação física com as peças, mas seria ilusório acreditar que qualquer obra possa sobreviver à manipulação contínua.

A disposição das peças na Grande Sala permite aos coreógrafos convidados proporem movimentos aos bailarinos no mesmo espaço habitado pelo público do museu. Não há palco nem plateia: o movimento do público e o do bailarino compartilharão o mesmo solo, ambos motivados pelas obras expostas.

Numa primeira etapa, concluída em 22 de março, o *Museu dançante* incluiu além da Grande Sala a ocupação da Sala Paulo Figueiredo com um tablado e arquibancadas, que serviram para o processo criativo de duas coreografias (*Coreogravity,* de Clébio Oliveira, e *Sonho de valsa,* de Rafael Gomes), apresentações, ensaios, exibições de documentários e aulas da companhia.

A segunda etapa, de 24 de março a 21 de junho, concentrou-se apenas na Grande Sala. Os bailarinos continuaram a realizar *performances* a partir de movimentos das coreografias criadas para esta exposição, além de manter a mostra do acervo, já em exibição desde a fase inicial. Além disso, foi exibido um documentário sobre a primeira fase da exposição.

O museu não é um lugar de repressão corporal e silêncio. Para motivar o público a se ver como agente da criação artística, recebemos a São Paulo Companhia de Dança para este baile das artes.

Dançando o museu

FELIPE CHAIMOVICH

agradecimentos a Inês Bogéa, ao Setor de Memória da São Paulo Companhia de Dança e a Barbara Sparti (em memória)

Qual o lugar da dança num museu? Se por museu entendermos uma instituição onde se guarda o silêncio e o gestual comedido da contemplação, a evolução ritmada de passos e figuras corporais parece não caber. Seriam opostos: o percurso das exposições é linear, conectando paradas de imobilidade diante dos objetos à mostra, enquanto o dançar explora o espaço em todas as direções, alongando os gestos e unindo as pessoas.

Entretanto, desde 2007, relevantes museus de arte e de história têm convidado companhias de dança para se apresentarem dentro de exposições provisórias e permanentes. O marco inicial desse ciclo recente de diálogo entre a dança e os museus foi a participação da bailarina Trisha Brown e de seu grupo na 12ª Documenta de Kassel, mostra alemã realizada a cada cinco anos que tem o poder de propor temas sobre a arte com impacto global.[1] Assim, em 2007, a Documenta incluiu pela primeira vez a dança, acolhendo Trisha Brown numa sala do Museu Fridericianum, sua sede original desde 1955. Nesse cômodo, uma construção cenográfica similar a uma cama elástica delimitava o campo do corpo de baile, claramente separado do público ao redor, que observava as sessões.

Em 2010, o museu londrino Tate Modern convidou a companhia de dança de Michael Clark para ocupar o saguão monumental do edifício com as atividades profissionais cotidianas do grupo, durante sete semanas, para a criação de uma nova coreografia. Seguindo a clara separação entre o campo da dança e o lugar de observação, tal como proposta na 12ª Documenta, a companhia era vista à distância pelo público, à exceção de 75 pessoas convidadas a cada semana para aprender parte da coreografia. Já em 2013, a comparação direta entre a dança e a coleção de um museu foi realizada na Galeria das Batalhas do castelo de Versalhes, com a apresentação de uma coreografia de Marie-Agnès Gillot interpretada por Alice Renavand: sem aviso prévio, o público foi surpreendido durante visita à mostra permanente de quadros históricos, virando o olhar dirigido às obras das paredes para o meio da galeria, onde ocorreu o bailado com música ao vivo.

1 GRASSKAMP, Walter. For example, Documenta, or, how is art history produced? In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

Ao apresentar a dança como objeto de contemplação, os museus de arte e de história a têm incluído no conjunto dos elementos exibíveis. De fato, a dança pode ser relacionada a obras de *performance*, hoje integrantes do acervo de museus. Também em 2013, a curadoria do Departamento de Arte das Mídias e da Performance do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) convidou o coreógrafo Boris Charmatz para uma série de apresentações, durante três semanas, num dos átrios do edifício. A relação contemplativa do público com a apresentação mantinha-se conforme aos padrões de distanciamento entre visitante e obra que vigoram nas áreas expositivas do MoMA.

Charmatz escrevera, em 2009, o "Manifesto por um Museu da Dança"[2], propondo transformar o Centro Coreográfico Nacional de Rennes e da Bretanha, cuja direção ele assumira recentemente, numa instituição museológica. No "Manifesto", Charmatz entende a dança como ocasião de transformar o museu em algo vivo: "estamos num momento da história quando um museu pode ser vivo e habitado tal como um teatro [...], quando um museu não exclui os movimentos precários, nem os movimentos nômades, efêmeros, instantâneos. Estamos num momento da história quando o museu pode mudar TANTO a ideia que se tem de museu COMO a ideia que se tem da dança. Pois não se trata de fabricar um museu morto, será um museu vivo da dança. Os mortos terão lugar, mas entre os vivos. [...] Para tal, é preciso primeiro esquecer a imagem de um museu tradicional"[3]. Entretanto, Charmatz foi convidado a apresentar uma seleção de suas coreografias para serem observadas no átrio do museu nova-iorquino, mas não a modificar a natureza tradicional do MoMA, cujas galerias expositivas permaneceram idênticas com sua presença.

Por outro lado, Charmatz teve a oportunidade de expor seu método de exploração de movimentos precários e nômades com potencial de transformação do museu em lugar vivo. Na mesa-redonda após uma de suas apresentações de 2013, ele identificou sua dança como uma arqueologia de movimentos socialmente degradados: "o principal em dança são os movimentos bastardos,

2 O "Manifeste pour un Musée de la danse" foi traduzido pelo MoMA como "Manifesto for the Dancing Museum", sendo uma das referências para o título da presente exposição, embora "museu dançante" proponha um sentido para a presença da dança no museu, diferente do realizado por Charmatz a convite do museu nova-iorquino.

3 CHARMATZ, Boris. "Manifeste pour un musée de la danse." Disponível em: <http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401.pdf?1383647452>, p. 2-3. Acesso em: fev. 2015.

o fato de que somos feitos de muitas coisas, muitas camadas, coisas que você aprende, ferramentas positivas, e também coisas de que você gostaria de escapar e que você sempre acaba fazendo igual. Mas isso é o que você deve trabalhar e reconhecer: essa arqueologia é tão criativa como a tentativa ingênua de criar o novo"[4]. A transformação do museu em lugar vivo deve, porém, reconhecer o universo de gestos específicos do comportamento em exposições para ser possível ultrapassar o estágio atual da presença errática da dança em museus, pois a resistência dessas instituições em se deixar modificar pela dança tem por origem precisamente o caráter repressor do gestual do público museológico.

O museu como instituição pública com finalidade formadora foi concebido no século XIX, em países cujos governos enfrentavam o desafio de pacificar as classes trabalhadoras. Os museus e demais complexos expositivos propunham percursos lineares, desdobrando encadeamentos de objetos que testemunhavam uma história única, da qual todos deveriam se ver como parte integrante, fosse a das espécies, em museus de história natural, da humanidade, em museus de antropologia, ou do gênio, em museus de arte. Países cujos governos haviam enfrentado graves momentos de conflito com operários, como a Grã-Bretanha e a França, em 1848, passaram a realizar periodicamente as Exposições Universais a partir de 1851, recebendo milhões de visitantes para circularem por galerias.[5] Ambos os países desenvolveram programas para museus prevendo formas de vigilância do público, e a mistura de classes sociais nessas instituições era vista como um meio de equalizar a heterogeneidade de comportamentos pelo contato de visitantes menos civilizados com visitantes polidos.

A finalidade do passeio pelo percurso expositivo, conforme defensores de exibições para operários, na Grã-Bretanha, durante o reinado da rainha Vitória, era uma "contenção gentil e refinada, que deixa o prazer barulhento dentro dos limites; e ensina a graciosa arte de ser alegre sem aspereza e observando os limites que separam o jogo da briga"[6]. Cada visitante era levado a vigiar os próprios modos por meio da comparação de si com os outros, e assim também se vigiavam os demais, numa distribuição social de deveres mútuos de

4 CHARMATZ, Boris. In: JANEVSKI, Ana (Moderadora). *Flip book performance response*. Disponível em: <http://www.moma.org/visit/calendar/events/19416>. Acesso em: 9 mar. 2015.

5 BRIGGS, Asa. Prince Albert and the arts and sciences. In: PHILLIPS, John (Ed.). *Prince Albert and the victorian age.* Cambridge, UK: Cambridge Un. Press, 1981. p. 51-9.

6 Cf. BENNET, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics.* London: Routledge, 1995. p. 100.

contenção corporal. A vigilância mútua do público foi aproveitada pela administração de locais de exposição como estratégia de prevenção de furto dos objetos exibidos.[7] A adoção crescente das políticas britânica e francesa de museus desde o século XIX expandiu a presença mundial de instituições que multiplicam as experiências de repressão corporal e de vigilância mútua do público, acoplada à vigilância ostensiva de funcionários e por equipamentos.

A capacidade de contenção dos gestos exprimia uma posição aristocrática para as sociedades francesa e britânica do século XIX. As classes trabalhadoras seriam conduzidas à pacificação ao adotar o gestual contido da aristocracia por meio da frequentação de museus e locais expositivos. A codificação dos gestos graciosos e refinados da aristocracia francesa e, de modo geral, europeia era comum ao balé, nascido da prática cortesã da dança. Há, portanto, um modelo de comportamento corporal em sociedade compartilhado entre a dança originada do balé e o museu originado da política de vigilância; para entender esse nexo, é necessário retroceder à origem do balé.

A destreza em dança tornou-se um requisito social durante o reinado de Luís XIV, na França, entre 1654 e 1715. A dança já era praticada pela corte francesa, fosse como entretenimento ou como espetáculo. A forma espetacular chamava-se balé de corte e fora criada em 1581, para o casamento da irmã da rainha, por Baldassarino de Belgioioso. O autor do primeiro balé de corte frequentava o grupo dos acadêmicos parisienses que, no século XVI, buscavam uma métrica matemática para a música e a língua francesas. No *Ballet comique de la reine*, de 1581, os bailarinos da corte formavam figuras geométricas, como círculos e triângulos.[8] Na corte de Luís XIII, na primeira metade do século XVII, predominava a dança grave, na qual os dançarinos executavam um repertório preciso de passos, que os conduziam por percursos que formam figuras geométricas simples. No início do reino de seu filho Luís XIV, a dança grave era praticada por cortesãos pouco habilidosos, contrastando negativamente com o jovem rei, um dançarino prodigioso que, aos 15 anos, brilhava diante de plateias de trinta mil parisienses.[9] Para melhorar a dança na corte, Luis XIV criou a Academia Real de Dança aos 23 anos, constatando: "vemos poucos, em nossa corte e séquito, capazes de entrar em nossos Balés e outros divertimentos similares de dança."[10] As aulas de dança para os cortesãos serviriam

7 Idem, p. 99-102.
8 YATES, Frances. *Les académies en France au XVIe siècle.* Paris: PUF, 1996. p. 342-3.
9 BEAUSSANT, Philippe. *Louis XIV artiste.* Paris: Payot, 1999. p. 24.
10 *Lettres patentes du roy, pour l'etablissement d'une Academie Royale de Danse, en la ville de Paris*. Paris: Pierre le Petit, 1663. p. 5.

para formar seus corpos, prepará-los para todo tipo de exercícios e para as armas, como a esgrima, além de aperfeiçoar um repertório de gestos cerimoniais, como a reverência.

O padrão de exigência real levou a uma notável melhora no desempenho dos cortesãos ao longo do reinado, como constata o comentário em *Mercúrio Galante*, periódico da corte, a respeito da festa do dia de Reis de 1708: "seria difícil encontrar em algum Baile [...] tantas pessoas que dancem tão bem."[11] A rotina de aulas de dança constantes foi estabelecida entre a aristocracia francesa, tornando-se padrão de formação corporal para a vida polida em sociedade, tal como explicita o título de *O mestre de dança*, do professor da corte Pierre Rameau: "obra útil não somente à Juventude que quer aprender a bem dançar, mas ainda para pessoas honestas e polidas, e que lhes dá regras para andar direito, cumprimentar e fazer as reverências adequadas em todo tipo de companhia."[12]

Entretanto, Luís XIV também separou a dança de baile e de espetáculo. Aos 31 anos de idade, o rei interrompeu subitamente sua participação em balés de corte, após estrear em *Amantes magníficos*, em fevereiro de 1670. Talvez por ter perdido a habilidade necessária para brilhar diante de plateias de milhares de súditos, o rei estendeu à nobreza a retirada de cena. O balé de corte caiu instantaneamente em desuso e passou a predominar o gênero da comédia-balé, a partir de então executado somente por professores de dança, ou seja, profissionais sujeitos aos códigos da Academia Real de Dança.[13] A dança da nobreza foi restringida ao baile.

Ao longo do século XVIII, houve intercâmbio constante entre as danças de baile da corte francesa e o balé, sendo os professores de dança também bailarinos profissionais. A "contradança", por exemplo, chegou da Inglaterra aos bailes da corte francesa em 1684[14], introduzindo mais figuras em comparação à dança grave. Na contradança, os pares se entrelaçavam em jogos de simetria e diferença, desenhando percursos sinuosos, ao invés de privilegiar os passos como na dança grave.[15] A contradança apareceu pela primeira vez num balé em 1720 e, até a Revolução, as contradanças de balé foram copiadas pelas danças de baile.[16] A relação entre o aprendizado

11 MERCURE GALANT. Paris: Michel Brunet, 1708. p. 283.
12 RAMEAU, Pierre. *Le maître à danser*. Paris: Jean Villete, 1725.
13 BEAUSSANT, Philippe. Op. cit., 1999. p. 183-90.
14 GUILCHER, Jean-Michel. *La Contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. Bruxelles: Complexe/Centre National de la Danse, 2003. p. 21.
15 Idem, p. 59-83.
16 Idem, p. 70, 89.

de dança e o gestual cerimonial foi mantido até mesmo durante o império de Napoleão, quando damas de sua corte chamaram o professor de dança da corte do Antigo Regime para lhes ensinar a fazer reverências.[17]

O balé só foi definitivamente separado da dança de baile durante a Restauração dos Bourbon ao trono da França, entre 1815 e 1848. No balé *A sílfide*, criado pela Academia Real de Música, a sapatilha de ponta foi adotada como calçado predominante das bailarinas[18], diferenciando-se do calçado regular de danças de baile: no primeiro ato, as bailarinas ainda usam sapatos de baile com salto, mas, no segundo, a sapatilha de ponta é usada por todas. Com a adoção da sapatilha de ponta, as coreografias de balé passaram a obedecer a uma codificação corporal completamente distinta do gestual cotidiano.

Acentua-se, por outro lado, a exploração das combinações de passos e figuras já codificados pela Academia de Dança desde sua fundação, em 1661. A Academia havia adotado um método analítico para criar a primeira notação coreográfica por símbolos, publicada pela primeira vez em 1700. Pierre Beauchamp, um dos inventores da notação coreográfica, codificou as cinco posições elementares da dança[19] e, de modo análogo, seu discípulo Raoul-Auger Feuillet definiu os elementos das posições de pés, pernas, punhos etc. A coreografia passou a ser gerada a partir de um universo codificado de passos e posições elementares, combinadas em figuras. Ao se distanciar do baile, no século XIX, o balé francês mergulhou num universo próprio de movimentos compostos a partir de um repertório proveniente de um momento histórico anterior, pois o balé não seria mais modificado pela relação dinâmica com as danças de baile. Assim, o balé fechou-se sobre a própria linguagem coreográfica.

O balé francês foi imitado no século XIX por outras escolas, levando consigo hábitos corporais decorrentes da vida cortesã do Antigo Regime francês. Um exemplo da sobrevivência desses hábitos é o rígido alinhamento entre ombros e quadril, consequência do uso do corpete espartilhado de corte, chamado de *grand habit*[20]; mesmo sem usar o corpete, os bailarinos passaram a fortalecer a musculatura dorsal e a abdominal para manter imóvel o quadrilátero definido pelos ombros

17 Idem, p. 143.
18 AROUT, Georges et al. *Diccionaire du ballet moderne.* Paris: Hazan, 1957. p. 328.
19 GUILCHER, Jean-Michel. Op. cit., p. 32.
20 LEFERME-FALGUIÈRES, Fréderique. Corps modelé, corps contraint: les courtisans et les normes du paraître à Versailles. In: LANOË, Catherine et al. (Ed.). *Cultures de cour, cultures du corps XIVe – XVIIIe siècle.* Paris: Pups, 2011. p. 128-31.

e pelo quadril. Uma das principais seguidoras do balé acadêmico francês foi a Escola Imperial de Balé de São Petersburgo – a Rússia combateu Napoleão e apoiou a restauração dos Bourbon, reagindo à ameaça contra as monarquias europeias e conduzindo uma política predominantemente conservadora durante o século XIX. A excelência do balé imperial russo atraiu grandes bailarinos, como Agrippina Vaganova (1879-1951), Enrico Cecchetti (1850-1928) e Georges Balanchine (1904-1983) a São Petersburgo. Os três inventaram métodos próprios de ensino de balé, que se tornaram dominantes desde o século XX. Embora tenham proposto variações da codificação canônica, essas permaneceram como variantes do balé clássico.

Por outro lado, desde o final do século XIX, bailarinos e coreógrafos como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1928) e Mary Wigman (1886-1973) reagiram ao balé clássico por meio do desenvolvimento de repertórios alternativos de elementos de composição coreográfica; para eles, o balé passou a ser considerado uma força repressora, à qual se opunha uma dança modernizada. Entretanto, a disciplina das aulas de balé não foi abandonada na formação do bailarino no decorrer do século XX. Os métodos de Vaganova, Cecchetti e Balanchine, somados ao método da Academia Real de Dança da Grã-Bretanha, todos derivados do balé francês, mantêm-se como parâmetro de educação e treinamento profissional até hoje. Criou-se, pois, uma dialética entre a formação e o treino de bailarinos profissionais, baseados no balé acadêmico, e a reação coreográfica modernizante dos espetáculos.

O trânsito do bailarino atual entre uma rígida disciplina corporal baseada em padrões sociais do Antigo Regime francês e a liberação reativa do repertório da dança modernizante pode ser uma força transformadora dos museus. As instituições museológicas enfrentam demandas sociais pela inclusão democrática de público, mas se deparam com a própria história de repressão corporal dos visitantes. Ao confrontar o público de museu com um corpo de baile presente, transitando de um repertório corporal rígido e socialmente nostálgico para um repertório reativo ao balé – e, portanto, libertário –, é possível fomentar um processo de liberação do comportamento corporal dentro do museu. Tanto o público em geral como o sistema de vigilância, incluindo funcionários e aparelhagem de controle, enfrentariam uma evolução de movimentos no espaço expositivo em nada semelhante à contenção polida. Diante de coreografias que se desenrolariam ao vivo, o público seria estimulado a experimentar as exposições não apenas de modo contemplativo. Museus que exponham obras resistentes ao contato físico do público são, pois, lugares privilegiados para testar a força libertária da dança.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem se caracterizado pela exibição e aquisição de obras experimentais, que convidam o público a uma interação física variada, incluindo a possibilidade de penetrar, deitar, sentar, comer, escrever, conversar, cheirar, batucar ou beber. A transgressão do comportamento contido do público tem sido estimulada pela instituição, levando à reflexão constante da própria equipe para alinhar as necessidades simultâneas de preservação das obras, de segurança do patrimônio e de liberdade dos visitantes.

O desafio de superar o histórico de repressão nas instituições expositivas levou o MAM a convidar a São Paulo Companhia de Dança (SPCD) a dançar o museu. O corpo de baile enfrenta cotidianamente o trânsito entre as aulas de balé e o ensaio das coreografias clássicas e experimentais que compõem seu repertório de espetáculos. Ao trazer o cotidiano de trabalho para o museu, a SPCD passa a exibir ao vivo a passagem entre um gestual nostálgico e outro libertário, comprometido com a reação ao balé e com a busca de um repertório físico socialmente vivo e atual. No intuito de criar condições técnicas de trabalho para a equipe de dança, foram construídos camarins e um tablado de apresentação e ensaio, na Sala Paulo Figueiredo. Todo o cotidiano de aulas, ensaios e apresentações pode ser assistido pelo público em arquibancadas, desvendando-se a disciplina a que são submetidos os integrantes do corpo de baile.

Na Grande Sala do MAM, foram selecionadas obras da coleção que compartilhassem de princípios compositivos da dança, visando estimular os coreógrafos Clébio Oliveira e Rafael Gomes a criarem peças em diálogo com a exposição. Gravidade, desequilíbrio e flutuação foram os aspectos motivadores de seleção e reunião das obras expostas, tendo em vista a composição do movimento: o corpo sempre parte de um estado de repouso, a gravidade; tensiona-se ao transferir o peso para um ponto instável, o desequilíbrio; busca um novo eixo retirando o peso do ponto de apoio, a flutuação; e retorna à estabilidade. Diversas obras reunidas podem ser manipuladas e usadas como elementos das coreografias, seja como origem dos movimentos ou como aparato cenográfico. A montagem arquitetônica reservou vazios na sala para permitir uma dinâmica de fluxos e concentrações de bailarinos e público ao longo da mostra, subvertendo a separação entre o lugar do espetáculo e o lugar da contemplação.

O acolhimento da SPCD durante o *Museu dançante* poderá mudar a percepção social do museu pelo público. A dança mostrará novas formas de habitar corporalmente o museu, pois a expansão coreográfica pelo espaço, em consonância com as obras exibidas, transgredirá definitivamente a herança repressora dos museus.

agradecimentos às equipes do MAM, da SPCD, e para Felipe Chaimovich, curador, que convidou a Companhia para esta residência.

A São Paulo Companhia de Dança[1] (SPCD) foi convidada a habitar o MAM de janeiro a março de 2015 com aulas, ensaios, criações coreográficas, *performances*, interações com as obras da exposição e exibições de documentários sobre as suas produções e sobre expoentes da dança no Brasil.[2] O projeto previa a realização de uma série de ensaios abertos ao público, que revelaram o processo de criação coreográfica de ponta a ponta e culminaram na apresentação de *performances* de duas obras, criadas por Clébio Oliveira e Rafael Gomes. Nesse período o público pôde acompanhar ao vivo um cotidiano que apresentou a cada dia uma dinâmica diferente, seja pelo espaço ocupado, seja pelo próprio processo de criação e decantação de obras ensaiadas, seja pela exibição dos vídeos e pela possibilidade do público interagir com as imagens que eram projetadas no chão e na parede. Essa primeira residência da SPCD em um museu motivou alguns questionamentos e novas possibilidades na dança da companhia e em seu relacionamento com o público.

Toda a área do MAM se tornou um espaço de movimento: a Grande Sala, a Sala Paulo Figueiredo, o corredor e a marquise propiciaram novos e singulares caminhos e percepções desses ambientes. Para recriar o espaço contamos com as arquitetas Marta Bogéa e Anna Helena Villela[3], que o olharam como "uma paisagem aberta, um convite à ocupação, resultado de um processo indagativo" e se questionaram: "Como os bailarinos subverteriam com a potência de seus corpos a arquitetura delineada para sua presença no museu? Como o público estaria apto a se aproximar desses corpos em trabalho inseridos na paisagem sem, contudo, impedir sua livre movimentação?

1 A SPCD é uma companhia de repertório criada em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo. Trabalha do clássico ao contemporâneo e realiza cerca de oitenta apresentações por ano, em diferentes palcos do Brasil e do exterior. Já realizou também apresentações em outros formatos, como em estações do metrô em São Paulo (*flashmobs* em 2012) e um desfile coreografado especificamente para a marca Uma (na São Paulo Fashion Week de 2013).
2 A residência teve continuidade de março a junho somente na Sala Grande com *performances* e exibições de um documentário referente à primeira fase da exposição.
3 Todos os depoimentos foram concedidos à autora deste texto.

Como aproximar palco e plateia sem dissolver a necessária fronteira entre aqueles que se concentram no movimento em trabalho e aqueles que se concentram na observação deste? Espaço provocando movimento, movimento desenhando espaço." A Grande Sala, do espaço expositivo e *performance*, e Paulo Figueiredo, de ensaio e *performance*, funcionam para a arquitetura como opostos complementares: "caixa preta *versus* cubo branco. Ou quase!"

UMA EXPOSIÇÃO DANÇANTE

Para comporem a Grande Sala, foram selecionadas por Felipe Chaimovich obras do acervo do museu – esculturas, desenhos, *performances*, instalações, fotografia e vídeos – "que contêm em sua origem elementos de composição compartilhados pela dança: gravidade, desequilíbrio e flutuação".[4] Os temas suscitam o próprio movimento e a relação do corpo na dança. Por exemplo: joga-se com a gravidade, buscando escapar ou ceder a ela; criam-se momentos de pausa, nos quais se mantém um equilíbrio ou se busca o fluxo do movimento; leva-se o corpo ao limite do equilíbrio, percebendo o desequilíbrio para iniciar o movimento; lida-se com oposições, entre quedas, suspensões e flutuações, contrações, expansão e relaxamento.

Na Grande Sala, a dança relacionou-se com as artes plásticas no espaço: *performances* interagiram com as obras ou ressaltaram a percepção que estas provocaram, com um tempo próprio que se deixou perceber sob outros prismas e convidou o público a também dialogar à sua maneira com as obras. A plateia se tornou parte do espetáculo com suas movimentações, sons, curiosidades e inquietações. Um dos grandes desafios no novo ambiente foi provocar os espectadores a participarem dessa dança por um tempo e sentirem-se estimulados a dançar e a perceber os impulsos de seu corpo. E isso aconteceu de muitas maneiras: no núcleo gravidade, por exemplo, as cadeiras do Opavivará (*Espreguiçadeira múlti – cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira,* 2010) foram ocupadas pelos bailarinos como se fossem leitores de jornais, que ocultavam e revelavam seus rostos e os de quem estava ao lado, enquanto suas pernas e pés brincavam de desenhar o espaço – e o público juntou-se a eles nesse jogo. A passagem entre um núcleo e outro, demarcada pelas cortinas de Daniel Steegmann Mangrané (~, 2013), foi ressaltada pela pausa de alguns bailarinos diante dela, contrapondo-se a outros três que se movimentavam de lados opostos. No núcleo desequilíbrio, a *Máquina curatorial* de Nicolás Guagnini (2009) ganhou uma massa de pessoas para ampliar seu movimento no ritmo de cada grupo de bailarinos e do público. No núcleo flutuação, *Reflectwo,* de Haruka Kojin (2008),

4 A relação das obras consta nas páginas 63 a 90.

inspirou movimentos com as mãos, que passaram de um corpo a outro, criando uma dança coletiva em frente à obra.

Para o bailarino Igor Silva, nessa interação "sempre havia uma surpresa e um certo receio de tocar na pessoa sentada ao nosso lado nas cadeiras. Mas foi também um prazer descobrir novas formas de se relacionar com a plateia. Na obra *Reflectwo* foi lindo ver o pessoal dançando conosco". Para a bailarina Luiza Yuk, interagir com as obras e o público enriqueceu sua experiência de bailarina, aumentando sua consciência corporal e o desejo de dançar. Danyla Bezerra, que deslizava de patins na *performance*, teve outros desafios: "procurei controlar meus impulsos para não bater nas obras e nas pessoas e, ao mesmo tempo, tentei interagir com tudo, buscando os espaços livres da sala."

A luz de Alessandra Domingues procurou criar "uma atmosfera que traduzisse a dinâmica de cada espaço. Em gravidade, lâmpadas fluorescentes eram dispostas simetricamente. Corpos, obras e espaço estavam no mesmo plano de luz; uma luz cheia, clara, quase sem sombras; um espaço-luz que fazia dos corpos e das obras os pontos gravitacionais da sala. Em desequilíbrio, uma mistura de temperaturas foi construída por meio do uso simultâneo de lâmpadas fluorescentes e incandescentes. Criou-se a sensação de uma sala menos iluminada, de uma luz mais etérea. Os corpos lá oscilavam entre uma iluminação fria – no espaço vazio – e quente – próximo das obras. Em flutuação, não tínhamos mais fluorescentes. O uso de lâmpadas incandescentes direcionadas para os trabalhos e de filtros difusores fortes deixavam obras e corpos 'flutuando', pois o espaço, mais escuro, ficava menos tangível. Além de pensar mais especificamente a questão do corpo dentro do espaço museográfico e da luz, o encontro singular da dança com o museu me levou também a brincar com o posicionamento das lâmpadas no teto entre uma divisão e outra. Uma leve assimetria provocava um movimento na passagem de gravidade para desequilíbrio, que desaparecia chegando em flutuação".

REINVENÇÃO DO ESPAÇO

Já a Sala Paulo Figueiredo se tornou um campo aberto para a experiência de criação de duas *performances* para este *site-specific*: *Coreogravity,* de Clébio Oliveira, e *Sonho de valsa,* de Rafael Gomes. O espaço propiciou a proximidade do público, que pôde acompanhar tanto o processo de trabalho quanto as *performances* apresentadas ao longo do período. "Mudou minha concentração, pois não havia mais a intimidade da sala de ensaio, era como se estivéssemos nos apresentando o tempo todo. Mesmo assim, nos dias das *performances* era diferente, pois estávamos mais prontos. Foi incrível sentir os olhares e partilhar com o público nossas sensações", comenta Danyla. De alguma maneira isso traz para o processo de composição outros elementos

e um vínculo mais direto com o público. "Podíamos sentir as reações do público e dialogar com eles; tudo muito diferente da sala escura à nossa frente quando nos apresentamos no teatro", comenta Igor.

Coreogravity, para Clébio, "dialoga com a ideia de desconstruir a gravidade por meio da dança e como essa desconstrução se revela num encontro entre coreografia e gravidade, criando, assim, uma unidade, um diálogo abstrato no espaço-tempo. A gravidade é uma dessas coisas que aceitamos como absoluta verdade. E existem duas coisas sobre ela das quais temos plena certeza: o fato de que estará sempre lá e de que nunca mudará. Mas vamos ignorar a física e imaginar que, um dia, a gravidade da Terra pudesse ser desligada e que repentinamente deixasse de existir. O que aconteceria se não houvesse gravidade na Terra? Como nos adaptaríamos a essa nova realidade? Essas são as perguntas que serviram como estimulo inicial e mote principal da *performance*. Neste trabalho a coreografia não teve o desejo e/ou a pretensão de criar algo a partir do ponto de vista da física, o que nos interessou foi criar algo do ponto de vista poético, metafórico, hipotético e principalmente da fantasia". A música criada por Matteo Niccolai tem acentos fortes e diferentes dinâmicas com os quais a dança dialoga.

Na Sala Paulo Figueiredo, a partir das ideias de Clébio, foi construída uma parede estilizando uma sala de estar em plano vertical, que possibilitou essa nova exploração do corpo no espaço. Nas palavras das arquitetas, "a sala-cenário ocupava a parede frontal e delineava as arquibancadas de uma arena. Móveis como volumes sólidos, em sua inesperada posição, reinventaram possibilidades para os corpos. O desenho do espaço de ensaio reduziu o limite entre palco e plateia. Aproximou o público do processo de criação. Aproximou pela mesma materialidade os integrantes dessa paisagem".

Experimentar esse novo espaço e a relação com a gravidade trouxe sensações inusitadas para os bailarinos: como se mover deitado a um metro do chão sobre um sofá invertido? Qual é o limite do movimento sem perder o equilíbrio sobre uma mesa de centro virada? Quais as possibilidades do gesto, estando deitado de lado em uma poltrona tombada? Como se apoiar sobre a instabilidade das mãos e dos corpos dos parceiros dessa dança, experimentando a sensação de flutuação e de queda? Como o movimento do bailarino na parede invertida ecoa no de outro bailarino deitado sobre o chão? Para Luiza, a sala invertida trouxe novas sensações para o seu corpo: "os cabelos desgarrados para as *performances* e os movimentos sugeridos pelo Clébio me fizeram conhecer um outro lado da minha personalidade, eu me redescobri."

Para Rafael, *Sonho de valsa* partiu do reconhecimento das obras que foram expostas na edição: "Me deparei com *O telhado,* de Marepe; o *Cavalo branco,* de Sandra Cinto; e o *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos,* de Laura Lima, de onde me veio a ideia e a necessidade

de explorar um universo infantil, amoroso e agradável, no qual o céu se transportaria de lugar e os bailarinos pudessem dançar sobre nuvens, gerando um grande choque 'azul' visual, eternizando temas aparentemente tão díspares como moda e o amor". Objetos cênicos são parte do trabalho: "as almofadas feitas por Matheus Ajluni fazem a relação de volume espacial, e a trilha de Hisato Tanaka, produzida especialmente para essa criação, é uma leitura do movimento pop, trazendo Björk, Chet e Freddie Mercury mesclados com o *groove* dos anos 1990. Os desenhos dos gestos partiram de pesquisas do livro *Sequências,* de Otto Stupakoff." Os bailarinos usam pantufas com imagens de personagens de filmes e desenhos infantis, provocando novos movimentos dos pés na terra e no ar. A inspiração dos gestos da coreografia veio também dos movimentos espontâneos das crianças que foram convidadas a experimentar esse espaço do "céu" na terra durante os ensaios abertos.

Nas palavras de Alessandra Domingues, a iluminação da Sala Paulo Figueiredo é composta de "lâmpadas fluorescentes dispostas de forma simétrica no teto, dentro do mesmo quadrado do espaço de dança. Uma luz geral, que ilumina todo o espaço de maneira uniforme, ocorre nos ensaios abertos da SPCD. Para as *performances*, tripés com refletores espalhados pela sala 'habitam' o espaço e iluminam, ora mostrando toda a sala, ora mostrando o corpo do bailarino. Assim, o ritmo que conduz o percurso nos núcleos gravidade, desequilíbrio e flutuação adentra a Sala Paulo Figueiredo. De uma iluminação clara, branca, lavada, passamos por uma luminosidade mais amena, até chegarmos numa luz quente, pontual e leve."

TUDO EM MOVIMENTO

A SPCD, durante os cinco meses e meio de residência no MAM, se dividiu entre as atividades no museu, ensaios na sede, apresentações e atividades educativas na Europa (Luxemburgo, Alemanha e França) e no estado de São Paulo (Votuporanga, Campinas, Limeira, São João da Boa Vista, Barra Bonita, Lençóis Paulista, Pirassununga, Bauru, Jacareí, Ubatuba, Piracicaba e Caldas Novas, além da capital). Nos dias em que a companhia não esteve presente no museu, foram projetados na parede da Sala Paulo Figueiredo os documentários *Figuras da dança*[5],

5 *Figuras da dança*: Ady Addor, Penha de Souza, Ivonice Satie, Ismael Guiser, Marilena Ansaldi, Luis Arrieta, Antonio Carlos Cardoso, Hulda Bittencourt, Tatiana Leskova, Ruth Rachou, Sônia Mota, Marcia Haydée, Décio Otero, Angel Vianna, Carlos Moraes, Ana Botafogo, Célia Gouvêa, Edson Claro, Ismael Ivo, Lia Robato, Marilene Martins, Hugo Travers, Janice Vieira, Jair Moraes, Eliana Caminada, J. C. Violla, Eva Schul, Mara Borba e Paulo Pederneiras; *Canteiro de obras*: 2008, 2009, 2010, 2012, 2013 e 2014.

que abordam a carreira de personalidades dessa arte no Brasil, e a série *Canteiro de obras*, sobre as produções e o dia a dia da SPCD. No piso de dança, foram exibidas obras do repertório da companhia, instigando o espectador a dançar ao lado e sobre as imagens.

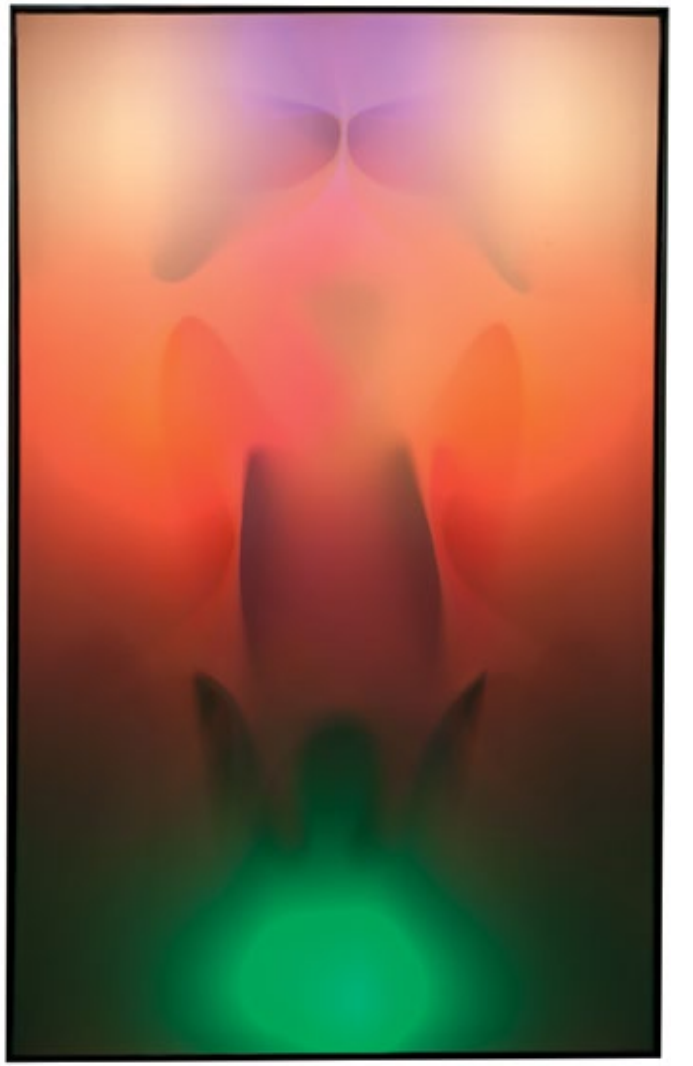
No corredor que liga as duas salas, foi instalada a obra *Círios,* de Wagner Malta Tavares. Uma obra em movimento: ao longo da parede, pequenas lâmpadas led de cor incandescente, colocadas a 50 cm de distância umas das outras, acendiam-se e apagavam-se conforme as pessoas passavam por elas. As luzes eram interrompidas pela passagem de uma multidão e retornavam na relação mais intimista da circulação de poucas pessoas no espaço. A dança da Sala Paulo Figueiredo escorreu por essa passagem e desaguou na Grande Sala, onde adquiriu um ritmo próprio.

Na ideia inicial da curadoria, o movimento de pessoas caminhando, patinando e/ou dançando na marquise poderia reverberar no lado de dentro, e os movimentos dos bailarinos, em sentido oposto, na marquise, criando uma fluidez entre o espaço interno e externo. A arquitetura instigou também o trânsito de imagens e o diálogo das pessoas dentro e fora do MAM, segundo Marta Bogéa e Anna Helena Villela, "ampliando o alcance do movimento, através da janela existente, de onde foram retirados os filmes reflexivos: da sala de ensaio podia-se vislumbrar os skatistas, ao mesmo tempo que, de fora, podia-se observar a inesperada movimentação no interior do museu. No outro extremo, na Grande Sala, a brincadeira de dois meninos transformou temporariamente a janela em uma 'pele' de vidro em proximidade e interação. O convite proposto pela matriz da curadoria parecia nesse momento se confirmar".

A temporada no MAM teve características que a singularizam em meio a vários projetos de dança em museus ao redor do mundo, não somente pela possibilidade do público acompanhar o processo de trabalho, mas pela integração de todos os espaços a partir de um pensamento que buscou reimaginar maneiras de habitar tal espaço. O movimento colocou em relação distintos olhares e pontos de vista sobre o corpo, a dança e a própria relação da presença das pessoas. A dança da SPCD habitou o MAM de maneira sempre aberta ao acaso e ao novo. Dos múltiplos encontros surgiu uma poética, que segue seus passos nos corpos e nos olhos de quem viu e viveu.

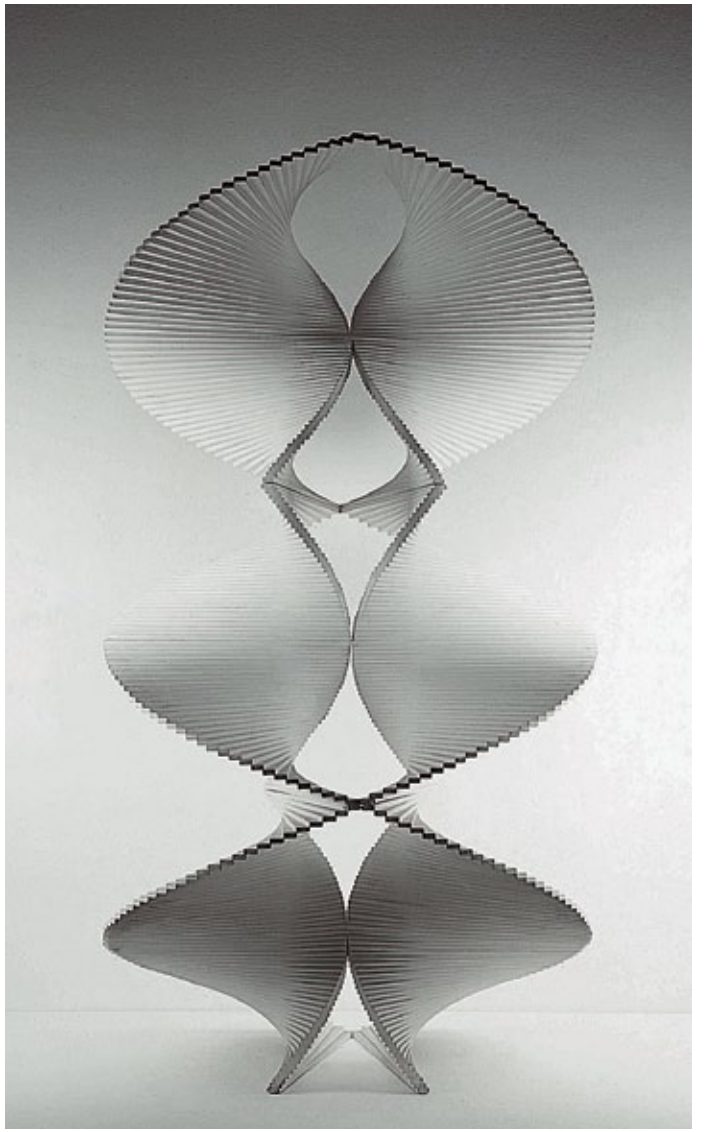
63

Abraham Palatnik
Natal, RN, 1928
Aparelho cinecromático, 1969/86
Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor
Wood, metal, synthetic fabric, light bulb, and motor
111 × 68,5 × 20 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição Fundo para aquisição de obras para o acervo
acquisition Fund for purchase of artworks for MAM – Pirelli



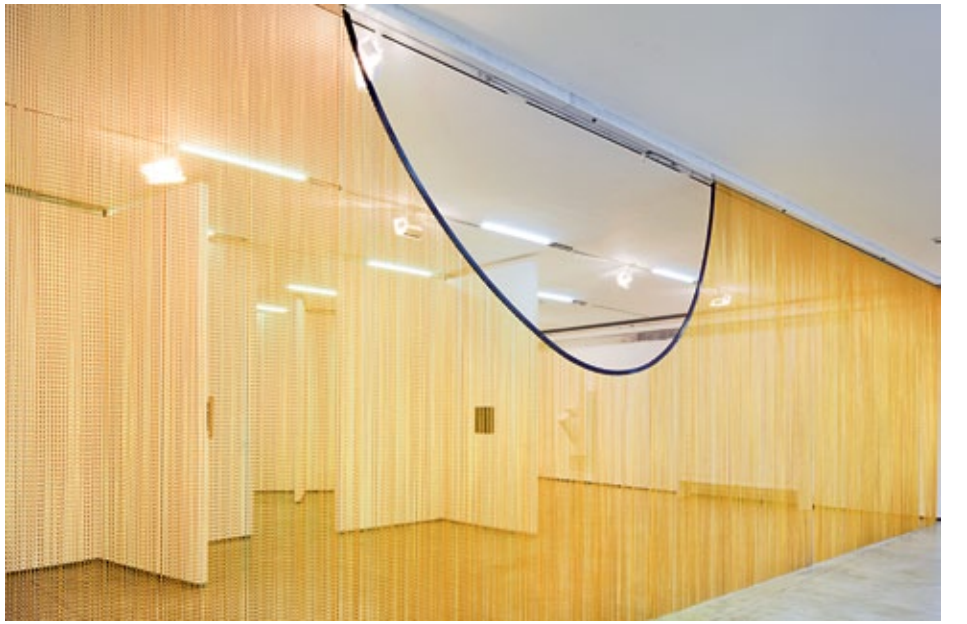
64

Ascânio MMM
Fão, Portugal, 1941
Escultura três/72, 1972
Madeira pintada Painted wood
188,3 × 103 × 80 CM
Coleção Collection MAM,
Prêmio Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1972



65

Daniel Steegmann Mangrané
Barcelona, Espanha, 1977
~, 2013
Cortinas de alumínio e molduras de aço com pintura eletrostática
Aluminum blinds and steel frames with powder coating
Dimensões variáveis Variable dimensions
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM



66

Edgard de Souza
São Paulo, SP, 1962
Sem título (mesa alongada), 2010
Madeira Wood
221 × 160 × 50 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM
e doação and gift Luisa Strina

67

Ernesto Neto
Rio de Janeiro, RJ, 1964
Copulônia, 1989/91
Chumbo grafitado e poliamida
Graphited lead and polyamide
370 × 574 × 436 CM
Coleção Collection MAM,
Prêmio Prize Lojas Marisa – Panorama 1991

68

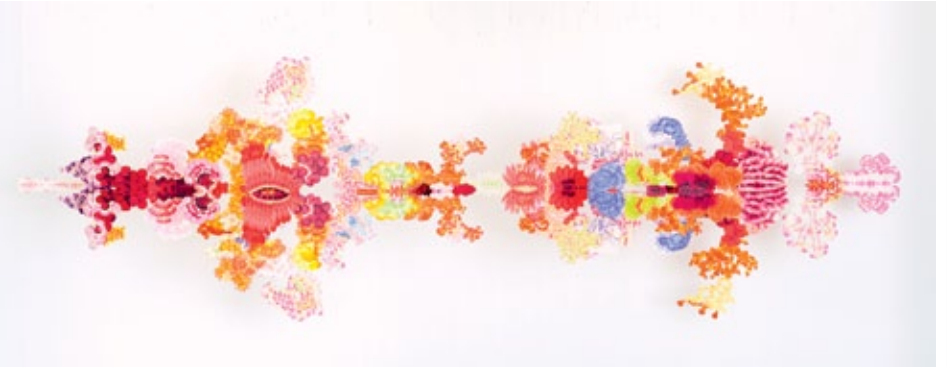
Fernanda Gomes
Rio de Janeiro, RJ, 1960
Sem título Untitled, 2006
Colagem de papel de cigarro queimado
Burned cigarette paper collage
58 × 14 × 3,5 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Fundação Edson Queiroz

69

Franklin Cassaro
Rio de Janeiro, RJ, 1962
Templo, 2000
Colagem de folha de jornal e ventiladores
Newspaper sheets collage and fans
260 × 572 × 572 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM

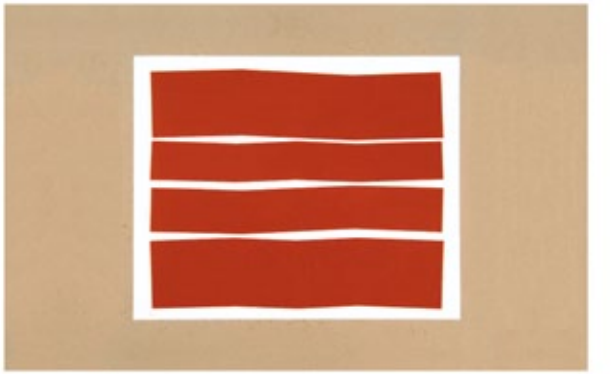
70

Haruka Kojin
Hiroshima, Japão, 1983
Reflectwo, 2008
Flores artificiais coladas sobre acrílico
Artificial flowers glued on acrylic
140 × 465 × 114 CM
Coleção Collection MAM,
doação do artista gift of the artist

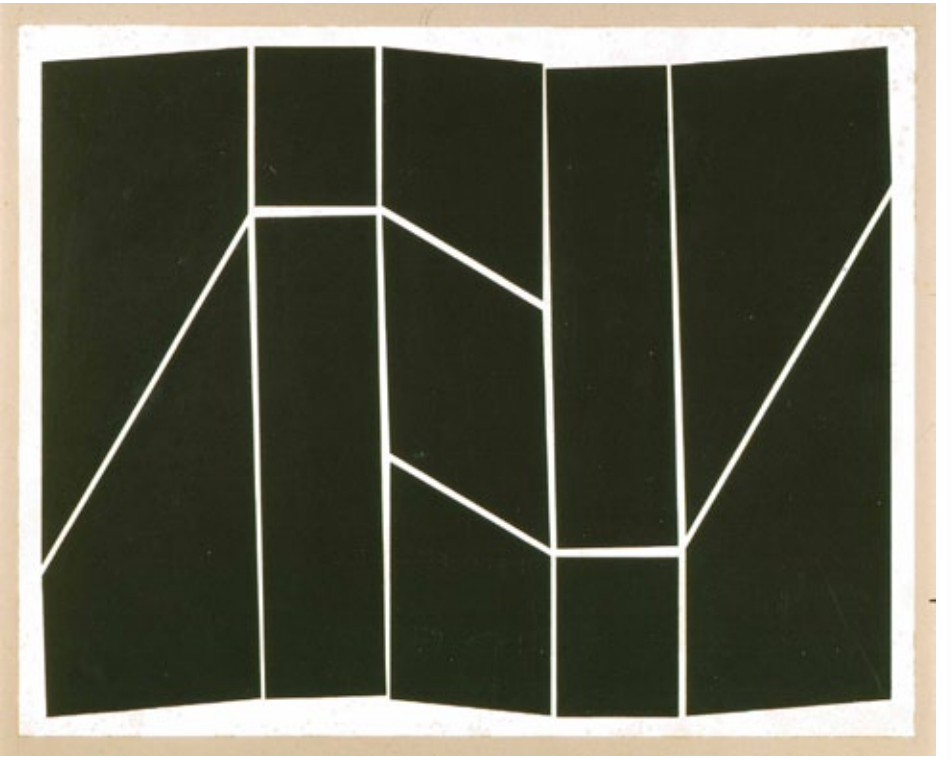


71

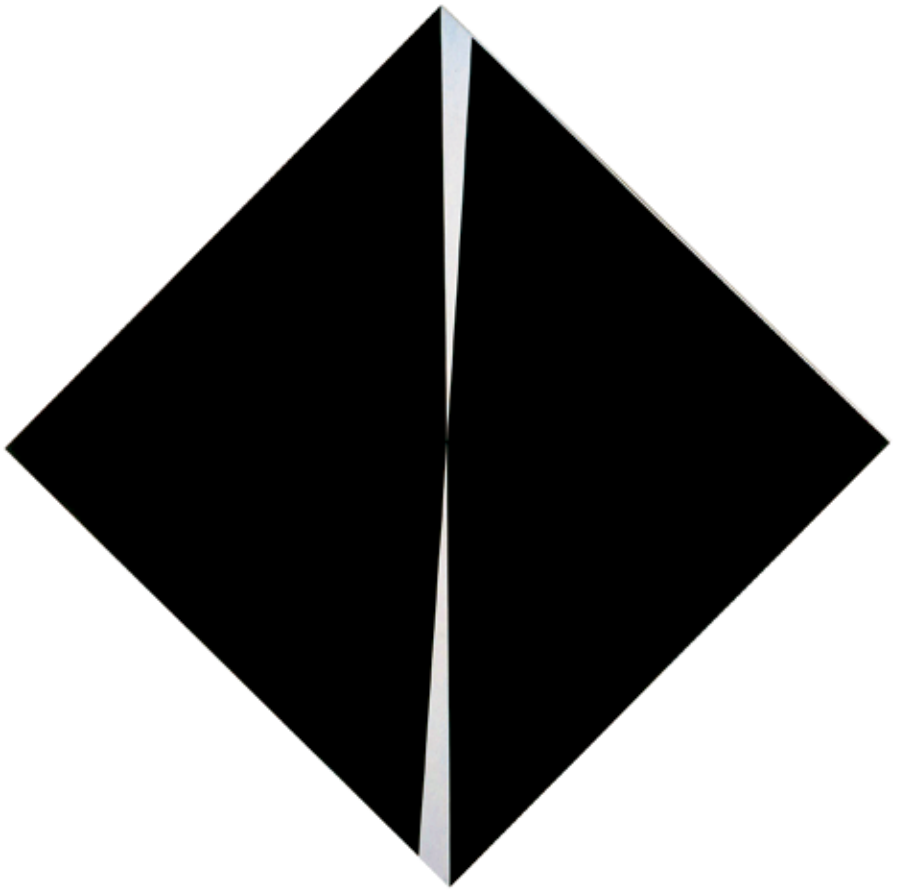
Hélio Oiticica
Rio de Janeiro, RJ, 1937 – 1980
Metaesquema, 1958
Guache sobre papel-cartão
Gouache on cardboard
34,7 × 55,2 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Milú Villela



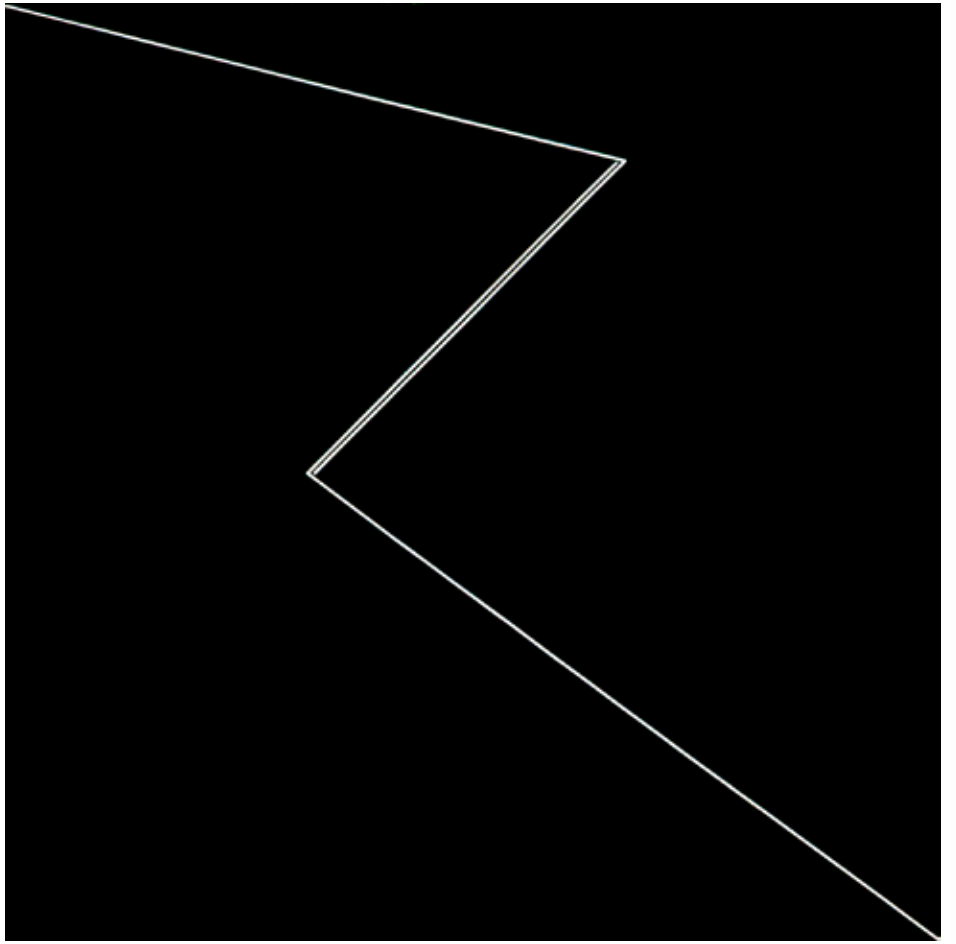
Metaesquema, 1958
Guache sobre papel-cartão
Gouache on cardboard
50,2 × 61,2 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Milú Villela



Hércules Barsotti
São Paulo, SP, 1914 – 2010
Sem título Untitled, 1959
Guache sobre papel
Gouache on paper
101 × 101 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição Fundo para aquisição de obras para o acervo
acquisition Fund for purchase of artworks for MAM – Pirelli



Sem título Untitled, 1959
Guache sobre papel
Gouache on paper
36 × 36 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição Fundo para aquisição de obras para o acervo
acquisition Fund for purchase of artworks for MAM – Pirelli



Jac Leirner
São Paulo, SP, 1961
Pulmão, 1987
Papel celofane montado em caixa de acrílico
Cellophane paper mounted on acrylic box
20,8 × 6 × 8,7 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Ricardo Resende em memória de
in memory of João Resende

76

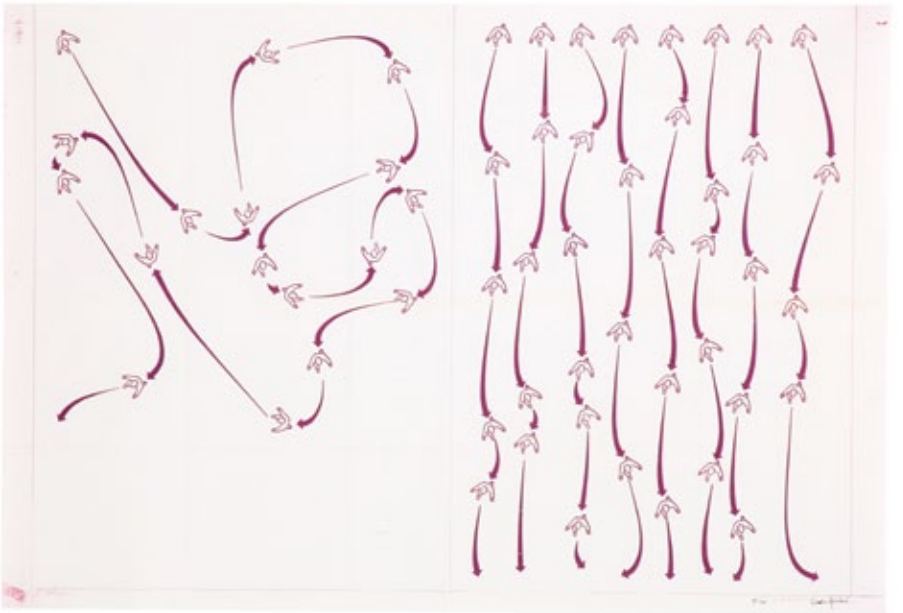
João Loureiro
São Paulo, SP, 1972
Quarto dos troncos, 2005
Madeira, fórmica, metal, cúpula de abajur,
lâmpada e instalação elétrica
Wood, formica, metal, lampshade, lamp,
and electrical installation
283 × 235 × 243 CM
Coleção Collection MAM,
Prêmio Prize Aquisição
Energias do Brasil – Panorama 2005

77

Laura Lima
Governador Valadares, MG, 1971
Palhaço com buzina reta – monte de irônicos, 2007
Máscara de papel machê e lápis óleo,
roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule,
sapatos de couro, buzina e tubos de PVC
Mask of papier-mâché and oil pencil, fabric clown suit,
tulle collar, leather shoes, horn, and PVC pipes
Dimensões variáveis Variable dimensions
Coleção Collection MAM,
Prêmio Prize Aquisição Telefonica – Panorama 2007

78

León Ferrari
Buenos Aires, Argentina, 1920 – 2013
Caminos 1, 1982
Cópia heliográfica Blueprint
68,5 × 100 CM
Coleção Collection MAM,
doação do artista por intermédio do gift of the artist
assisted by Núcleo Contemporâneo MAM



79

Marcello Nitsche
São Paulo, SP, 1942
Bolha vermelha, 1968
Náilon resinado, chapa galvanizada, eletroduto
de polietileno e motor exaustor industrial
Nylon resin, galvanized sheet, polyethylene conduit,
and industrial engine hood
272 × 533 × 170 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição Fundo para aquisição de obras para o acervo
acquisition Fund for purchase of artworks for MAM – Pirelli

80

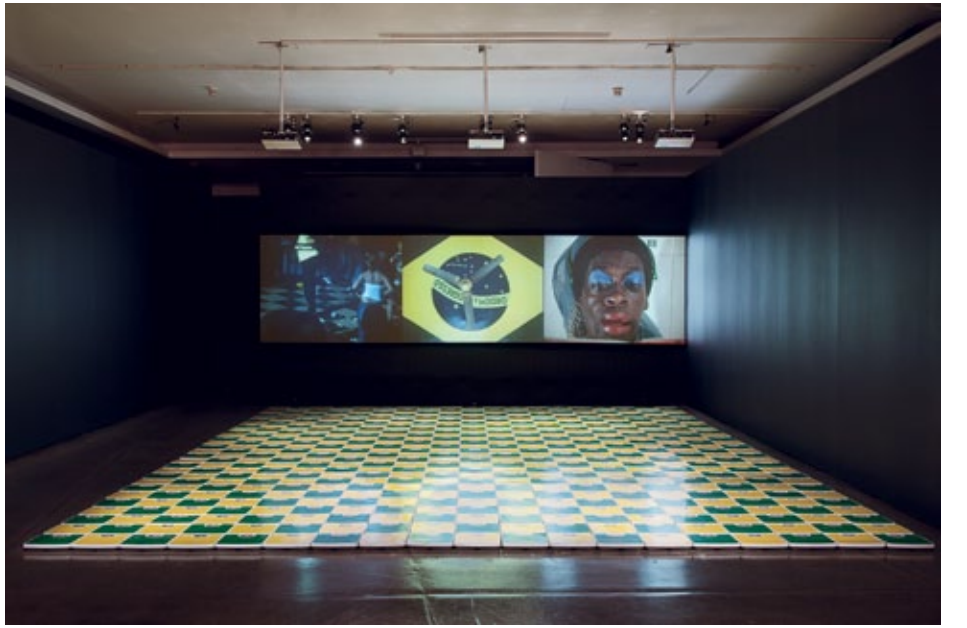
Márcia Xavier
Belo Horizonte, MG, 1967
Olho, 2000
Acrílico, alumínio, impressão fotográfica
sobre duratrans e luz fria
Acrylic, aluminum, photographic print
on duratrans, and cold light
125 × Ø 70 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Rose e and Alfredo Setubal

81

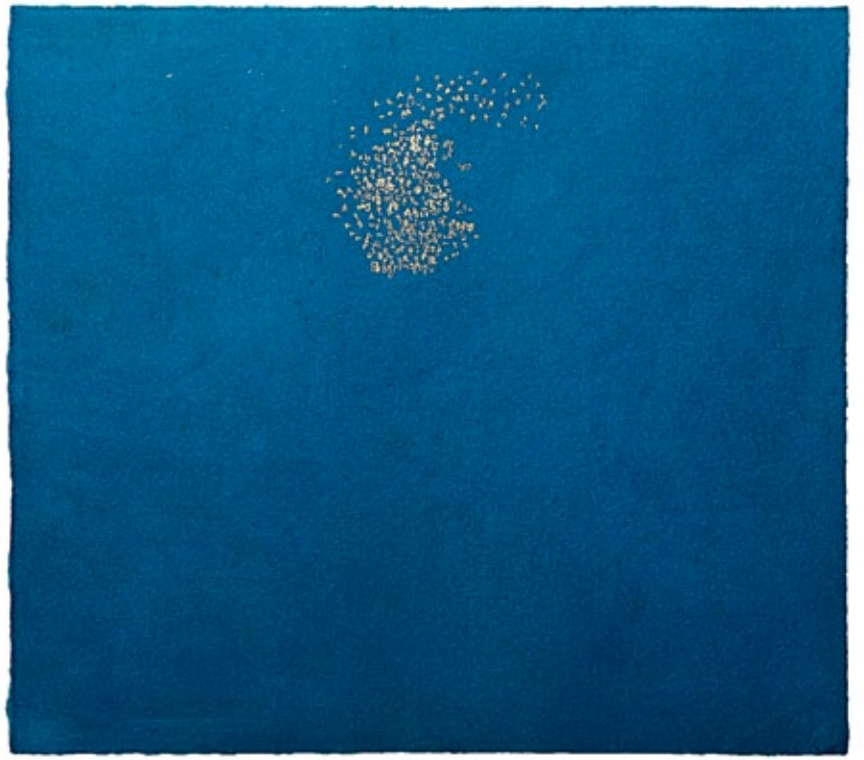
Marepe
Santo Antônio de Jesus, BA, 1970
O telhado, 1998
Telha de barro, madeira e metal
Clay tile, wood, and metal
147 × 600 × 390 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM

82 **Mary Vieira**
São Paulo, SP, 1927 – Basileia, Suíça, 2001
Luz-espaço: tempo de um movimento, 1953/55
Alumínio anodizado e madeira
Anodized aluminum and wood
53,5 × 49,5 × 7,7 CM
Coleção Collection MAM,
Prêmio Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1978

83 **Maurício Dias & Walter Riedweg**
Rio de Janeiro, RJ, 1964; Lucerna, Suíça, 1955
Do universo do baile, 2008
Videoinstalação
Video installation
Dimensões variáveis
Variable dimensions
Coleção Collection MAM,
comodato commodate Pedro Barbosa



Mira Schendel
Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, SP, 1988
Sem título Untitled, 1975
Ecoline e folha de ouro sobre papel japonês
Ecoline and gold leaf on Japanese paper
26,4 × 29,7 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM
e doação and gift SP-Arte



Sem título Untitled, 1964
Decalque, datilografia e monotipia a óleo sobre papel-arroz
Decal, typing, and oil-based monotype on rice paper
47 × 23 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift São Marco S.A. Indústria Química

Sem título Untitled, 1964
Decalque, datilografia e monotipia a óleo sobre papel-arroz
Decal and oil-based monotype on rice paper
47 × 23 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift São Marco S.A. Indústria Química

Nicolás Guagnini
Buenos Aires, Argentina, 1966
Máquina curatorial, 2009
Eixo de metal e painéis de madeira
Metal shaft and wood panels
700 × 700 × 370 CM
Coleção Collection MAM,
doação do artista gift of the artist – Panorama 2009

88

Opavivará
Rio de Janeiro, RJ, 2005
Espreguiçadeira múlti (cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira), 2010
Alumínio aeronáutico, náilon e plástico
Aeronautical aluminum, nylon, and plastic
90 × 140 × 110 CM
Coleção Collection MAM,
aquisição acquisition Núcleo Contemporâneo MAM

89

Sandra Cinto
Santo André, SP, 1968
Cavalo branco, 1998
Madeira e metal pintado Painted wood and metal
268 × 103 × 31 CM
Coleção Collection MAM,
comodato commodate Eduardo Brandão e and Jan Fjeld

Sergio Camargo
Rio de Janeiro, RJ, 1930 – 1990
Sem título (Eclipse grande), 1971
Madeira pintada Painted wood
172 × 72 × 87,5 CM
Coleção Collection MAM,
doação gift Galeria Collectio

MILÚ VILLELA
President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The spirit of innovation is present in all of the Museu de Arte Moderna de São Paulo's actions, and *The Dancing Museum* exhibition is further proof if any were needed. For the first time, a Brazilian museum received a dance company as a resident fixture with the shared aim of creating a revolutionary show involving works, performance and interaction with the museum-going public.

MAM is honored by the presence of the São Paulo Companhia de Dança's corps in its exhibition rooms, affording a moving behind-the-scenes glimpse of its choreographic process. MAM is delighted to deliver on its promise to present society with new possibilities for the perception and experience of art.

How does a body position itself? The visual arts and the dance grapple with a shared challenge of dealing with bodies in space. For dance, the occupation of stages and platforms has always been associated with movement, while sculpture traditionally works with still things.

However, the visual arts have been crossing the established frontiers by producing works that invite the public to act, to abandon the passive position characteristic of contemplation. These works create situations of movement that transform exhibitions into spaces of intense bodily interaction.

The challenge posed to the museum by works of art that spur the visiting public into movement was what led MAM to invite the São Paulo Companhia de Dança [São Paulo's Dance Company] to experiment with the process of creating choreographies onsite.

The Main Hall featured a selection of works from the MAM collection that embodied elements of composition shared with dance, namely: gravity, unbalance, and floatation. Some of these works can be touched by the visitors, while others are kept apart in virtue of their specific conservation needs, but overall the show affords a whole new order of physical interaction with the pieces. Nevertheless, it would be illusory to assume that all works can withstand constant public handling.

The selected works were arranged in the Main Hall in such a way as allowed the guest choreographers to propose dance movements in and for the same spaces as the public uses for circulation. There is no stage and no audience here: the visitor and the dancer share the same floor, motivated by the same works.

During the first phase, which ended on March 22, *The Dancing Museum* program occupied both the Main Hall and the Paulo Figueiredo Hall, where a platform and bleachers were erected for the creation of two choreographies (*Choreogravity,* by Clébio Oliveira, and *Sonho de valsa,* by Rafael Gomes), presentations, rehearsals, documentary screenings, and dance lessons.

The second phase, from March 24 to June 21, was limited to the Main Room alone, where the dancers continue to perform from the choreographies created for the exhibition. The selection of works made for the first phase also remains on-show. In addition, a documentary about the first phase is also being screened.

Museums are not about physical restraint and silence. To encourage the public to see itself as an agent of artistic creation, we were proud to bring the São Paulo Companhia de Dança onboard for this art ball.

acknowledgements: Inês Bogéa, São Paulo Companhia de Dança's Memory Department and Barbara Sparti (*in memoriam*)

What place is there for dance in a museum? If by museum we understand an institution in which silence and the restrained movements of contemplation reign, then the rhythmical evolution of steps and of bodies seems out of place, antithetical even: exhibitions are linear progressions through fixed stations while dance explores space in all directions, spreading its gestures and bringing people together.

However, since 2007, relevant art and history museums have been inviting dance companies to perform as part of temporary or permanent exhibitions. What started this drive was the participation of dancer Trisha Brown and her dance company at Documenta 12 in Kassel, the German exhibition held at five-yearly intervals that has the clout to set the international agenda for art.[1] In 2007, Documenta included dance on its program for the very first time, installing Trisha Brown in a room of the Fridericianum Museum, its main venue since the first edition in 1955. In this room, a prop structure reminiscent of a trapeze net was erected, which clearly marked the boundaries between the performers and the public watching the sessions from inside the same room.

In 2010, the Tate Modern in London invited Michael Clark and his dance company to occupy the institution's monumental lobby for a period of seven weeks in order to create, rehearse and perform a new choreography. With the exception of the 75 special guests invited each week to learn part of the choreography, the company's activities could only be observed from a distance, as the same Documenta-style separation between the dancers and the audience/onlookers was maintained here. In 2013, the direct comparison between dance and a museum collection was struck at the Battles Gallery in Versailles through Alice Renavand's performance of a choreography by Marie-Agnès Gillot. With no advance warning, visitors to the permanent collection of historical paintings found their gaze drawn from the walls to the centre of the gallery, where the dance was performed to live music.

By presenting dance as an object of contemplation, art and history museums have adopted it as a potential exhibit, often treated as performance works, nowadays a gallery staple. Also in 2013, the curators of the Media and Performance Art Department of the Museum of Modern Art, New York (MoMA) invited the choreographer Boris Charmatz for a

1 GRASSKAMP, Walter. For example, Documenta, or, how is art history produced? In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996.

series of presentations over a three-week residency in one of the building's atriums. Once again, the audience was kept at a distance as per MoMA's normal exhibition practice.

In 2009, Charmatz wrote the "Manifesto for the Dancing Museum"[2], in which he proposed transforming the National Choreographic Centre of Rennes and Brittany, where he recently took over as director, into a museum institution. In his "Manifesto", Charmatz understood dance as a chance to transform museums into something alive: "We are at a time in history where a museum can be alive and inhabited as much as a theatre, [...] a time in history where a museum in no way excludes precarious movements, nor nomadic, ephemeral, instantaneous ones. We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one's ideas about dance. Because we haven't the slightest intention of creating a dead museum, it will be a living museum of dance. The dead will have their place, but among the living. [...] In order to do so, we must first of all forget the image of a traditional museum."[3] However, Charmatz was invited to present a selection of his choreographies in the New York museum's atrium, but not to change MoMA's traditional nature. The institution's galleries remained unfazed and untouched by the presence of dance.

On the other hand, Charmatz had the chance to demonstrate his method for exploring precarious and nomadic movements with the potential to transform the museum into a living space. During round-table discussions after one of his presentations in 2013, he described his dance as an archaeology of socially degraded movements: "the most important aspects in dance are its bastard movements, the fact that we are made of so many things and layers, stuff learned, positive tools, and also things we'd like to avoid, but end up emulating. But that's what has to be worked and recognized: this archaeology is just as creative as any naive attempt to create something new."[4] However, the transformation of the museum into a living space should recognize the universe of specific gestures of exhibition behaviour in order to be able to move beyond the current, erratic stage

2 The "Manifeste pour un Musée de la danse" was translated by MoMA as "Manifesto for the Dancing Museum", and this was one of the inspirations for the title of the present exhibition although "museu dançante" implies a different meaning for the presence of dance in the museum, unlike what Charmatz was invited to do in New York.

3 CHARMATZ, Boris. *Manifesto for a Dancing Museum.* Available at: <http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf>, p. 3. Accessed on: Mar. 9, 2015.

4 CHARMATZ, Boris. In: JANEVSKI, Ana (Moderator). *Flip Book Performance Response*. Available at: <http://www.moma.org/visit/calendar/events/19416>. Accessed on: Mar. 9, 2015

of dance's presence in museums, whose reluctance to let themselves be modified by dance comes from their traditional repression of the museum-goer's movements in relation to the work of art.

The museum as a public institution with an educational remit was conceived back in the 19th Century, in countries whose governments found themselves facing the challenge of pacifying the working-class. Museums and other exhibition-based institutions proposed linear courses through a chronological sequence of exhibits understood as links in a single chain, be they species in a natural history museum, civilizations in an anthropological museum, or geniuses in an art gallery. Countries coming off waves of major conflict with the working class, such as Britain and France in 1848, started hosting periodical universal exhibitions from 1851 on, which drew millions of visitors into museums.[5] Both countries devised museum programs that involved methods for stewarding and patrolling the museum-goer, and the mix of classes in these institutions was seen as a way of glossing over a heterogeneity of behaviours by having the uncouth lower classes rub shoulders with the civilized upper class.

According to defenders of orderly exhibition routes for the working class in Victorian Britain, the goal was to ensure "a gentle and refined restraint which keeps boisterous pleasure within bounds; and teaches the graceful art of being gay without coarseness and observing the limits which separates sport from riot"[6]. The visitor was peer-pressured into policing his or her own behaviour and into applying that same pressure on others through a social distribution of the duties. This mutual enforcing of public manners was harnessed by museum institutions as a strategy for the prevention of theft and vandalism.[7] The increasing adoption of the British and French policy, in place since the 19th Century, led to a worldwide proliferation of institutions that used physical retention and peer-pressure as complements to more ostensive stewardship by museum staff and surveillance technologies.

Self-restraint was an aristocratic quality in 19th-century French and British society. The hope was that this would rub off on the lower classes through their frequenting of museums and exhibitions. The codification of the graceful, refined gestures of the French and wider European gentry was very strong in ballet, born out of the courtly practice of dance. Orderly museum-going therefore shares a code of manners with *belle danse*, and in order to understand this connection we need to look at the origins of the ballet.

5 BRIGGS, Asa. Prince Albert and the Arts and Sciences. In: PHILLIPS, John (Ed.). *Prince Albert and the Victorian Age.* Cambridge, UK: Cambridge Un. Press, 1981. p. 51-9.

6 Cf. BENNET, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* London: Routledge, 1995. p. 100.

7 Idem, p. 99-102.

Dancing ability became a social requirement during the reign of Louis XIV of France, between 1654 and 1715. Dance was already a feature of the French court, as both entertainment and spectacle. The stage genre of the *ballet de cour* was created in 1581 by Balthasar de Beaujoyeux for the occasion of the wedding of the Queen's sister. Beaujoyeux was close to a 16th-century group of Parisian academics that wanted to establish a mathematical basis for French music and language. In the *Ballet comique de la reine* (1581), the court dancers contrived geometrical forms, such as circles and triangles, with their steps.[8] At the court of Louis XIII, in the first half of the 17th Century, the order of the day was the noble dance, in which the courtiers executed a precise repertoire of steps that traced out simple geometrical forms. In the early years of Louis XIV's reign, the noble dance was practiced by courtiers whose modest skills contrasted starkly with those of the proficient young king, who, by the age of 15, was already performing before audiences of thirty-thousand Parisians.[9] At 23, eager to improve the quality of dance at his court, Louis XIV set up the Royal Academy of Dance, declaring: "few in our cortege or court are apt to perform in our Ballets or other dance entertainments."[10] The dance lessons for courtiers strove to get them in shape and prepare them for all manner of exercises, including skills in arms, such as fencing, as well as a range of ceremonial gestures, such as reverences.

This royal quality standard greatly improved the performance of the courtiers during his reign, as we can see from a comment on the Epiphany festivities of 1708 in the *Mercure Galant*, the court periodical: "one would be hard pressed to find so many good dancers in any Ball."[11] The routine of ongoing dance classes for the French aristocracy set the standard for physical preparation in polite society, as we can infer from the subtitle on Dancing Master Pierre Rameau's *Le maître à danser*: "a work of use not only to qualify the Young to dance well, but also to give honest and polite persons the rules to walk, to greet and to bow properly before every kind of company."[12]

However, Louis XIV also separated ballroom dance from stage dance. At the age of 31, the king suddenly retired from ballets after performing in *Magnificent Lovers* in February, 1670. Perhaps past his prime and unable to shine before thousands-strong audiences as he had in his youth, the king took his leave of the stage. His departure signalled a sudden decline in court ballet, which was largely replaced by ballets performed only by

8 YATES, Frances. *Les académies en France au XVIe siècle.* Paris: PUF, 1996. p. 342-3.
9 BEAUSSANT, Philippe. *Louis XIV artiste.* Paris: Payot, 1999. p. 24.
10 LOUIS XIV. *Lettres patentes du roy, pour l'etablissement d'une Academie Royale de Danse, en la ville de Paris*. Paris: Pierre le Petit, 1663. p. 5.
11 MERCURE GALANT. Paris: Michel Brunet, 1708. p. 283.
12 RAMEAU, Pierre. *Le maître à danser*. Paris: Jean Villete, 1725.

dancing masters trainedby the Royal Academy of Dance and controlled by its rules.[13] Court dance was now restricted to the ballroom.

Throughout the 18th Century, there was constant exchange between French court balls and the ballet, as the dancing masters were also professional dancers. *Contredanse*[14], for example, was a French variation on English country dance that arrived at the French court in 1684, introducing more figures in relation to noble dance. In *contredanse*, partners intertwined in movements of symmetry and difference, tracing sinuous lines as opposed to the more geometrical forms of noble dance.[15] *Contredanse* appeared for the first time at a ballet in 1720 and the form was copied at French balls up until the Revolution.[16] The relationship between learning dance and mastering ceremonial reverences and greetings continued into the Napoleonic Empire, when the ladies of the court called upon the dancing master of the Ancien Régime to teach them how to bow.[17]

Ballet and ball dance would only be separated once and for all with the Bourbon Restoration to the French throne between 1815 and 1848. *La Sylphide*, created by the Royal Academy of Music, introduced dancing *en pointe* and therefore the pointe shoe for ballerinas[18], which was very different to the regular dancing shoe: in the first act, the dancers wore the traditional heeled shoes, though changed into the pointe shoe for the second act. With the adoption of pointe shoes, ballet choreographies started to follow a totally different bodily codification.

On the other hand, this also accentuated the exploration of combinations of steps and figures codified by the Academy of Dance since its foundation in 1661. The Academy had adopted an analytical method for the creation of a symbol-based system of choreographic notation, first published in 1700. Pierre Beauchamp, one of the inventors of choreographic notation, codified the five basic positions of dance[19], while his disciple, the notator Raoul-Auger Feuillet, described the elements of the positions of the feet, legs, wrists, etc. Choreographies were now generated out of a vocabulary of codified steps and elementary positions combined into figures. Having split from the court ball, 19th-century French ballet delved into a universe of movements all of its own, composed out

13 BEAUSSANT, Philippe. Op. cit., p. 183-90.
14 GUILCHER, Jean-Michel. *La Contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse*. Bruxelles: Complexe/Centre National de la Danse, 2003. p. 21.
15 Idem, p. 59-83.
16 Idem, p. 70, 89.
17 Idem, p. 143.
18 AROUT, Georges et al. *Diccionaire du Ballet Moderne.* Paris: Hazan, 1957. p. 328.
19 GUILCHER, Jean-Michel. Op. cit., p. 32.

of an historically-acquired repertoire that was now free of the dynamic exchanges with ball dance. The result was that ballet was able to close itself off and focus on its own choreographic language.

French ballet was imitated throughout the 19th Century by other schools, and retained a number of corporeal habits derived from the court society of the Ancien Régime. One example would be the rigid alignment of shoulders and hips, a throwback to the courtly use of the stiff-bodied girdle, or *grand habit*.[20] Dancers strengthened dorsal and abdominal musculature so as to be able to keep the torso in check. One of the main followers of academic French ballet was the Imperial School of Ballet in Saint Petersburg: Russia fought Napoleon and supported the restoration of the Bourbons, answering the threat facing the European monarchies and pursuing a predominantly conservative policy of their own throughout the 19th Century. The excellence of Imperial Russian ballet drew many leading dancers, such as Agrippina Vaganova (1879-1951), Enrico Cecchetti (1850-1928), and Georges Balanchine (1904-1983), to Saint Petersburg. These three invented their own ways of teaching ballet, and their methods have dominated since the 20th Century. Though they present variations on the canonical codification, they nonetheless remain true to the ground rules of classical ballet.

On the other hand, starting in the late 19th Century, ballerinas and choreographers of the calibre of Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1928) and Mary Wigman (1886-1973) reacted to classical ballet by developing alternative repertoires of elements of choreographic composition. For these figures, ballet had become a repressive force that needed to be contested by modernized forms of dance. However, the traditional discipline of ballet teaching was not abandoned throughout the 1900s. The methods of Vaganova, Cecchetti and Balanchine, allied with that of the Royal Academy of Dance in Britain, all derived from French ballet, remain the leading parameters of ballet teaching and professional training to this day. The result is a dialectic between the formation and training of professional dancers, based on academic ballet, and a modernizing choreographic reaction in stagins and performances.

The contemporary dancer's transit between a rigid physical discipline based on the social standards of the French Ancien Régime and a reactive liberation of a modernizing dance repertoire could be harnessed as a transformative force in museums. Museum institutions are facing social demands for democratic inclusion, but are still bound to their tradition of keeping the visitor within prescribed lines. By bringing the museum-going

20 LEFERME-FALGUIÈRES, Fréderique. Corps modelé, corps contraint: les courtisans et les normes du paraître à Versailles. In: LANOË, Catherine et al. (Ed.). *Cultures de cour, cultures du corps XIVe – XVIIIe siècle.* Paris: Pups, 2011. p. 128-31.

public into the presence of a dance company, shifting between a rigid and socially nostalgic physical repertoire and a reactive and liberating approach to ballet, the museum can coax and nurture a physical loosening-up of and within the museum space. The visiting public and the security apparatus, both physical and technological, would face an evolution in museum-space occupation that bears little resemblance to the polite constraints of the old. Presented with choreographies performed live, the museum-goer would be encouraged to experience exhibitions in other ways, beyond the merely contemplative. As such, museums that exhibit works that are resistant to physical contact with the public would be the best places in which to test the liberating power of dance.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo has stood out for its endeavours to acquire and exhibit experimental works of art that invite the visitor to engage in varied forms of physical interaction, from entering, sitting in, or lying on them, to eating, writing on, talking over, smelling, rapping on and even drinking them. Breaking the rules of public restraint is something the institution has encouraged, and this has led its team to find ways to align the preservation and protection of artworks with visitor freedoms.

The challenge of overriding this historical tendency to repress the visitor was what spurred MAM to invite the São Paulo Companhia de Dança (SPCD) to perform inside the museum. The dance company's daily routine marries ballet classes with the rehearsal of the classical and experimental choreographies that make up its repertoire, and by taking all that into the museum space it can now exhibit—live—something of the shift between two approaches, one nostalgic and the other libertarian, committed to a reaction to ballet and to the search for a socially current and vivacious physical repertoire. In order to create the technical conditions required for a dance company, the museum built dressing rooms and a dance platform for performances and rehearsals in the Paulo Figueiredo Room. The public can watch the daily routine of lessons, rehearsals and performances from a set of bleachers, getting a behind the scenes look at the gruelling discipline it takes to be a member of a ballet corps.

For the Great Room at MAM, a selection of works was made that shares the compositional principles of dance, with a view toward inspiring the choreographers Clébio Oliveira and Rafael Gomes to create pieces that dialogue with the exhibition. Gravity, instability and floatation were the aspects that motivated this selection, since every movement is composed out of these three items: a body at rest (gravity) transfers its weight to an unstable point (instability), which it then uses as a platform from which to launch itself (floatation) towards a new point of support and stability. Many of the selected works can be manipulated and used as choreographic elements, either as agents of movement or as stage props. The architectural project provided for empty spaces so as to enable a dynamic of flows and concentrations of dancers and museum-

goers during the exhibition, subverting the traditional separation between the spaces of performance and contemplation.

Hosting the SPCD during *The Dancing Museum* exhibition has the potential to change social perceptions of the museum, revealing new ways of physically occupying the museum space through and around dance. Choreographic expansion within the museum and in consonance with the works on-show has the capacity to deliver a definitive broadside against the repressive legacy of the old museum.

Movements and patterns in space

INÊS BOGÉA

acknowledgements to MAM's teams, SPCD, and Felipe Chaimovich, curator, who invited the Company to the residence.

The São Paulo Companhia de Dança[1] (SPCD) [São Paulo Dance Company] was invited to occupy MAM between January and March 2015 with classes, rehearsals, choreographic creations, performances, interactions with works on-show, and screenings of documentaries about the company's productions and major figures in Brazilian dance.[2] The project included a series of open rehearsals that revealed the process of choreographic creation from end to end and culminated in the performance of two works created by Clébio Oliveira and Rafael Gomes. During this term of residency, visitors to the museum were able to follow the company's activities, with a new dynamic developing each day, whether through the space used, the creation process employed and the pace of the rehearsals, or through the video screenings and chance to interact with the images projected onto the floor and walls. This was SPCD's first residency in a museum and it gave rise to the exploration of fresh dance possibilities and new ways of interacting with the company's audience.

With the SPCD onsite, the entire MAM premises became a space in movement: the Great Room, the Paulo Figueiredo Room, the corridor, and marquee all provided new and unique possibilities and perceptions. In order to recreate the space, we hired the architects Marta Bogéa and Anna Helena Villela[3], who approached it as "an open landscape, an invitation to occupation, the result of an interrogative process," asking: "How would the dancers use their bodily power to subvert the architecture created to frame their presence at the museum? How can the audience/museum-goers interact with the work in progress without getting in the dancers' way? How do you bring performer and audience into close proximity without dissolving the necessary boundary between those working through

1 The São Paulo Companhia de Dança, SPCD, was created in 2008 by the São Paulo State Government. Its repertoire spans the classical to the contemporary and there are roughly 80 performances per year in Brazil and abroad. The company has also performed in other formats, such as in São Paulo subway stations (*Flashmobs*, 2012) and as part of a choreographed catwalk show for the brand Uma (São Paulo Fashion Week, 2013).

2 The residency continued through March to June exclusively on the Great Room with performances and a documentary video referring to the exhibition's first phase added.

3 All quotes in conversation with the author.

movements and those there to watch them? [It's about] Space spurring movement, and movement designing the space." The Great Room, as exhibition and performance space, and the Paulo Figueiredo Room, as rehearsal room and performance space, were adopted by the architecture as complementary opposites: "black box versus white cube. Or almost!"

A DANCING EXHIBITION

For the exhibition in the Great Room Felipe Chaimovich selected works—sculptures, drawings, performances, installations, photographs, and videos—from the museum collection "that contained core elements of composition which they shared with dance, namely: gravity, unbalance and floatation."[4] The themes draw out the movement and bodily relations of dance. For example, the dancers play with gravity, either by trying to deny it or by using it to their advantage; they create movements of pause, in which they keep their balance or feel about for the flow of movement; they push their bodies to the very edge of equilibrium, using unbalance as a platform for new movements; they deal with opposites: falling and floating or gliding; recoiling and unfurling; flexing and relaxing.

In the Great Room, the dance played off the artworks on-show: performances interacted with works or highlighted the perceptions these provoked, with a time of their own that could be gleaned through other prisms and which invited the audience to dialogue with the pieces in their own ways. The members of the audience became part of the show itself through their own movements, sounds, curiosities, and questions. One of the main challenges of this new environment was to coax the spectators to participate, feel encouraged to dance and heed the impulses of their bodies. And this occurred in many different ways: in the gravity section, for example, the Opavivará group's chairs (*Espreguiçadeira múlti – cadeira de três lugares*; *sofá de praia*; *cadeira conversadeira*, 2010) were occupied by dancers sitting like newspaper readers, playing peek-a-boo with the pages while their legs and feet drew patterns in the space—a game that soon had the visitors joining in. Passage between the two segments, through curtains by Daniel Steegmann Mangrané, ~ (2013), was underscored by the movements of the dancers, some of whom hovered there, while others burst away in opposite directions. In the unbalance segment, the dancers threw their weight into Nicolás Guagnini's *Máquina curatorial* (2009), a set of revolving wooden panels swivelling to the rhythms imposed by groups of dancers and visitors. In the floatation segment, Haruka Kojin's *Reflectwo* (2008) inspired hand movements that flurried from body to body, creating a collective dance in front of the work.

For dancer Igor Silva, this interaction "always generated surprise and there was a certain concern with bumping into the person sitting beside

4 For a list of the works, see page 63 to 90.

you in the chairs. But it was also a pleasure to discover new ways of relating to the audience. In the work *Reflectwo,* it was great to see folks dancing with us". For fellow SPCD member Luiza Yuk, interacting with the public and with the works enriched her experience as a dancer, heightening her bodily awareness and the desire to dance. For Danyla Bezerra, who glided about on rollerblades during the performance, there were two challenges: "I tried to control my impulses so as not to bash into the works or the people watching, while still trying to interact with everything and everyone around me, looking to fill free spaces in the hall."

The lighting by Alessandra Domingues strove to create "an atmosphere that could translate the dynamic of each space. In gravity, fluorescent lamps were arranged symmetrically. Bodies, works and space were subsumed by the same field of light, a full-on light, bright and almost shadowless; it was basically a light-space that turned the works and bodies into the hall's centres of gravity. In unbalance, a mix of temperatures was created through the simultaneous use of fluorescent and incandescent bulbs. The sensation this created was of a less brightly-lit hall, with more ethereal tones. There, the bodies oscillated between a cold light (the empty space) and a warm light (near the works). In floatation, we dispensed with the fluorescent lighting altogether, opting for only incandescent bulbs trained on the works and the use of strong diffusion filters that made the works and dancers seem to 'float', as the darker space made everything less tangible. In addition to broaching more specifically the question of the body and light in the museum space, this unique contact between dance and the museum led me to play a little with lamps on the ceiling between one division and another. A slight asymmetry marked the threshold between gravity and unbalance, only to be erased as you arrived at floatation".

REINVENTION OF SPACE

The Paulo Figueiredo Room became an open field of experimentation in the creation of two site-specific performances: *Choreogravity,* by Clébio Oliveira, and *Sonho de valsa,* by Rafael Gomes. The space ensured proximity with the audience, which could follow the whole process, from the rehearsals to the presentations. "It broke my concentration, because we didn't have the privacy of the rehearsal room, so it was like we were performing the whole time. That said, it was different on show days, because we were better prepared. It was incredible to feel the audience's gaze and to share your sensations with the public", says Danyla. In a sense, this introduced new elements into the composition and forged a more direct link with the audience. "We could feel the viewers' reactions and dialogue with them; it was so very different from staring out into a big dark hall, like when we're up on a theatre stage", says Igor.

For Clébio, *Choreogravity* "dialogues with the idea of deconstructing gravity through dance and how that deconstruction reveals itself in an

encounter between choreography and gravity, creating a unity, an abstract dialogue in space and time. Gravity is one of those things we accept as an absolute truth. And we have two utter certainties about it: the fact that it's always been there and always will be, and that it won't ever change. But let's ignore the physics of it for a while and imagine what it would be like if, for just one day, gravity was switched off all of a sudden. What would happen if there was no gravity on Earth? How would we adapt to this new reality? These are the questions that served as my initial stimulus and main line of inquiry for this performance. This work had neither the desire nor the pretension to create anything from the perspective of physics, what we wanted to do was create something from a poetic standpoint, something metaphorical, hypothetical and, most of all, fantastical". The music composed by Matteo Niccolai has strong accents and different dynamics with which the dance itself dialogues directly.

Based on Clébio's ideas, a stylized wall was built in the Paulo Figueiredo Room to evoke a vertical sitting room, and this generated a wealth of bodily explorations in the space. In the words of the architects, "the sitting-room set occupies the front of the wall, with the seating [in the same material] arranged around it as in an arena. Having solid items of furniture fixed onto the wall in such an unexpected way reinvented the range of possibilities for the dancer's bodies. This layout reduced the distance between the performers and the audience, bringing the public into closer contact with the creative process. The shared materiality was another element of approximation".

Experiencing this new space and the relationship with gravity brought out some unexpected sensations: what's it like to dance lying down on an inverted couch a meter off the ground? How far can you push movement on a flipped coffee table without teetering into unbalance? What gestural possibilities can you find while lying on your side on an upturned armchair? How can you find support in the shaky balance of other bodies in this dance, experimenting with the sensations of fluctuation and fall? How do the movements of a dancer up on the inverted wall echo in those of another lying flat out on the floor? For Luiza, the overturned room raised a lot of new sensations in the body: "Having my hair down on performance days and the movements Clébio suggested to me made me aware of another side to my personality, and I rediscovered myself."

For Rafael, *Sonho de valsa* was based on a recognition of the works on-show: "I looked at Marepe's *O telhado*; Sandra Cinto's *Cavalo branco*; and Laura Lima's *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* and that gave me the idea of exploring the universe of childhood, which is loving and pleasant, in which the sky was sunk and the ballerinas could dance among the clouds, creating this big 'blue' visual shock that eternalized such apparently disparate themes as fashion and love." Props are an important part of this work: "Matheus Ajluni's cushions work as a spatial volume,

while Hisato Tanaka's soundtrack, created especially for the production, is a reading of the pop scene, mixing Björk, Cher and Freddie Mercury with 90s groove. The gestures were designed based on research in Otto Stupakoff's book *Sequências* [Sequences]." The dancers wore slippers in the form of characters from cartoons and kids' films, provoking new movements both on the floor and in the air. The inspiration for the choreography's gestures also came from the spontaneous movements of the children who were invited to play in this "sky-on-earth" during the open rehearsals.

In the words of Alessandra Domingues, the lighting of the Paulo Figueiredo Room consists of "fluorescent lamps lined up symmetrically on the ceiling in exactly the same square as formed the dance space. General light-fall, illuminating the whole space in a uniform way, is used for SPCD rehearsals. For the performances, tripods with reflectors were spread about the room, 'inhabiting' the space with light, sometimes showing the whole hall, and sometimes picking out and focusing on a dancer's body. As such, the rhythm that sets the course for the gravity, unbalance and floatation segments spills over into the Paulo Figueiredo Room. From a white, clean, bright light we move into more muted tones, and from there into a hot, shifting, spot light".

EVERYTHING IN MOTION

During the five and a half months of the SPCD's residency at MAM, the company divided its time between its activities at the museum, its rehearsal commitments at its own HQ, presentations and educational activities in Europe (Luxemburg, Germany and France) and in São Paulo (Votuporanga, Campinas, Limeira, São João da Boa Vista, Barra Bonita, Lençóis Paulista, Pirassununga, Bauru, Jacareí, Ubatuba, Piracicaba and Caldas Novas, besides the state capital itself). On the days the group could not be present at the museum, the documentaries *Figuras da dança* [Figures of dance][5], on major exponents of the art in Brazil, and *Canteiro de obras* [Worksite], about the SPCD's productions and routine, were projected onto the walls of the Paulo Figueiredo Room. Works from the company's repertoire were projected on the dance floor, encouraging the viewer to dance with and among the images.

The corridor that joins the two halls hosted the work *Círios* by Wagner Malta Tavares. A work in motion, fiery LEDs placed at 50 cm intervals along

5 *Figuras da dança*: Ady Addor, Penha de Souza, Ivonice Satie, Ismael Guiser, Marilena Ansaldi, Luis Arrieta, Antonio Carlos Cardoso, Hulda Bittencourt, Tatiana Leskova, Ruth Rachou, Sônia Mota, Marcia Haydée, Décio Otero, Angel Vianna, Carlos Moraes, Ana Botafogo, Célia Gouvêa, Edson Claro, Ismael Ivo, Lia Robato, Marilene Martins,Hugo Travers, Janice Vieira, Jair Moraes, Eliana Caminada, J. C. Violla, Eva Schul, Mara Borba and Paulo Pederneiras; *Canteiro de obras*: 2008, 2009, 2010, 2012, 2013 and 2014.

the corridor wall were programmed to kindle as individuals passed. The lights would only respond to more personal movements in the space, and would all blow out whenever a crowd filed down the corridor. The dance performed in the Paulo Figueiredo Room passed through this corridor en route to the Great Room, where it took on a rhythm all of its own.

The curators' initial vision was that the walking, (roller) skating and dancing going on outside in the marquee would be echoed by the dancers' movements inside the museum, and vice-versa, creating a flow between the inner and outer space. The architecture also instigated a flow of images and dialogue between those inside MAM and outside by, in the words of Marta Bogéa and Anna Helena Villela, "expanding the visual reach through the MAM window by peeling off the tinted film so that you could see the skateboarders outside from the rehearsal hall, while the rehearsals themselves could be seen from the marquee. At the other extreme, in the Great Room, some child's play between two boys temporarily transformed the window into a glass 'skin' of proximity and interaction. It was at this point that the curators' initial vision really seemed to materialize".

What set this season at MAM apart from the various other dance projects in museums around the world was not the fact that the audience could follow the whole process, but that all of the spaces were integrated around a line of thought that strove to re-imagine ways of inhabiting the space. The movement drew out distinct gazes and perspectives on dance, the body and how the performer relates to the viewer's presence, and vice-versa. The SPCD's dance at MAM was always open to chance and to the new, and out of many encounters a poetic emerged that is carried forth in the eyes and bodies of those who saw and experienced it.

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DIRETORIA MANAGEMENT BOARD
Presidente President
Milú Villela

Vice-presidente Executivo Executive Vice President
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-presidente Sênior Senior Vice President
José Zaragoza

Vice-presidente Internacional International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo Administrative Director
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores Directors
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso

CONSELHO COUNCIL
Presidente President
Pedro Piva

Vice-presidente Vice President
Simone Schapira

Membros Members
Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Ana Lucia Serra
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias
Benjamin Steinbruch
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Chella Safra
Chieko Aoki
Daniel Goldberg
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa
Fabio Colleti Barbosa

Fernando Moreira Salles
Geraldo Carbone
Gilberto Chateaubriand
Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Leo Slezynger
Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

Conselho Internacional International Council
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Constantini
José Luis Vittor
Patrícia Cisneros
Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte Art Consultative Council
Aracy Amaral
Paulo Venancio Filho

Patrono Patron
Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Alfredo Egydio Setúbal
Alfredo Rizkallah
Ana Lucia Serra
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo

Antonio Matias
Benjamin Steinbruch
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Cesar Giobbi
Chella Safra
Chieko Aoki
Cínara Ruiz
Daniel Goldberg
Daniela Villela
Danilo Miranda
Dario Rais Lopes
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Fernão Carlos B. Bracher
Geraldo Carbone
Gilberto Chateaubriand
Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Esteve
José Olympio da Veiga Pereira
José Zaragoza
Leo Slezynger
Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Michel Claude Julien Etlin
Milú Villela
Orandi Momesso
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Simone Schapira
Sonia Helena Guarita do Amaral
Telmo Giolito Porto
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz
Zuleika Bisacchi

EQUIPE STAFF

Presidente President
Milú Villela

Curador Curator
Felipe Chaimovich

Superintendente Executivo Managing Director
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION

Gerente Manager
Nelma Raphael dos Santos

FINANCEIRO FINANCIAL

Coordenador Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto

Assistentes Assistants
Luiz Custódio da Silva Junior
Rafael Aurichio Pires
Thamiris Bianchi Leme
Tiago Alves Felipe

LOJA SHOP

Coordenadora Coordinator
Solange Oliveira Leite

Assistente Assistant
Romário Rocha Neto

Vendedoras Salesclerks
Filomena Pitta Pecego
Maria Aline Rodrigues Costa

PROJETOS PROJECTS

Coordenador Coordinator
Julise de Freitas

PATRIMÔNIO PREMISES & MAINTENANCE

Coordenador Coordinator
Estevan Garcia Neto

Assistentes Assistants
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Ricardo Perez

TECNOLOGIA INFORMATION TECHNOLOGY
Coordenador Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto

Estagiários Interns
Esdras Torres Batista
João Paulo Garcia Santos

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA PRESIDENT OFFICE
Assistentes Assistants
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo

Coordenadora Relações Institucionais Institutional Affairs Coordinator
Magnólia Costa

ASSOCIADOS MEMBERS
Coordenadora Coordinator
Roberta Alves

Assistente Assistant
Daniela Cristina da Silva Reis

Atendimento / Recepção Reception
Caroline Padilha da Silva
Cleia Kelly dos Santos Lima

Aprendiz Apprentice
Nicolly de Sousa Martins Galvão

BIBLIOTECA LIBRARY
Coordenadora Coordinator
Maria Rossi Samora

Bibliotecária Librarian
Léia Carmen Cassoni

Estagiária Intern
Patricia Mara Pinto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN PRINT
PHOTO AND DESIGN COLLECTORS' CLUB
Coordenadora Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro

Assistente Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida

Aprendiz Apprentice
Amanda Moreira Rocha da Silva

CURADORIA CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva Executive Coordinator
Maria Paula de Souza Amaral

Assistentes de curadoria Curatorial Assistants
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Francisca Canaes de Carvalho
Juliano Ferreira da Silva

Pesquisa e publicações Research and Publishing
Coordenador Coordinator
Renato Schreiner Salem

Assistente Assistant
Rafael Franceschinelli Roncato

ACERVO COLLECTION
Coordenadora Coordinator
Cristiane Basílio Gonçalves

Assistentes Assistants
Andrea Cortez Alves
Cecília Zuchi Vezzoni
William Keri

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE EDUCATION AND ACCESSIBILITY
Coordenadora Coordinator
Daina Leyton

Assistentes Assistants
Ateliê Studio
Maria Iracy Ferreira Costa

Cursos Courses
Maria Luisa Nakandakare Risi

Educativo Education
Viviane Moutinho Santos

Programas Educativos Education Programs
Felipe Sevilhano Martinez

Educadores Educators
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
Mirela Agostinho Estelles
Tereza Grimaldi Avellar Campos

Estagiários Interns
Leonardo Lubatsch Ribeiro
Livia Pareja Del Corso
Victor Hugo Dantas da Silva

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS
LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL PROJECTS SUPPORT
Coordenador Coordinator
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO CONTEMPORARY ART NUCLEUS
Coordenadora Coordinator
Paula Azevedo

Assistente Assistant
Jessica Camargo Varrichio

NÚCLEO MIRIM CONTEMPORARY ART NUCLEUS FOR CHILDREN
Coordenadora Coordinator
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING
CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora Coordinator
Lívia Rizzi Razente

Design
Coordenadora Coordinator
Camila Dylis Silickas

Assistente Assistant
Flavio Kauffmann

Eventos Events
Coordenadora Coordinator
Marina Olivia Bergamo

Comunicação Communication
Analista Analyst
Larissa Meneghini

Parceiros Corporativos Corporate Sponsorship
Analista Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS HUMAN RESOURCES
Coordenador Coordinator
Paulo Rodrigues da Silva

Assistente Assistant
Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO CONTEMPORARY NUCLEUS
Sócios Members: Abrão Lowenthal, Adolfo Bobrow, Adriana Dequech Sola, Adriano Casanova, Alberto Zoffmann do Espírito Santo, Alessandra Bartunek, Alessandra Krasilchik, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Lucia Serra, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, André Kovesi, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Pereira, Andreia Serra Madeira, Ane Katrine Blikstad Marino, Angela M. N. Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Lívio Malzoni, Bassy Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M G Pimenta Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Cacilda Teixeira da Costa, Camila Granado Pedroso Horta, Camila Mendez, Camila Schmidt Veiga, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Cecília Isnard, Christiane de Godoy A. Iglesias, Christina Bicalho Santos, Clara Sankovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Wiener, Cristiane B. Gonçalves, Cristina Baumgart, Cristiane Quercia, Daniel Sonder, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Doralice Salem, Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo Mazilli de Vassimon, Eduardo Mendez, Eduardo Steinberg, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Erika Bittar de Castro, Fabiana Sonder, Fabio Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Fernandes, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernando C. O Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Flavio Isaias Simonetti Cohn, Florence Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco Mendes, Francisco Villela Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Capoletti Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Rondom da Rocha Azevedo, Giovanna Nucci, Guilherme Johannpeter, Haroldo Sankovsky, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isabel Brandao Teixeira, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteve, José Antonio Marton, José Carlos Hauer Santos Jr., José Eduardo Nascimento, José Olavo Faria Scarabotolo, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Moreira do Valle, José Roberto Opice, José Romeu Ferraz Neto, Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcelo Lopes, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Maria Aparecida Frauche Mallmann, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria das Graças Santana Bueno, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana S. I. da Costa Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Lisbona, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Melany Kuperman, Michele Lima, Mimi Douer, Mônica Bokel Conceição, Mônica Krasilchik, Mônica Mangini G. Formicola, Mônica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Marie Valentin Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patrícia Horovitz, Paula Azevedo, Paula Depieri, Paula Proushan, Paulo Cesar Queiroz, Paula Jabra, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Twiaschor Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita de Cássia Guedes Depieri, Roberta Dale, Roberta Rivellino, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin,

Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sergio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepins, Suleima Arruda, Sylvia da Costa Facciolla, Taíssa Buescu Kovesi, Tânia de Souza Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vitor Mallmann, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS PARTNERS

MANTENEDORES

Bradesco GERDAU Itaú Telefônica vivo

SÊNIOR PLUS
Banco Safra
Conspiração Filmes
Credit Suisse
Duratex / Deca
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR
AHH!
Antena 1
BNP Paribas
Bus TV
Canal Arte 1
DPZ
Editora Trip
Folha de S.Paulo
Klabin
O Estado de S. Paulo
Rádio Eldorado
Revista Select

PLENO
Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
EMS
IdeaFixa
Livraria Cultura
Pirelli
Power Segurança e Vigilância Ltda
PricewaterhouseCoopers
Rádio SulAmérica Trânsito
Reserva Cultural
Revista Adega
Revista Brasileiros
Revista Fórum
Saint Paul Escola de Negócios
Seven English – Español
TV Globo

MÁSTER
Alves Tegam
Bamboo
Banco Paulista
CartaCapital
Casa da Chris
Concha y Toro
Concórdia
DM9DDB
Elekeiroz
FIAP
Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual
Inmetrics
Instituto Filantropia
KPMG Auditores Independentes
Montana Química
Munksjö
Vedacit

APOIADOR
Bloomberg
ICTS Protiviti
O Beijo
Paulista S.A. Empreendimentos
Revista Em Condomínios
Revista Piauí
Top Clip Monitoramento & Informação
Yasuda Marítima Seguros

PROGRAMAS EDUCATIVOS
Eaton

AGRADECIMENTOS
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
Secretaria da Educação do Estado de São Paulo
Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

Governo do Estado de São Paulo
Government of the State of São Paulo

GOVERNADOR DO ESTADO STATE GOVERNOR
Geraldo Alckmin

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA STATE SECRETARY OF CULTURE
Marcelo Mattos Araujo

COORDENADORA DA UNIDADE DE FOMENTO E DIFUSÃO DA PRODUÇÃO CULTURAL
COORDINATOR OF PROMOTION AND DISSEMINATION OF CULTURAL PRODUCTION UNIT
Maria Thereza Bosi de Magalhães

Organização Social de Cultura Associação Pró-Dança

CONSELHO ADMINISTRATIVO ADMINISTRATIVE COUNCIL
Presidente President
José Fernando Perez

Vice-presidente Vice-president
Maria do Carmo Abreu Sodré Mineiro

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA
Direção Direction
Inês Bogéa

Superintendência Superintendence
Luca Baldovino
José Galba de Aquino

ENSAIO REHEARSAL
Coordenadora e ensaiadora Coordinator and Rehearser
Karina Mendes

Assistente de coreografia Choreography Assistant
Giovanni Di Palma

Professor e ensaiador Teacher and Rehearser
Milton Coatti

Professora de dramaturgia Drama Teacher
Vivien Buckup

Assistente de ensaio Rehearsal Assistant
Beatriz Hack

Bailarinos Dancers
Aline Campos, Ammanda Rosa, Ana Paula Camargo, Ana Roberta Teixeira, André Grippi, Andressa Ribeiro, Artemis Bastos, Beatriz Hack, Bruno Veloso, Daniel Reca, Danyla Bezerra, Diego de Paula, Everson Botelho, Geivison Moreira, Igor Renato, Isabela Maylart, Joca Antunes, Larissa dos Santos, Leony Boni, Letícia Martins, Lucas Axel, Lucas Valente, Lúcio Kalbusch, Luiza Del Rio, Luiza Yuk, Michelle Molina, Morgana Cappellari, Nielson Souza, Pamela Valim, Rafael Gomes, Raphael Panta, Renata Alencar, Renée Weinstrof, Roberta Bussoni, Rodolfo Saraiva, Thamiris Prata, Vinícius Vieira, Yoshi Suzuki

Pianista Pianist
Rosemary Sandri Pavanelli

Auxiliares de ensaio Rehearsal Support
Diego Araújo de Souza
Mariana de Menezes Guedes

PRODUÇÃO PRODUCTION
Coordenador Coordinator
Antonio Magnoler

Coordenador técnico Head of Stage
Luiz Antônio Dias

Produtor executivo Executive Producer
Marcio Branco

Assistente de produção Assistant of Production
André Souza

Iluminador Lighting
Guilherme Paterno

Técnico de som Sound Technician
Sérgio Paes

Assistente de palco Stage Assistant
Espedito Peixoto dos Santos

Camareira Maid
Elizabete Roque

EDUCATIVO E COMUNICAÇÃO DANCE EDUCATION AND COMMUNICATION
Coordenadora Coordinator
Marcela Benvegnu

Assistentes de educativo Educational Assistants
Bruno Cezar Alves
Cláudia Trento

Assistente de comunicação Communication Assistant
Thiago Augusto de Souza

Produtor Producer
Rodrigo Sena

Diagramadora Graphic Designer
Janaina Seolin

MEMÓRIA MEMORY
Coordenador Coordinator
Charles Lima

Assistente de audiovisual Audiovisual Assistant
Carlos Yamamoto

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATIVE
Coordenador Coordinator
Marcio Tanno

Assessora de direção Direction Advisor
Morgana Lima

Analistas administrativo-financeiros Administrative and Financial Analysts
Eduardo Bernardes da Silva
Ana Sarah de Lima

Assistentes administrativo-financeiros Administrative and Financial Assistants
Carlos Soares
Felippe Gozzi Figueiredo
Jeferson de Souza Dias

Auxiliares administrativo-financeiros Administrative and Financial Auxiliaries
Evangelina Melo, Ana Carolina Florêncio Nogueira

Assistente contábil Accounting Assistant
Diego Mendes Martins

Analista de TI IT Analyst
Marco Aurélio Piton

Arquivista Archivist
Danilo Alves Garcia

Almoxarife Stockman
Guilherme de Souza

Auxiliar de departamento pessoal Personnel Department Support
Nilda Maria da Silva

Auxiliares de serviços gerais General Services Support
Neide dos Santos Nery, Gildete Elvira Barbosa Bonfim

Aprendiz Apprentice
Larissa Nunes Ribeiro

COLABORADORES COLLABORATORS
Consultoria jurídica Legal Consulting
Danilo Bolonhini Cita, Barbosa e Spalding Advogados

Contratos internacionais International Contracts
Olivieri Associados

Contabilidade Accounting
Quality Associados

Fornecedor exclusivo de sapatilhas Exclusive Supplier of Pointe Shoes
Capezio

Website
VAD – Projetos Multimídia

Exposição
Exhibition

REALIZAÇÃO REALIZATION
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CORREALIZAÇÃO CO-REALIZATION
São Paulo Companhia de Dança

CURADORIA CURATORSHIP
Felipe Chaimovich
Inês Bogéa

PRODUÇÃO PRODUCTION
Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO EXPOGRAPHIC PROJECT
Metrópole Arquitetos
Marta Bogéa
Anna Helena Villela

Colaboradora Collaborator
Liz Arakaki

ILUMINAÇÃO LIGHTING
Alessandra Domingues

DESIGN VISUAL GRAPHIC DESIGN
Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTE DE DESIGN GRAPHIC DESIGN ASSISTANT
Felipe Sabatini

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION
Ação Cenografia
Cenotech

CONSERVAÇÃO CONSERVATION
Acervo MAM

MONTAGEM INSTALLATION
Manuseio

TRANSPORTE SHIPPING
ArtQuality International Fine Arts

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS ENGLISH TRANSLATION
Anthony Doyle

ASSESSORIA DE IMPRENSA COMMUNICATION
Conteúdo Comunicação

AGRADECIMENTO ACKNOWLEDGEMENT
Christine Van Assche

Catálogo
Catalogue

REALIZAÇÃO REALIZATION
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CORREALIZAÇÃO CO-REALIZATION
São Paulo Companhia de Dança

DESIGN GRÁFICO GRAPHIC DESIGN
Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTE DE DESIGN GRAPHIC DESIGN ASSISTANT
Felipe Sabatini

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION
Rafael Franceschinelli Roncato

ENSAIO FOTOGRÁFICO PHOTO ESSAY
Lenise Pinheiro

VÍDEO DOCUMENTAL VIDEO DOCUMENTATION
Conspiração Filmes

REVISÃO E PREPARAÇÃO PROOFREADING AND TEXT PREPARATION
Laura Moreira

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS ENGLISH TRANSLATION
Anthony Doyle

FOTOS PHOTOS
Ding Musa, p. 89
Everton Ballardin, p. 84
Marcelo Arruda, p. 83, 88
Renato Parada, p.63, 65-70, 76, 80-82, 85-87, 90
Romulo Fialdini, p. 64, 71-75, 77-79

IMPRESSÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM PRINTING AND IMAGE RETOUCH
Stillgraf

O Museu de Arte Moderna de São Paulo
stá à disposição das pessoas que eventualmente
queiram se manifestar a respeito de licença de
uso de imagens e/ou de textos reproduzidos
neste material, tendo em vista determinados
artistas e/ou representantes legais que
não responderam às solicitações ou não
foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo
is available to people who might want to
manifest regarding the license for use of
images and/or texts reproduced in this material,
given that some artists and/or legal representatives
did not respond to the request or have
not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.
Museu dançante The dancing museum.
Inês Bogéa e Felipe Chaimovich (Textos e Curadoria);
Milú Villela (Apresentação); Renato Salem (Coord. Editorial);
Rafael Roncato (Prod. Editorial); Anthony Doyle (Tradução);
Daniel Trench e Celso Longo (Designers Gráfico); Laura Moreira (Revisão).
São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.
144 p.: il.

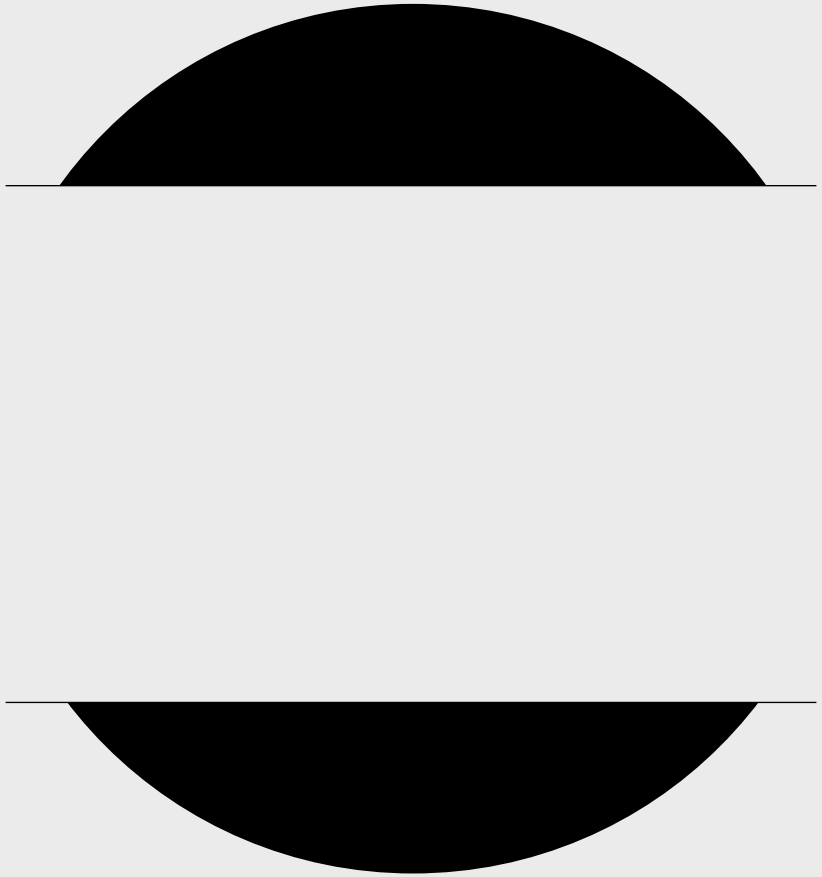
Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,
de 27 de janeiro a 21 de junho de 2015.
ISBN 978-85-86871-80-1

1.Museu de Arte Moderna de São Paulo – Coleção.
2. Arte Contemporânea Séculos XX e XXI – Brasil.
I. Título. II. Chaimovich, Felipe. III. Bogéa, Inês.

CDU: 7.037(81)
CDD: 709

Este catálogo foi composto em Fakt,
impresso em papel Alta Alvura 90 g/m² e
Offset 240 g/m², pela Stillgraf, em maio de 2015.

Sem
Sem HDR
VÍDEO
FOTO
QUADRADO



MUSEU DANÇANTE

THE DANCING MUSEUM

27 de janeiro
a 21 de junho

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

REALIZAÇÃO

mam

CORREALIZAÇÃO

ASSOCIAÇÃO PRO-DANÇA
PROMOÇÃO E DIFUSÃO DE CULTURA

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA

GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA

can

ISBN 978-85-86871-67-2