



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CAROLINA DINIZ BASTOS

**ACERVOS DE DANÇA
REFLEXÕES SOBRE PRESERVAÇÃO, DIVULGAÇÃO E COLEÇÕES**

BELO HORIZONTE

JUNHO 2018

CAROLINA DINIZ BASTOS

ACERVOS DE DANÇA
REFLEXÕES SOBRE PRESERVAÇÃO, DIVULGAÇÃO E COLEÇÕES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de obtenção do grau de Conservadora e Restauradora

Orientadora: Rita Lages Rodrigues

BELO HORIZONTE

2018

RESUMO

O trabalho de conclusão de curso tem a intenção de instigar à uma reflexão com relação as ações dos profissionais da conservação perante às tomadas de decisão sobre a preservação, divulgação e aquisição de obras do acervo em dança, especialmente aquelas intimamente voltadas para o caráter imaterial da arte, ou seja, a obra coreográfica. Pondera-se sobre o processo de musealização das performances, artes do desempenho, muito recente quando comparado à existência da arte da dança, também de desempenho, que tem sua consolidação enquanto expressão artística de longa data. Para construir tais reflexões é repensado os valores de efetivação formal e informal das práticas de preservação de um acervo, como o Registro, avaliando outros aspectos que tradicionalmente e juridicamente não são considerados dentro deste campo profissional, como o direito autoral e a proteção da propriedade intelectual, individual e coletiva. A monografia não trata de um rompimento com as discussões de patrimônio cultural imaterial, mas reconhece a inviabilidade da formalização de vários bens intangíveis devido aos critérios desta categorização, e conseqüentemente a dificuldade em protegê-los.

Palavras-chave: Arte da Dança; Obra Coreográfica; Performance; Coleção; Aspectos Tangíveis; Aspectos Intangíveis

ABSTRACT

The work of conclusion of the course is intended to instigate a reflection regarding the actions of conservation professionals in relation to decision-making regarding the preservation, dissemination and acquisition of works of the dance collection, especially those that are intimately focused on immaterial character of the art, that is, the choreographic work. With a look at the process of musealization of performances, which is very recent when compared to the existence of the art of dance, also a performing art, which has its consolidation as long-standing artistic expression. In order to construct such reflections it is rethought the values of formal and informal effectiveness of the preservation practices of a collection, such as the Registry, evaluating other aspects that traditionally and legally are not considered in this professional field, such as copyright and intellectual property protection, individual and collective. The monograph does not deal with a break with discussions of intangible cultural heritage, but recognizes the non-viability of the formalization of various intangible goods due to the criteria of this categorization, and consequently the difficulty in protecting them.

Keyword: Dance Art; Choreographic Work; Performance; Collection; Tangible Aspects; Intangible Aspects

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. DANÇA	12
1.1 BREVE HISTÓRICO.....	12
1.2 OBRA COREOGRÁFICA.....	15
1.3 DANÇA E ESPAÇO CÊNICO	17
1.4 DANÇA E MUSEU	22
1.5 DANÇA COMO INTERVENÇÃO.....	24
1.6 DANÇA COMO EXPOSIÇÃO	27
2. CONSERVAÇÃO, PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DA CULTURA COREOGRÁFICA	30
2.1 DIREITO CULTURAL, PATRIMÔNIO CULTURAL E REGISTRO	34
2.2 TECNOLOGIA PARA A MEMÓRIA DA DANÇA	37
2.3 A PERFORMANCE COLECIONÁVEL.....	40
2.4 DIREITOS AUTORAIS NA DANÇA E PROTEÇÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL.....	41
2.5 REGISTRO E PRESERVAÇÃO DA DANÇA	42
3. ESTUDO DE CASO: CORPO CIDADÃO	44
3.1 CONTEXTO BELO-HORIZONTINO	44
3.2 GRUPO CORPO COMPANHIA DE DANÇA	45
3.3 CORPO CIDADÃO	47
3.4 A DANÇA DENTRO DA ONG	48
3.5 ACERVO.....	49
3.5.1 ACERVO IMATERIAL.....	52
3.5.2 ACERVO MATERIAL.....	55
3.3 CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	57
3.4 DIAGNÓSTICO DO ACERVO.....	59

3.5 RESERVA TÉCNICA.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	70
APÊNDICE I.....	74
APÊNDICE II.....	85
APÊNDICE III.....	95
FORMULÁRIO PARA APRESENTAÇÃO DE PROJETOS CULTURAIS	95
APÊNDICE IV	102
ANEXO I.....	106

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ondas Paradas De Probabilidades, Mira Schenderl.....	20
Figura 2 - Rest Energy (1980), Marina Abramovic E Ulay	21
Figura 3 - Público Divide A Cena Com Bailarinos Em “Dance Constructions”	21
Figura 4 - Photo-Gelatin Silver Gift Of Mr. Herbert Lust, 1987.....	26
Figura 5 - “Deslocamentos”, Coreógrafa Marta Soares	26
Figura 6 - Exposição Apresenta Figuras Em Formato De Icosaedro	27
Figura 7 - Ocupação Vesica Piscis – Laban Em Fluxo –	28
Figura 8 - Lima, Laura. Bala De Homem = Carne / Mulher = Carne (1997).....	31
Figura 9 – Gênero Mídias - Arquivo Em Disquete	51
Figura 10 - Gênero Mídias - Cd Trilha Original Elaborada Por Educadores E Educandos Do Corpo Cidadão	51
Figura 11 - Gênero Mídias - Fita De Registro De Reunião.....	51
Figura 12 - Gênero Iconográfico – Fotografia Fixada Em Papel Cartão.....	51
Figura 13 - Gênero Iconográfico - Banner Bailarinos Grupo Experimental de Dança ..	51
Figura 14 - Gênero Memória Institucional.....	51
Figura 15 - Gênero Têxtil - Figurinos Embalados E Sapatilha Tipo Aranha.....	52
Figura 16 - Gênero Musical: Instrumentos Musicais.	52
Figura 17 - Gênero Musical: Aparelhos De Som.	52
Figura 18 - Gênero Materiais Educadores E Administrativo	52
Figura 19- Materiais Educadores E Administrativo.	52
Figura 20 - Gênero Educativo: Peça De Cerâmica Desenvolvida Por Aluna.	52
Figura 21: Exemplo Tabela Levantamento do Acervo Material do Corpo Cidadão.....	56
Figura 22: Patologias do acervo do Corpo Cidadão.....	60
Figura 23: Análise da Admissão de Luz Natural Arquiteto: Gustavo Gomes.....	61
Figura 24: Marcação paredes para o processo de levantamento do acervo.....	62
Figura 25: Levantamento Quantitativo E Qualitativo Do Mobiliário.	63
Figura 26: Levantamento do mobiliário. Arquiteto: Gustavo Gomes dos Santos.....	63
Figura 27 – Identificação dos riscos que ameaçam o acervo do Corpo Cidadão.	88
Figura 28 – Exemplos de levantamento realizado pelos bailarinos do Corpo Cidadão .	91
Figura 29 - Planta Baixa, local de guarda, acervo do Corpo Cidadão. Arquiteto: Gustavo Gomes.....	92
Figura 30 - Análise da admissão de luz natural. Arquiteto: Gustavo Gomes Santos.....	93

Figura 31: Planta Baixa Cine Santa Tereza. Fonte: Prefeitura De Belo Horizonte.....	98
Figura 32: Planta Baixa Cine Santa Tereza. Fonte: Prefeitura De Belo Horizonte.....	99
Figura 33: Parede A.....	102
Figura 34: Parede B (Voltada Para A Rua Araújo Reis).	102
Figura 35: Parede C (Paralela À Parede A).....	103
Figura 36: Parede D Drywall (Voltada Para A Avenida Dos Andradas).	103
Figura 37: Parede E (Paralela À Parede A).....	104
Figura 38: Parede F Da Sala De Drywall (Voltada Para A Avenida Dos Andradas)...	104
Figura 39: Parede F (Voltada Para A Avenida Dos Andradas).....	105
Figura 40: Planta segundo andar Edifício Central. Acervo Arquivo Público de Belo Horizonte	105

INTRODUÇÃO

A ideia de arte como instrumento da expressão dos sentimentos, da teoria do escritor francês Eugène Véron, no livro *Estética* (1878), admitida conjuntamente com o conceito de arte como criação, é colocada neste trabalho como características essenciais da arte denominada dança. A valorização da obra coreográfica pelo seu caráter imaterial é associada à sua função expressiva, e sua materialização é um registro da criação e genialidade da produção coreográfica, bem como da rede de artistas que dão suporte para sua concretização.

Como preliminar às discussões acerca da arte da dança, de acordo com as reflexões de Harold Osborne em *A apreciação da Arte* (1970), classificaremos as obras de arte em três grupos principais, de modo a simplificar a compreensão de conceitos tratados ao longo deste texto:

Primeiramente distingue-se as obras intimamente relacionadas a seus “substratos físicos” (Roman Ingarden), como os quadros e as esculturas, podendo somente ser apreciadas quando na presença do objeto material. Quando o substrato físico é comprometido ou destruído a obra de arte é danificada na mesma proporção; no sentido de que não existe mais a possibilidade de alguém a apreender em experiência, a obra em seu estado primitivo cessou de existir.

No caso das artes “registradas”, de que são típicas a música e a poesia, o registro material é menos intimamente associado com a entidade que imaginamos como a obra de arte. Os registros podem ser indefinidamente multiplicados e o grau de semelhança física com qualquer protótipo é indiferente. Apreendemos a obra de arte em experiência, não contemplando um registro, mas contemplando um “acontecimento” físico que é chamado *performance*. Registros materiais auxiliam a viabilizar *performances*, cada uma diferindo em alguns aspectos, mas com traços em comum suficientes para discuti-las como *performances* da “mesma” obra de arte.

Em uma terceira classe podemos colocar artes de *performance* não-registradas, tais como a dança. Existem sistemas para o registro da dança, mas de caráter esotérico e com menos precisão que os registros literários e musicais. A continuidade e, portanto, a identidade de

continuação da obra coreográfica ainda depende fundamentalmente da memória dos executantes e entendidos.

É característico das artes de performance, sejam ou não registradas, que o elemento de tempo entre em sua construção, e que por esta razão tenha uma função diferente em sua apreciação. Podemos contemplar quadros ou esculturas por um período mais longo ou mais curto de uma só vez, e podemos voltar a elas repetidamente. Mas isto é questão de escolha e conveniência individual. A duração não é um traço da obra de arte e tais obras podem ser apreendidas, como se diz, “em um abrir e fechar de olhos”. A performance, todavia, é um “acontecimento” que requer tempo para ocorrer, e a apreciação deve ser estendida no tempo para durar o mesmo que o acontecimento. (OSBORNE, 1970, p. 175)

A classificação de Harold Osborne apresenta uma configuração passível de questionamentos a partir do desenvolvimento, principalmente, das formas de registro das *performances*. A documentação por vídeo, fotografia e descrição escrita são formas de perpetuação das mesmas, permitindo sua reprodução. No campo do patrimônio cultural imaterial, a figura jurídica do *Registro*¹ instituída em agosto de 2000 pelo Decreto n. 3.551/2000, viabiliza, a partir da inscrição do bem cultural em um dos quatro Livros de Registro, o início de um processo meticuloso de implantação de um plano de *salvaguarda*² que articula sobre as ações de reconhecimento, promoção, difusão e fomento dos bens culturais de natureza imaterial.

Na formação em conservação/restauração permanecemos focados em tratar de obras de arte de “substratos físicos”, concentrando a atenção à materialidade e aos seus desdobramentos históricos, artísticos e estéticos indissociáveis ao objeto. Ao depararmos com as artes performáticas, como as artes cênicas, sentimos certo despreparo em utilizar de nosso conhecimento teórico e prático para viabilizar a proteção desta memória

¹ I – Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II – Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III – Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV – Livro de Registro dos Lugares onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (Art. 1º, Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 - Iphan)

² Medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (Conceituação estabelecida pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003).

imaterial, limitando-nos às intervenções do tangível como os figurinos, cenários, registros fotográficos e filmicos, etc.

A presente monografia propõe utilizar dos conhecimentos adquiridos na graduação de conservação e restauração, de caráter veementemente interdisciplinar, para recomendar um papel plausível a esse profissional dentro do campo da cultura. A formação do mesmo permite seu estreitamento com áreas de gestão cultural, produção cultural, curadoria, sendo um agente completo que compreende a complexidade da relação dos aspectos tangíveis e intangíveis de uma obra de arte. A capacidade em preservar e conservar um bem, passa pela conservação preventiva e pode passar pela restauração, mas passa essencialmente pela compreensão do valor da obra para a sociedade, para a educação e para os próprios artistas.

Com base nessa intenção de ampliar a atuação do conservador/restaurador e de interrogar a rigidez de conceitos no campo do patrimônio, como material e imaterial, tangível e intangível, a construção deste texto prevê uma divisão das discussões em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma contextualização da história da dança enquanto expressão estética através da divisão cronológica proposta pelo historiador José Sasportes em geometrização, imitação, sublimação e reinvenção de um corpo. Contextualiza o leitor sobre a conceituação de “obra coreográfica”, principiando as discussões sobre seus aspectos materiais e imateriais.

O capítulo continua com uma abordagem sobre o espaço em que se dança, da transgressão do espaço cênico até o encontro da dança com o espaço do museu. A partir de exemplos internacionais e brasileiros pretende-se esboçar um paralelo entre os questionamentos a estas instituições enquanto o caráter repressor do gestual do público museológico com as possibilidades de evolução deste pela entrada da dança nestes espaços. A dança aguça a percepção tátil, visual, auditiva, afetiva, cognitiva e motora, proporcionando uma nova relação público-obra-espaço.

O capítulo dois aborda a performance enquanto obra de arte colecionável. Através de exemplos de aquisição destas obras, ponderasse sobre as formas de registro, dos “acontecimentos” e de seus processos criativos, bem como de instrumentos legais utilizados como ferramentas para viabilizar este tipo de investimento para acervos de

instituições públicas e privadas. Discute-se sobre a reapresentação de obras coreográficas bem como de sua reexibição através de outros suportes. Neste aspecto fica evidente a importância em compreender a unicidade de se presenciar uma performance, uma vez que sua fruição depende de uma plateia e da interpretação da mesma sobre a obra que é sempre nova a cada apresentação.

Uma performance implica interpretação e, por assim dizer, uma realização prática da obra registrada na parte dos executantes (ou do produtor). A performance em si deve ser realizada em atenção e em percepção pela plateia. A plateia alcança uma concepção da obra de arte por extrapolação de várias performances, reais ou imaginárias, não havendo duas exatamente idênticas. Não é possível ver exatamente a mesma performance duas vezes - embora no caso da música essa restrição tenha sido até certo ponto superada pela gravação em disco da performance. Como cada performance necessariamente acentua alguns aspectos da obra de arte às expensas de outros, o observador pode apreender em apreciação apenas os aspectos que são trazidos à proeminência em cada performance. A situação contrasta com a que se aplica à literatura, à pintura, à escultura e à arquitetura, nas quais o observador pode repetidamente recorrer a um substrato material e imutável e anunciar ele mesmo as mudanças em seu modo de realização. (OSBORNE, 1970, p.187)

O capítulo três pretende, dentro do estudo de caso do acervo de dança da Organização Sem Fins Lucrativos, Corpo Cidadão, pensar uma metodologia de valorização e cuidado desse, possibilitando sua compreensão enquanto acervo passível de coleção e de fruição dentro do espaço museológico. Com interesse particular em relacionar as disciplinas *Condicionamento de Ambientes, Gerenciamento de Conservação e Legislação de Patrimônio e Preparação de Projetos* (cursadas neste primeiro semestre) com a produção do trabalho de conclusão de curso e com meu trabalho enquanto bailarina e professora de dança, acreditando na impossibilidade de fragmentar as experiências, ou enfatizar uma em detrimento à outra.

1. DANÇA

A dança é uma potência altamente significativa. A linguagem simbólica que utiliza (em termos de movimento, espaço, tempo) todas as faculdades, tanto cognitivas, como físicas e afetivas. Na visão antropológica é posta como uma forma de comportamento humano composta pelo movimento corporal não oral, intencionalmente rítmico, moldado culturalmente, assim como gestos que não formam parte das atividades motoras ordinárias e que têm valor estético.

A dança como técnica (do grego *techne* significa habilidade; arte) corporal é um saber prático obtido por experiência e realizado por habilidade, efetivada de acordo com regras que ordenam a experiência, exigindo uma grande capacidade de observação, memorização e senso de oportunidade.

Enquanto criação artística, ao fornecer novos focos simbólicos de integração sociocultural, coopera com a reintegração da sociedade, traz a comoção de certo equilíbrio relativo. O conteúdo artístico cumpre a função de colaborar para que o homem chegue a sentir-se comprometido emocionalmente com os objetos de seu ambiente social e cultural.

1.1 BREVE HISTÓRICO

A história da dança é, assim inevitavelmente, a história do lugar do corpo nas diferentes sociedades. (SASPORTES, 2012, p. 42)

A proposta investigativa deste trabalho traz como recorte a questão da conservação dos acervos em dança. Dentro deste universo a Dança é reconhecida e categorizada enquanto expressão de uma comunidade, como expressão ritualística, como lazer, profissão (considerando os diversos segmentos que constituem essa manifestação) e enquanto uma expressão estética/artística. Uma arte que pressupõem assistência/plateia, uma forma de comunicação e de entretenimento; um bem consumível. A história da dança estética brasileira parte de uma influência tanto das danças populares do país como de estilos internacionais de dança. Uma síntese dos desdobramentos da arte da dança,

principalmente europeia, é referenciada aqui de acordo com leituras das obras de José Sasportes³, escritor e historiador de dança.

No Ocidente, com recorte para a arte da dança denominada *Ballet*⁴, a história da dança pode ser considerada demarcada cronologicamente pela geometrização, imitação, sublimação e reinvenção de um corpo.

A fase de geometrização é determinada pelo período das danças renascentistas ao *ballet de cour*⁵. O bailarino é ensinado a assumir um comportamento de cortesia, sendo a dança a primeira escola de boas maneiras. Depois, quando entra no espaço do espetáculo, o bailarino é submetido a um itinerário pré-determinado, geométrico⁶. A concepção das figuras é obra do coreógrafo (denominado no século XVIII como *compositore* ou *inventore di balli*) enquanto o corpo do bailarino é despersonalizado.

Toda a dança francesa até à segunda metade do século XVIII assimilou esta concepção geométrica, sendo o movimento dançado integrante da *ópera-ballet* ou da *tragédie-lyrique* meramente decorativo, em contraste ao projeto operístico e subjetivo das palavras e da música.

A fase da imitação diz respeito à vontade narrativa em termos de dança antes apenas recitada e cantada. Em 1760, os artistas italianos desenvolviam a arte pantomímica que buscava o maior virtuosismo do corpo dançante. A diversificação da expressão corporal

³ Escritor e historiador de dança português, nascido em 1937. Ministro da Cultura em julho de 2000, José Sasportes exerceu atividades de Diretor do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, de conselheiro da Universidade Técnica de Lisboa (desde 1995) e de conselheiro cultural da Embaixada de Portugal em Washington D. C. (EUA), para além de diretor da revista *La Danza Italiana* e de membro da Alta Autoridade para a Comunicação Social (1999-2000).

⁴ *Ballet* enquanto simbiose música-dança sob referências conscientes ou inconsistentes da técnica clássica.

⁵ O *Ballet de Cour* surgiu durante a alta renascença, na Itália. Eram realizados pela nobreza dentro de palácios reais. A coreografia dividia-se em: entradas e grand-ballet ou apoteose final. O elemento narrativo era confiado a declamadores, sendo a ação dramática suspensa para se ouvirem trechos musicais. Tipos de ballet de cour: *Ballet Comique*: Uma dança que continha um tema ou histórias; o mais famoso foi *Le Ballet Comique de la Reine*, considerado o primeiro ballet. *Masque*: Uma forma de música que enfatizou a palavra falada. Masque Inglaterra foi a primeira forma de tribunal bale. *Comédie Ballet*: Uma dança unida com as palavras e a música. Muitas vezes contendo comédia. Foi criado durante o reinado de Luiz XIV da França.

⁶ A concepção geométrica era contemplada pela posição dos espectadores em plano sobrelevado em torno dos bailarinos. Esta divisão geométrica do espaço da dança manteve-se quando os bailarinos foram definitivamente separados da plateia pelo palco.

consentida ao Bailado⁷, ao lado das demais artes, afirmava-se capaz de ilustrar os conflitos e tensões da sociedade.

Na dança italiana instituiu-se até meados do século XIX uma separação em gênero: dançante e pantomímico⁸. O Bailado foi perdendo consistência como arte narrativa devido ao processo de aperfeiçoamento técnico e a bailarina recorreu à explícita sedução do espectador, sendo seu corpo um invólucro. As bailarinas são sílfides, willis, péris, cisnes brancos. Assinala-se a fase da sublimação da arte da dança.

A Revolução dos *Ballets Russes*⁹ com conteúdo poético, redescobre a energia e destreza da dança masculina, com um repúdio do corpo estilizado e com uma reafirmação do corpo sujeito sobre o corpo objeto. A última fase, de reinvenção do corpo, é a linha que começa em Isadora Duncan¹⁰ e que levará à dança expressionista e à *modern dance* americana. Os bailarinos organicamente se dividem entre aqueles que recusam a formação acadêmica caminhando para o processo de criação e aqueles tradicionais que se preocupam em copiar um certo modelo e se afirmarem como intérpretes.

*Com o advento dos Ballets Russes de Diaghilev em 1909, entrou-se numa nova fase. Durante os vinte anos de vida da companhia foram criados apenas ballets em um acto. Tudo era concentrado na relação música-coreografia e o fio narrativo passou a ser cada vez mais vago. Ultrapassada a exibição simplesmente virtuosista, o bailarino transformou-se num elenco útil de um discurso corporal cada vez mais apto a responder às invenções do coreógrafo, personalidade que emergia como autor ao lado dos outros criadores contemporâneos. Sem abandonar um certo gosto pelo esplendor cenográfico, sem se privar sistematicamente dos efeitos do corpo de baile, os coreógrafos de Diaghilev não hesitaram em fazer ballets para três ou quatro bailarinos, como Nijinsky em *Jeux* (1913) ou Balanchine em *Apollon Musagète* (1928). (SASPORTES, 2012, p. 163)*

⁷ O Bailado na Itália do século XVIII configurava-se como um apêndice do espetáculo lírico. A sua evolução caracteriza-se pela vontade de emancipação e autonomia da dança.

⁸ Bailado narrativo, bailado pantomima ou *ballet d'action*

⁹ O *Ballets Russes* foi uma companhia de ballet emigrada da Rússia, com sede em Paris, cuja atividade se manteve de 1909 a 1929. Sobre a direção de Serguei Diaghilev (1872-1929), influenciou todas as formas do ballet contemporâneo através da colaboração de profissionais como o compositor russo Igor Stravinsky, Pablo Picasso, o francês Henri Matisse o poeta e cineasta francês Jean Cocteau. Entre os dançarinos, contou com Anna Pavlova, Tamara Karsavina, George Balanchine e Vaslav Nijinski.

¹⁰ Angela Isadora Duncan (1877–1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada a precursora da dança moderna. Duncan propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se com trajés esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços.

1.2 OBRA COREOGRÁFICA

A obra coreográfica é uma expressão estética que estabelece uma relação dialética entre a tradição e a inovação, a assimilação do corpo em movimento com transformações e manutenções de valores, criando um acervo contemporâneo bastante diverso.

O artigo “Dança: a coreografia” do periódico eletrônico Allaboutarts (2000), apresenta o termo “coreografia” em um contexto histórico amplo. O termo é derivado da palavra coreia (*khoreia*), uma dança grega, dançada em círculos e acompanhada por canto. Derivações da palavra coreia são usadas para descrever danças de círculo em outros lugares como *Khorovod* (Rússia), Hora (România, Moldova, Israel) e *Horo* (Bulgária).

Raoul Feuillet¹¹ e Pierre Beauchamps¹² usaram uma adaptação da palavra coreia para descrever a notação da dança. “Chorégraphie”, obra de Feuillet (1700), convencionou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita, ou notação das danças. Assim, uma pessoa que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um “mestre da dança” (*Le maître um danser*).

O termo “coreografia” de Raoul Auger Feuillet, em 1700, passa a existir na dança da corte de Luiz XIV¹³ para nomear um sistema de signos gráficos, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do *ballet* daquela época. Na arte da coreografia existem aspectos que devem ser considerados, como as dimensões de espaço; o limite do corpo humano; o tempo; a música; o movimento e os efeitos plásticos. Nos séculos XVII e XVIII designava-se um sistema de sinais gráficos que representavam os movimentos dos bailarinos no palco ou em qualquer outro local de apresentação.

¹¹ Raoul-Auger Feuillet: nascido em 1659 e falecido em 14 de junho de 1710, o francês foi coreógrafo e professor de dança. Ele trabalhou na corte de Luiz XIV.

¹² Pierre Beauchamps (1636-1705): tutor do ballet do Rei Luiz XIV da França foi considerado um dos melhores bailarinos do seu tempo. Ele foi o primeiro a definir as cinco posições básicas do ballet. Também coreógrafo, Beauchamps fez contribuições significativas para a arte do ballet.

¹³ Luiz XIV (1638-1715): o Grande, Rei Sol, rei da França de 1643 a 1715, nasceu em Saint-Germain-en-Laye e faleceu em Versailles, símbolo da monarquia absolutista. Grande impulso tomou a dança sob Luiz XIV. Soube atrair os melhores talentos do reino para seus espetáculos, inclusive Molière. Pécourt e Beauchamp encarregavam-se das danças, enquanto Lully, violonista e bailarino, compunha a maior parte das músicas. Luiz XIV fundou em 1661 a Academia Real de Dança transformada na Academia Real de Música e Dança (1669). O ballet passou, então, definitivamente, da corte para o teatro.

A rejeição do vocabulário do ballet pela dança moderna resultou no termo “coreógrafo”, que substituiu o “mestre do ballet” e, conseqüentemente, a “coreografia”, que veio significar a arte de fazer danças. A partir do século XIX, a técnica da escrita do movimento recebeu nome de “notação coreográfica”. O termo coreografia significa então a arte na composição da dança e o coreógrafo, o profissional que coordena essa composição.

Quando determinados coreógrafos tentam reduzir a dança ao movimento no espaço, considerando esse espaço mais importante do que o corpo do bailarino, estão a julgar a moldura mais valiosa que o quadro. Com esta atitude, parecem querer vencer o escolho que para eles representa a coincidência entre o criador e o objeto da criação. O corpo que cria é o corpo que dança, mas se o coreógrafo vê no corpo apenas um objeto em movimento então é sinal de que, como criador, se coloca de fora, como as demais artes. Assim se confina na dicotomia espírito/corpo e adopta uma atitude idêntica à que fez do Bailado uma arte sem corpo. E esta ausência do corpo real, substituído por uma máquina de dançar, é necessariamente oposta à essência mesma do ato de dançar. (SASPORTES, 2012, p. 254)

No momento em que pensamos a obra coreográfica enquanto arte e, principalmente, bem cultural, nos padrões teóricos do campo do patrimônio cultural, buscamos identifica-la, documenta-la e pensar metodologias para sua salvaguarda, permanência e divulgação. Por esta razão esmiuçar sua imaterialidade e materialidade parece, aos olhos da conservação e restauração, uma atividade basilar para a pesquisa em dança.

Como aspecto intangível da obra coreográfica, de compreensão quase imediata, encontra-se o atributo intrínseco à própria natureza da dança: o movimento. Dantas (1996) salienta que as técnicas de movimento resultam de processos em que se juntam tradições e inovações, necessidades e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas e religiosas de diferentes coreógrafos, bailarinos e professores, influenciados pelo contexto de cada época.

A arte é algo vital, e a vida necessariamente expressada na arte leva consigo movimento. O tempo, dimensão de todo o vivo e efêmero, tem sempre uma manifestação na arte; mas essa manifestação varia formalmente de uma maneira radical, segundo a natureza das distintas artes, e segundo seja aquilo que se pretende expressar (...) na música e na dança o tempo está na essência mesma da expressão. Nelas o que se expressa é uma série discreta de vivências, o contínuo fluente, o que constitui a medula tanto do conteúdo como da forma da arte (Borobio, 1988, p. 233).

Enquanto aspecto material, a arte da dança, em uma visão metafórica e até mesmo lúdica, relaciona-se com os conceitos tradicionais da restauração. Como suporte do bem, veículo, temos o corpo humano, podendo ainda ser explorado como um material orgânico, que aos olhos dos conceitos da área está fadado a uma degradação inerente. A este suporte, associa-se uma infinidade de anexos, como figurinos, sapatilhas, adereços e elementos de cena, passíveis de intervenções que procuram manter sua integridade material, estética e histórica.

O próprio corpo do bailarino, e principal meio de transmissão da dança, é depositário de vivências subjetivas, susceptível à novas percepções, sensações, sentimentos e condicionamentos comportamentais. No momento que passamos a refletir que este suporte, na sua instabilidade e dinâmica, é um meio de memória e fruição de uma obra de arte, iniciasse questionamentos naturais da restauração e conservação, desde aspectos voltados à originalidade da obra, às formas de registro por mecanismos legais, às maneiras de proteção, às propostas de intervenção, até aos aspectos relacionados a musealização e coleção.

O corpo humano é, indubitavelmente, um material extremamente sensível às realidades de cada época, portanto plástico e flexível. (ROBATTO, 2002)

1.3 DANÇA E ESPAÇO CÊNICO

Em fins da década de 60, inicialmente no meio underground, novos conceitos, como performance, improvisação e happenings influenciaram também os artistas plásticos, externos ao universo da caixa cênica, que desacreditavam em uma arte absoluta em forma de objeto durável. O que acontecia era uma ampliação dos limites, criando-se novas estruturas e atitudes. Nas interfaces, estabeleciam-se alguns novos princípios como repetições, estruturas não-lineares, acontecimentos simultâneos e a mistura de linguagens: teatro, dança, poesia, música, artes plásticas.

A influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público/forma, faz surgir novas perspectivas artísticas. Nas artes plásticas contemporâneas, uma instalação é considerada performática no sentido de que o gesto artístico só se consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o, portanto, expressivo com sua presença na obra, com sua vivência da obra (LOPES, 2003: 6).

A dança criada a partir dos anos de 1970, iniciada com Merce Philip Cunningham¹⁴ e com o grupo da Judson Church (BANES, 1980: 78), apropria-se da forma caótica, anárquica, do acaso e do jogo, próprios da pós-modernidade. A rigor, a dança pós-moderna não rompe fundamentalmente com a tradição clássica ou com a dança moderna; ela parte dos mesmos referenciais, nutre-se deles para redimensioná-los, tencionando, provocando. É também nesse momento que nasce o *tanztheater* de Pina Bausch, na Alemanha, e o *Butoh*, de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, no Japão. Híbridos de dança e teatro. Estas formas novas de dança tornam mais complexa a relação tempo, espaço e corpo. Isso porque o tempo não pode ser aquele anterior, dos grandes *ballets*. O corpo técnico do dançarino já não está sozinho, une-se a projeções, a monitores de TV, o espaço se amplia.

A dança enquanto arte externa ao palco italiano, começa a ser proposta por Merce Philip Cunningham (1919-2009), bailarino e coreógrafo americano entre os anos de 1938 e 2009, baseava-se na máxima de Einstein - “não há pontos fixos no espaço” - para descentralizar o espaço cênico. As coreografias não partem de um ponto específico do palco, sendo realizadas em qualquer parte do proscênio, buscando subverter as lógicas espaciais até então empregadas na composição coreográfica. Outra importante contribuição para a transgressão das noções espaciais do teatro clássico e da caixa cênica partiram da dança desencaixotada de Trisha Brown¹⁵ (November 25, 1936 – March 18, 2017) ao propor um outro espaço, sem as frontalidades e centralidades dominantes das arquiteturas em perspectiva das caixas cênicas.

Com as performances e os happenings, nos anos setenta, o teatro e a dança utilizaram espaços não tradicionais e romperam limites em concordância com uma época, que aproximava arte e vida e que questionava as relações de poder e o lugar das coisas. O espaço gestual, como o espaço criado pela presença, é priorizado. Este espaço, emitido e traçado pelo artista cênico, é induzido por sua corporeidade e por seus deslocamentos.

¹⁴ MERCE CUNNINGHAM (1919-2009) foi um líder da vanguarda americana ao longo dos seus setenta anos de carreira, sendo considerado um dos mais importantes coreógrafos do nosso tempo. Com uma carreira artística marcada pela constante inovação, Cunningham expandiu as fronteiras não apenas da dança, mas também das artes visuais e performáticas contemporâneas. Suas colaborações com artistas inovadores de todas as disciplinas criativas renderam um corpo incomparável de dança, música e artes visuais americanas (mercecunningham.org/).

¹⁵ Trisha Brown (25 de novembro de 1936 - 18 de março de 2017) coreógrafa e dançarina americana, foi uma das fundadoras do Judson Dance Theatre e do movimento de dança pós-moderna.

Um espaço evolutivo suscetível de se estender ou de se retrair (PAVIS, 2003). Questionava-se o autoritarismo, invadindo os espaços “formais”, como os próprios museus e praças públicas.

A correlação da transgressão do palco pelos coreógrafos e bailarinos e o interesse do espaço museológico em receber instalações e performances passa pela máxima da procura pelo caráter de interatividade e liberdade das obras com o público. O histórico da Bienal de São Paulo, desde a década de setenta até os dias atuais, revela exemplos assertivos desta atitude de dissolver as distâncias entre as artes plásticas, as artes cênicas, a música, etc.

Na VIII Bienal de São Paulo (1965), o compositor, professor e pianista, Willy Corrêa de Oliveira (Recife PE 1938) regeu a performance *Ouviver a Música* em que os instrumentistas recebiam partituras com desenhos de personagens de histórias em quadrinhos. A partir do comando do maestro, os instrumentistas eram convidados a improvisar inspirados nos desenhos de sua partitura. A peça foi concebida como um happening, no qual o espectador deveria ver, ouvir e viver a obra, reforçando está ideia do instante, tão presente nas artes cênicas com o interesse pelo improvisado e inusitado, fortes características da performance e da dança contemporânea.

A X Bienal de São Paulo de 1969, popularmente conhecida como a "Bienal do Boicote", foi marcada pelo endurecimento da ditadura militar. Com a publicação do Ato Institucional de Número 5, o regime aumentou a censura e repressão no Brasil. Artistas, críticos e intelectuais brasileiros e de outros países recusaram-se a participar do evento. Neste contexto, a instalação de Mira Schendel, *Ondas Paradas de Probabilidades*, é compreendida por seu potencial de transmitir e ressaltar através da arte seu posicionamento político. Em tempos de turbulência, o silêncio público refletia a negação de acontecimentos que não cessavam durante o regime militar, como a violência do Estado contra a liberdade e os direitos civis:

[...] Fui convidada a participar de nossa décima Bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco brasileiros foram convidados desta vez. Outros 25 serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) Também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles.

Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. Aperspectivamente tem “valor quântico” também no “primeiro plano”. A transparência. O modelo será montado no próprio local. No tocante ao dinheiro, custará menos de 10 francos suíços. E também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso”. (SCHENDEL, 1969, carta escrita a Jean Gebser)

FIGURA 1 - ONDAS PARADAS DE PROBABILIDADES, MIRA SCHENDERL



FONTE: ©LEO ELOY E PEDRO IVO TRASFERETTI (<http://www.bienal.org.br/post.php?i=305>)

A XIV Bienal, em 1977, ficou marcada pela premiação do Grupo dos Treze, coletivo argentino que trouxe uma complexa instalação intitulada *Signos em Eco-Sistemas Artificiais*. A obra causou grand impacto visual com a articulação de instalações que utilizavam terra, arame farpado, pedaços de carne, madeira, gaiolas com pássaros e batatas. A XVI Bienal, em 1981, contou com a dupla performática Ulay (Alemanha, 1943) e Marina Abramovic (Sérvia, 1946). Considerada a mais importante artista no âmbito de arte-performance, Abramovic usa em seus trabalhos o seu próprio corpo como meio, técnica e tema, expondo-o a limites físicos e mentais.

FIGURA 2 - REST ENERGY (1980), MARINA ABRAMOVIC E ULAY



FOTO: SEAN KELLY GALLERY NOVA YORK

Na XXX Bienal de São Paulo (7 de setembro à 7 de dezembro de 2012) se consagrou o minimalismo e a dança da série *Dance Constructions* (1961) da artista e coreógrafa americana Simone Forti. Baseada na improvisação e no acaso, em colaboração com bailarinos e artistas da cidade de São Paulo, três obras estiveram acionadas: *Huddle*, *Slant Board* e *Hangars* (todas de 1961), que continham cordas suspensas do teto e pranchas de madeira, para que o espectador se aventurasse.

As obras de Forti estão na fronteira entre desenho, coreografia, escultura e performance (OSORIO, 2012, entrevista ao jornal O GLOBO).

FIGURA 3 - PÚBLICO DIVIDE A CENA COM BAILARINOS EM “DANCE CONSTRUCTIONS”



FONTE: <https://oglobo.globo.com/cultura/curadores-apontam-destaques-na-bienal-de-sao-paulo-6310763>

1.4 DANÇA E MUSEU

A resistência da instituição museológica em se deixar modificar pela dança tem por origem 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. 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 (CHAIMOVICH, 2015).

Por natureza efêmeras e heterogêneas, as artes cénicas e do espetáculo dificilmente se aproximam ou se enquadram nas metodologias mais ortodoxas da museologia clássica. Ponto de junção de todas as artes (Almada referia-se ao teatro como o "escaparate de todas as artes"), o teatro e as artes cénicas são o produto do permanente reencontro de múltiplos talentos e capacidades criativas – a escrita dramática, a música, a coreografia, as artes plásticas, a luz e imagem, etc.

Se as artes plásticas podem ser encaradas, na sua essência, como a "arte do fabricar", dispensando, numa forma geral, o contato direto entre o artista e o público, a realidade das artes do espetáculo, sob este ponto de vista, é bem mais complexa: elas são, por natureza, as "artes do fazer" que se exprimem através da criação de situações (cenas), no espaço e no tempo, únicas e efêmeras, resultando daqui, desde logo, a dificuldade de uma qualquer instituição cujo objetivo prioritário seja o da preservação e transmissão desta arte a gerações futuras (museudoteatroedanca.gov.pt).

A dança enquanto arte colecionável sempre foi relacionada diretamente aos aspectos materiais derivados da sua produção artística. Estas incluem trajes e adereços de cena, cenários, figurinos, cartazes, programas, discos, partituras e fotografias, além de documentos relacionados à memória institucional de companhias e objetos de artes

plásticas que dialogam com a arte da dança (como as pinturas e esculturas de Edgar Hilaire Germain Degas).

A apresentação de espetáculos de dança, performances ou outras derivações do corpo em movimento são colocados, praticamente de forma integral, como um elemento extra às exposições, não sendo consideradas parte integrante de um acervo ou exposição temporária por exemplo. Desta maneira a dança enquanto arte do movimento continua deslocada dentro do espaço do museu, sendo utilizada como um rompimento da monotonia do acervo material. Se considera de importância a preservação da memória efêmera através do objeto tangível, sendo a sensação e a percepção do aspecto intangível o princípio básico desta expressão.

O Museu Nacional do Teatro e da Dança é o museu nacional e o grande arquivo das memórias e da História das artes do espetáculo em Portugal. Através das suas coleções, procura desenvolver o conhecimento tanto da história e da situação atual das artes do espetáculo, bem como tratar, conservar preservar, organizar, investigar, documentar e divulgar todas as suas coleções

Atualmente, a coleção do museu, que começou a ser constituída em 1979, já apresenta perto de 250.000 peças. Estas incluem trajes e adereços de cena, cenários, figurinos, cartazes, programas, discos e partituras e cerca de 120.000 fotografias. Existe também uma biblioteca especializada com 35.000 volumes.

O Museu Nacional do Teatro e da Dança tem apresentado periodicamente exposições temporárias dedicadas a companhias de teatro, a figuras ligadas ao mundo do espetáculo e a aspectos menos conhecidos do teatro e da dança, assim como de atividades das Artes do Espetáculo em geral (museudoteatroedanca.gov.pt).

A interação do visitante com o aspecto intangível fica muitas vezes limitada às atividades programadas e orientadas pelos serviços do Educativo do Museu promovidos para aproximação com as coleções materiais. A prática da dança nas situações educativas proporciona condições para o desenvolvimento das funções mentais como: atenção, concentração, imaginação, memória, raciocínio, curiosidade, observação, criatividade, exploração, entendimento qualitativo de situações e poder de crítica. Por seu caráter artístico desenvolve o senso estético, a expressão cênica, a educação do sentido rítmico e musical, a sensibilidade e a expressão artística.

A dança é um dos conteúdos da cultura do movimento do ser humano. Pode-se verificar nesta forma de movimento corporal um grande potencial educativo por sua característica integradora dos domínios humanos sendo capaz de levar o educando a descobrir e a redescobrir sua corporeidade, sua sensibilidade e sua expressividade (PEREIRA, 1997, p. 9).

A proposta do trabalho de conclusão de curso é discutir as possibilidades de construção de diálogo, enquanto coleção e exposição, dos aspectos materiais e imateriais do acervo em dança pela perspectiva museológica. Leva-se em conta que o desuso da arte dançante se dá pelo desconforto do espaço do museu em abraçar esta arte que não se enquadra nas regras de ocupação do espaço; como o ideal de silêncio durante a visita, as distâncias pré-estabelecidas entre obra e observador e principalmente a questão de se tornar colecionável o instante que depende de corpos. Corpos estes que precisam ensaiar no espaço de execução da obra, precisam se alimentar durante o processo e serem adequadamente financiados enquanto profissionais da arte.

1.5 DANÇA COMO INTERVENÇÃO

A partir de uma reunião com a diretora do Museu da Dança (MUD) e um representante da gestão do Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRD) no dia cinco de maio de 2018 no Viaduto do Chá em São Paulo, foi possível reconhecer alguns exemplos de propostas de diálogo entre a arte da dança e o museu. Sua efemeridade não é colocada como exposição, mas sim como intervenção ao espaço, ou seja, ainda não é concedido o protagonismo à dança como centro da curadoria.

O marco inicial desse ciclo recente de diálogos entre a dança e os museus foi a participação, em 2007, 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. 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 (Felipe Chaimovich).

Em 2010, o museu londrino Tate Modern convidou a companhia de dança de Michael Clark para ocupar o saguão 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.

Entre janeiro e março de 2015 o Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a intenção de “apresentar à sociedade novas possibilidades de percepção e vivência da arte”, realizou a exposição “Museu dançante”. De acordo com Milú Villela (Presidente do MAM) foi a primeira vez que um museu brasileiro recebeu em residência uma companhia de dança com o objetivo de realizarem juntos uma mostra, envolvendo obras, performance e interação com o público. O MAM recebeu os bailarinos da São Paulo Companhia de Dança em suas salas expositivas, onde proporcionaram aos visitantes a experiência de assistir ao seu processo de criação coreográfica.

Como exemplo do papel da dança no museu como intervenção temos “Deslocamentos”, da coreógrafa Marta Soares¹⁶. Uma combinação da dança com as artes visuais para provocar reflexões sobre o corpo e a arquitetura. Elementos de dança, de performance e de artes visuais interagem através de referências como a obra do fotógrafo surrealista alemão Hans Bellmer. É possível pensar o trabalho enquanto instalação no espaço museal e duracional, a partir da maneira como ele dialoga com o espaço da Pinacoteca através de partituras para ocupação com durações de trinta minutos e sua intenção de capturar o

¹⁶ Marta Soares é performer e coreógrafa. Completou o One Year Course no Laban Centre for Movement and Dance em Londres. Em Nova Iorque completou o bacharelado em artes (BA) na State University of New York e o Certificado em Análise de Movimento Laban (CMA) no Laban Bartenieff Institute of Movement Studies. No Brasil criou, entre outros, o solo “Les Poupées” (Prêmio APCA 1997), o trabalho em grupo “Formless” (1998), o solo “O Homem de Jasmim” (Prêmio APCA 2000), a instalação coreográfica “O Banho” (Prêmio APCA 2004), o trabalho em grupo “Um corpo que não agüenta mais” (2007), a instalação coreográfica “Vestígios” (Prêmio APCA 2010) e recentemente vem se dedicando ao projeto site specific “Deslocamentos” (2013-2017). Marta é mestre em Comunicação e Semiótica e Doutora em Psicologia Clínica (Núcleo de Subjetividade) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

público espontâneo. Ocupar o espaço para a artista com essa proposta é como colocar esculturas vivas.

Deslocamentos é um trabalho constituído de partituras coreográficas a partir de corpos acoplados por figurinos que ao se movimentarem geram figuras híbridas, sem classificação pré-estabelecida e que podem, simultaneamente, virem a ser homem e mulher, vivo e morto, dentro e fora, figura e fundo - corpos informes em trânsito entre deformações e transformações.

FIGURA 4 - PHOTO-GELATIN SILVER GIFT OF MR. HERBERT LUST, 1987



DATA: 1938 (IMPRESSO EM 1983) DIMENSÕES: PAPER: 13 5/8 x 11 3/8 in. (34.6 x 28.9 cm) image: 10 x 10 1/8 in. (25.4 x 25.7 cm) mat: 14 9/16 x 12 7/8 in. (37 x 32.7 cm) FONTE: <https://www.icp>.

FIGURA 5 - EM “DESLOCAMENTOS”, A COREÓGRAFA MARTA SOARES MISTURA DANÇA E ARTES VISUAIS PARA PROVOCAR REFLEXÕES SOBRE O CORPO E A ARQUITETURA



FONTE: <http://mais.uol.com.br/view/ee98b61y9o6l/dancar-o-espaco-04028C193964CC996326?types=A&> acesso: 08/05/2018

O Projeto da Pinacoteca da artista Marta Soares, foi uma cessão de pauta para ações artístico-culturais (compreendem-se espetáculos, shows, performances, mostras, festivais, entre outras atividades de caráter cultural) no espaço da Pinacoteca para que se fizesse a apresentação de acordo com a agenda e as temáticas da instituição. O proponente

fica responsável, às suas custas, em regularizar todas as medidas necessárias e exigidas para a liberação do espetáculo, incluído pagamento das taxas devidas ao ECAD, SBAT, Juizado de Menores, Prefeitura, entre outras.

1.6 DANÇA COMO EXPOSIÇÃO

O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC), entre o dia 28 de maio e 10 de julho de 2016, abriu uma exposição que destacava o mundo da dança e o expressionismo do dançarino e coreógrafo alemão Rudolf Laban (1879-1958), um dos principais nomes da dança contemporânea, responsável por estudos pioneiros sobre o movimento do corpo humano. O trabalho do alemão foi abordado através das pesquisas da húngara Maria Duschenes (1922-2014), a maior propagadora do trabalho de Laban no Brasil. A exposição foi idealizada pela bailarina, coreógrafa e pesquisadora de dança brasileira Maria Mommensohn, ex-aluna de Duschenes.

O Projeto *Vesica Piscis* foi composto por duas exposições de artes visuais; a *Ocupação Laban em Fluxo – Espaço Imersivo* e a *Exposição Maria Duschenes* – com vídeos, fotografias, documentos, objetos interativos e esculturas – e cinco coreografias inéditas, criadas por artistas brasileiros a pedido da curadora. A mostra “Laban em Fluxo – Espaço Imersivo” reuniu peças de diversos tamanhos em formas icosaédricas (figura 6), que representam a figura fundamental em que Laban se inspirou para estudar a relação da geometria sagrada, das proporções áureas e da harmonia com o próprio corpo.

FIGURA 6 - EXPOSIÇÃO APRESENTA FIGURAS EM FORMATO DE ICOSAEDRO

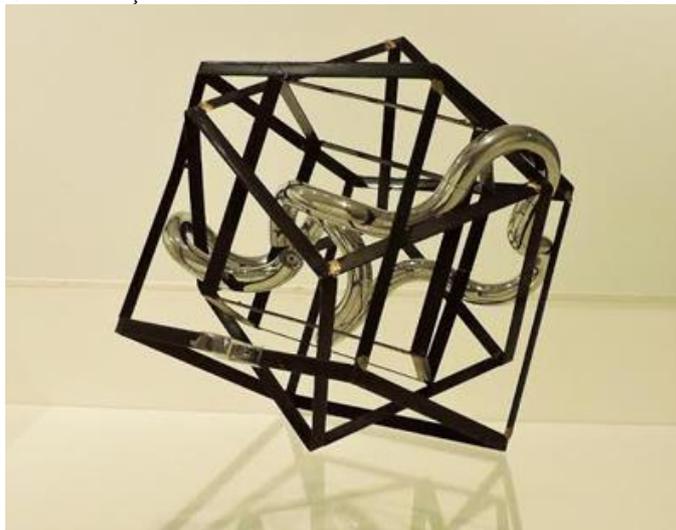


FOTO: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/vesica/vesica.htm>

Após as sessões do sábado de cada instalação/espetáculo, os artistas participaram de um bate-papo com o público sobre o trabalho que eles acabaram de encenar e a sua relação com a obra do homenageado. Um dos produtores do evento e também intérprete, em entrevista realizada no Centro de Referência da Dança de São Paulo, no dia cinco de maio deste ano, questionou o esvaziamento de público durante o projeto e a relação contratual dos bailarinos. As coreografias aqui mais uma vez não eram integrantes de um acervo, mas sim um aspecto específico para agregar à exposição. O acervo material pertencia a Maria Mommensohn e as coreografias estavam destinadas a um fim após o encerramento do projeto. Como aspecto positivo para o pensamento da dança enquanto acervo material e imaterial ressaltou-se que o Projeto foi totalmente elaborado para o espaço do MAC, desde a sua concepção e projeto expográfico. Como aspecto negativo questiona-se o encerramento das composições coreográficas do projeto; a produção praticamente se perde sem a visibilidade de uma possível reexibição do projeto em outros museus por exemplo.

FIGURA 7 - OCUPAÇÃO VESICA PISCIS – LABAN EM FLUXO –



FOTO: DIVULGAÇÃO/MAC-USP

A grande questão desses exemplos é o pensamento do acervo em dança material (figurinos, cenários, projetos escritos, fotografias, vídeos, programas, etc.) desassociado do acervo imaterial (a obra coreográfica em si). Um complementa o outro dentro do espaço do museu, como um anexo, um diálogo efêmero prometido a descontinuidade. Não existe um levantamento, inventário, registro, ou outra forma de organiza-los comum; os parâmetros de proteção distanciam-se burocraticamente.

Enquanto conservadores e restauradores não somos também responsáveis por aproximar as informações no intuito de proteger um acervo? Nas disciplinas de conservação não tratamos da dissociação das peças de obras de arte como um dos problemas mais graves na área de gestão de acervos?

Se passarmos a considerar, assim como com as performances e instalações, que a obra coreográfica é um conjunto indissociável de aspectos intangíveis e tangíveis, constatamos a necessidade de repensar as ferramentas de salvaguarda do patrimônio cultural, uma vez que estas se dividem estruturalmente dentro das instituições de proteção de patrimônio. Dialoga-se com os pensamentos de José Bittencourt, em que se compreende não ser preciso o rompimento de uma política de acervos para tratar de temas imateriais.

Um museu de 'patrimônio imaterial' pode perfeitamente ter uma política de acervos, elaborada a partir de pesquisas voltadas para as temáticas abordadas pela instituição. (BITTENCOURT, 2005, p. 115)

2. CONSERVAÇÃO, PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO DA CULTURA COREOGRÁFICA

A dança enquanto manifestação artística tem como qualidade abordar e/ou ultrapassar as questões sociais, econômicas e políticas mais imediatas, superando seu âmbito temporal e local, mesmo quando aborda temas das realidades circunstanciais de seu ambiente de convivência. Sua capacidade em representar de maneira simbólica as realidades emotivas, cognitivas e ideológicas permite uma comunicação significativa com espectadores de vários níveis de informação e das mais variadas culturas. A partir deste ponto entende-se sua importância enquanto patrimônio cultural, uma vez que estabelece com a sociedade uma relação de construção da sua identidade.

Dentro da conservação/restauração de bens culturais móveis de suportes tradicionais, substituir a experiência em observar pessoalmente uma escultura, por exemplo, e consequentemente sua tridimensionalidade ao fazer estudos formais, estéticos e críticos, por uma fotografia do objeto é praticamente uma sabotagem à fruição artística do bem, comprometendo a veracidade de qualquer análise. Na dança não poderia ser diferente. Poucas são as obras que emocionam sem “o quê” do momento presente, e assim inicia-se a questão de preservação e difusão desta arte. Dança é presente, “momentum”, e as formas de documentação e até as linhas burocráticas da reprodução precisam ser revistas.

Você perguntaria a um ator que está preparando o Hamlet de Shakespeare, apenas para dar um exemplo, para aprender o papel, as palavras, a intenção por trás dessas palavras, de um DVD da versão de Hamlet de Mel Gibson? Ou você daria uma gravação da 9ª Sinfonia de Beethoven a um músico, esperando que ele aprendesse sua parte na orquestra ouvindo-a? (Maria Jimenez, Benesh Choreologist and the Artistic Coordinator of Scottish Ballet, 23 March 2018)

Tradicionalmente, a performance (artes do corpo) era considerada não colecionável. Muitas obras de arte performáticas tinham uma base política que desautorizava o mercado e concebia o trabalho como dependente da presença do artista para realizá-lo. Entretanto, instituições públicas e privadas estão em passo acelerado para adquirir obras de arte de desempenho significativo das décadas de 1960 e 1970, bem como obras de artistas contemporâneos.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi a primeira instituição no Brasil a incluir uma performance em seu acervo. No ano 2000, adquiriu as obras *Bala de Homem=Carne/Mulher=Carne* e *Quadris de Homem=Carne/Mulher=Carne* da artista mineira de Governador Valadares, Laura Lima, 44 anos. Nenhuma das obras é realizada pela artista, mas por performers contratados de acordo com as orientações preestabelecidas, que tratam do tempo de duração e até mesmo do porte físico dos envolvidos. Outras peças deste gênero da artista estão incluídas no acervo do Museu de Arte da Pampulha e no Instituto Inhotim.

FIGURA 8 - LIMA, LAURA. BALA DE HOMEM = CARNE / MULHER = CARNE (1997)



FONTE: <http://mam.org.br/acervo/2000-441-lima-laura/>

Outro exemplo é a obra de Maurício Ianês, adquirida pela Pinacoteca de São Paulo em 2015. *O Nome* é uma performance que conta com a participação dos funcionários do próprio museu. Eles escolhem uma letra da palavra “inefável” para cantar, sendo a duração da performance determinada de acordo com o fôlego dos participantes. Sem previsões de apresentar a obra, a Pinacoteca guarda as instruções em papel e em vídeo de como realizá-la.

Em março de 2016, o recifense Lourival Cuquinha, artista multimídia, vendeu sua obra *Parangolé revival* na SP Arte por R\$ 25 mil. A performance que veste um ator com farda da Polícia Militar e o coloca de guarda na galeria foi comprada por Cleusa Garfinkel e doada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

Como a capacidade de existir independentemente do artista é considerada um pré-requisito fundamental para que uma obra de arte seja coletada e vendida, essa falta de autonomia dificulta a entrada das obras de arte performática no mercado e/ou nas coleções. As obras que apreendem fortes características intangíveis ou finitas como materiais orgânicos; aspectos sonoros; aspectos visuais ou vinculados ao movimento do corpo no espaço entram nas coleções com a condição de não dependerem mais do artista/criador como intérprete ou consistindo em projetos artísticos permissíveis à substituição do artista original por outro performer da obra, bem como dos materiais da cena.

Apesar dos esforços para reformular os trabalhos performáticos do artista que os fez, na prática, os relacionamentos dos artistas com suas obras são mais fortes do que nos gêneros mais tradicionais. O processo de ensaio e direção para perceber a visão específica do artista para uma performance está fora do âmbito tradicional do museu e, apesar dos documentos descritivos das performances ou instalações, dos projetos de luz, som, cenário, roteiros de deslocamento do performer, condução do público e vídeos, o artista acaba por se envolver novamente com a instituição colecionadora e com o trabalho quando uma apresentação é reexecutada ou exibida.

Parece difícil que uma companhia marcada pela fortíssima personalidade da sua criadora possa resistir longamente sem a mão que a modelou e a movimentava. A autoridade absoluta da frágil Pina Baush era um misto de gentileza e de exigente inexorabilidade, de presença contínua em todas as fases do processo artístico, em completa simbiose com todos os que a rodeavam. Sem ela, e apesar da devoção de muitos colaboradores, a coesão do Tanztheater Wuppertal está naturalmente ameaçada. É verdade que Pina Baush rodava periodicamente as peças de seu repertório e que sobre esse fundo se pode continuar a viver algum tempo, mas uma companhia de dança não é um museu e precisa de se revigorar com novas obras.

A ser assim, se o meu desastroso vaticínio se concretizar e o Tanztheater vier a dissolver-se, no futuro, para apreciar o que foi a notabilíssima contribuição de Pina Bausch, o espectador poderá ficar reduzido apenas a três obras: Orfeu e Euridice (1975) A Sagração da Primavera (1975) e Kontakthof (1978). Foram as únicas peças que Pina Baush cedeu a terceiros e que pelo acurado método de reprodução com que foram transmitidas terão a possibilidade de sobreviver e de continuar a ser propostas. (Comentário de José Sasportes sobre o falecimento de Pina Bausch em 30 de junho de 2009. Jornal de Letras, Julho de 2009)

As discussões de reexibição de uma obra coreográfica entram em conflito com diversas questões de autoria e direito autoral. No contexto das coreografias contemporâneas por exemplo, a reapresentação fica muito restrita ao próprio coreógrafo ou à companhia de dança para a qual ele compôs a obra. Entretanto muito se perde, e no ritmo frenético de ensaios e apresentações ficamos – enquanto público – fadados a esperar por oportunidades (datas, localização, valores) ou a reviver a experiência através de mídias transmitidas em telas de monitor que limitam as sensações as suas dimensões de altura e comprimento.

E tivemos uma série imensa de reperformances. Não se trata de novas interpretações, mas sim de reconstituições. Claro, as re-performances (os reenactments) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformaram-se – tudo muda, menos o “espetáculo propriamente dito”. Ou mesmo isso também mudou, porque os corpos mudaram, as mentalidades... Em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida. (CAMPO DE ESTUDOS CHAMADO PERFORMANCE STUDIES, Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiya Salgado, 24/02/2012)

Diferente das discussões promovidas em *Entre Resíduos e Dominós – Preservação de Instalações de Arte no Brasil* de Magali Melleu Sehn sobre a produção da arte contemporânea e o olhar do artista, em que se constata uma certa negligência/desinteresse do artista com relação à durabilidade do trabalho (SEHN, p. 95), se tratando da dança, desde os mais tradicionais repertórios clássicos às expressões modernas, o interesse na perpetuação é evidente. Uma companhia de dança ou um coreógrafo que trabalha como autônomo exercem trabalhos de longa duração. É esperado de grandes obras coreográficas temporadas regionais, nacionais e internacionais. Trata-se de um grande portfólio do artista, coreografias antigas são revisitadas para releituras ou apresentações fieis com sucesso de bilheteria.

De forma irônica e contraditória, durante a composição coreográfica há uma falta de documentação, especialmente escrita, sobre este processo; faltam projetos sobre a concepção temática; uma descrição dos movimentos, as formas de agrupa-los; representações gráficas dos bailarinos em cena e seus deslocamentos; etc. O projeto coreográfico enquanto processo artístico é resguardado basicamente pela memória do coreógrafo, pelas suas anotações pessoais e pelo processo de criação e transmissão dos

movimentos aos bailarinos. Raros são as companhias que durante o processo de “erro e acerto”, de modificações e pensamentos, tem o costume de registrar em vídeo.

2.1 DIREITO CULTURAL, PATRIMÔNIO CULTURAL E REGISTRO

Direitos Culturais são aqueles afetos às artes, à memória coletiva e ao repasse de saberes, que asseguram a seus titulares o conhecimento e uso do passado, interferência ativa no presente e possibilidade de previsão e decisão de opções referente ao futuro, visando sempre à dignidade da pessoa humana. (CUNHA FILHO, 2000, p.34, in: TELLES, 2007, p. 43)

Os direitos culturais reconhecidos na Constituição Federal de 1988 são a liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica; o direito de criação cultural, compreendidas as criações artísticas, científicas e tecnológicas; o direito de acesso às fontes de da cultura nacional; o direito de difusão das manifestações culturais; o direito de proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional; o direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura.

O conceito moderno de patrimônio cultural foi influenciado principalmente pelas cartas internacionais¹⁷, bem como pelos debates ocorridos na comunidade cultural brasileira nas décadas de setenta e oitenta. Nesse contexto, surgiu o artigo 216 da Constituição Federal de 1988, o qual estabeleceu um largo conceito de patrimônio cultural:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem [...]

Dessa forma, o patrimônio cultural passou a ser compreendido não só pelo seu aspecto tangível, mas, sobretudo, levando-se em conta a existência do patrimônio imaterial.

¹⁷ A Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios, conhecida como Carta de Veneza, extraída na ocasião do Segundo Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, em maio de 1964, é considerado o primeiro documento internacional a auferir importância ao significado cultural de patrimônio cultural. Além disso, a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, criada na 25ª Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 15 de novembro de 1989, fazendo frente ao conceito essencialmente materialista de patrimônio cultural inserto na Convenção da Unesco sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, é considerado o marco inicial à proteção do patrimônio cultural imaterial no mundo ocidental, e, mais recentemente, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, consolidando o conceito de patrimônio cultural imaterial.

Ambos não aparecem mais como duas áreas separadas, mas como um conjunto único e coerente de manifestações múltiplas, complexas e profundamente interdependentes dos inúmeros componentes da cultura de um grupo social (LÉVI-STRAUSS, 2001, p.24).

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, aprovada pela Unesco em 17 de outubro de 2003, assim define patrimônio cultural imaterial:

Entende-se por 'patrimônio cultural imaterial' as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhe são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2006).

A dimensão imaterial do patrimônio possui características diferenciadas de sua versão material. Destacam-se a dinamização do bem - uma vez que o patrimônio imaterial sofre constante mutação em virtude dos elementos inovadores que são incorporados em seu aspecto - e a intangibilidade, ou seja, a natureza incorpórea do bem - apesar de se manifestar, quase sempre, materialmente.

As formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas e demais atividades possuidoras de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira compõem o patrimônio imaterial. Assim, nossas língua e danças, canções, música, celebrações, nosso artesanato, literatura, artes plásticas, cinema, televisão, humor, cozinha e o nosso próprio modo de ser e interpretar a vida formam o patrimônio imaterial (CUNHA, 2004, p.119).

O § 1º do artigo 216 da Constituição Federal descreve como instrumentos de proteção do patrimônio cultural brasileiro o inventário, o registro, a vigilância, o tombamento e a desapropriação, reconhecendo a existência de outras ações não formalizadas de acautelamento e preservação. Registros, inventários (para se inventariar a dimensão imaterial do patrimônio cultural é utilizado o Inventário Nacional de Referências Culturais fomentado através do Plano Nacional do Patrimônio Imaterial do Iphan) e vigilância constituem, segundo o mandamento constitucional, as formas de proteção do

patrimônio cultural imaterial, sendo que estes últimos também são aplicáveis ao patrimônio cultural material.

O registro é uma perenização simbólica dos bens culturais. Esta perenização dá-se por diferentes meios os quais possibilitam às futuras gerações o conhecimento dos diversos estágios porque passou o bem cultural (CUNHA FILHO, 2000, p.125).

Através desse conceito, vê-se a preocupação em perenizar sem impedir a evolução dos estágios do bem cultural. É o registro histórico sem atrapalhar a dinâmica do bem imaterial.

É verdade que os bens imateriais são dinâmicos, sendo necessária uma mínima intervenção possível. Contudo, entende-se, neste trabalho, principalmente com relação aos bens imateriais relacionados aos saberes, que o argumento de que não se deve (ou não se pode) protegê-los em virtude de sua dinâmica natural constitui uma falsa premissa. É possível, sim, proteger os bens imateriais contra os abusos e apropriações cometidas à propriedade intelectual coletiva dos detentores / produtores dos bens imateriais.

Entretanto, o registro, apesar de ser o único instrumento de proteção regulamentado (através do Decreto 3551¹⁸, de 4 de agosto de 2000), não se reveste de auto-executoriedade, sendo, assim, necessária sua regulamentação através de legislação infraconstitucional. Verifica-se que o Decreto não transformou o registro em um instrumento de proteção conforme está disposto na Lei das Leis, mas tão somente em uma ferramenta de identificação, guardando poder bastante limitado para se proteger o patrimônio cultural imaterial.

Conclui-se que o registro em si não é satisfativo, ou seja, necessita de outros instrumentos de salvaguarda para proteger o patrimônio cultural imaterial eficazmente. Isso é ocasionado, principalmente, pela inexistência no Decreto de restrições à propriedade intelectual (individual e coletiva), principalmente ao registro de saberes, que seria o modo mais contundente de proteção, tal como ocorre com o tombamento.

¹⁸ Três instrumentos influenciaram sobremaneira a criação do Decreto 3551/2000. O primeiro, de cunho jurídico-internacional, foi a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular da Unesco; o segundo, de direito interno, o advento do art. 216 da Constituição de 1988; e o terceiro, de caráter acadêmico, a Carta de Fortaleza. (TELLES, 2007, P. 48)

A defesa de direitos vinculados ao uso de conhecimento tradicionais ou à reprodução / difusão de padrões ou de imagens relacionadas a expressões culturais tradicionais é, em todo mundo, um campo que necessita ainda ser desenvolvido, tanto em termos conceituais quanto no que toca a criação de instrumentos de proteção. Embora instrumentos jurídicos destinados ao reconhecimento e ao exercício de direitos coletivos e difusos sejam ainda escassos e, muitas vezes, inadequados, a salvaguarda de bens culturais imateriais não os pode ignorar e muito menos passar ao largo dessas questões. (SANT'ANNA, 2005, p.8, in: TELLES, 2007, p. 53)

Compartilha-se a preocupação e entende-se que a pesquisa em busca de um novo instrumento para salvaguardar da propriedade intelectual coletiva deva ser elaborada a partir da comunidade cultural.

2.2 TECNOLOGIA PARA A MEMÓRIA DA DANÇA

No aspecto da Conservação, ao considerarmos a questão de gerenciamento de riscos, as informações digitais estão mais sujeitas a adulteração, vandalismo e perdas acidentais do que sua contraparte analógica. A dependência da visualização dos dados por complexos sistemas cooperantes de hardware e software, a rápida obsolescência dos componentes transfigura-se em risco de acessibilidade aos acervos.

Felizmente há uma prática de documentação do processo coreográfico minucioso. Uma alternativa para reforçar a memória da arte da dança, permitindo refletir as possibilidades de se tornar colecionável a obra coreográfica a partir dos mesmos princípios de coleção de performances, que como vimos anteriormente, se concretizam através da informação escrita e em vídeo.

O suporte escrito pelo coreógrafo, coreólogo ou notador, discrimina as contagens da obra coreográfica, descreve todas as entradas e saídas, os comentários do coreógrafo, as sugestões musicais e os detalhes do gesto e da ação realizada pelos bailarinos. E, se mantido em circunstância de arquivamento que compreendem os parâmetros de conservação e preservação de documentos em papel, sua longevidade é conquistada com êxito.

Ser um notador é ter uma carreira desafiadora e emocionante. Registrar um trabalho para uma companhia, com autoridade e

habilidade de um conhecimento seguro do movimento, não somente para demonstrar a coreografia, mas também para dar forma ao desempenho com estilo e para refletir a intenção do coreógrafo. Ao registrar um trabalho você o transforma em parte da história de uma maneira original. Você se transforma na ligação entre o coreógrafo e as gerações do futuro, permitindo que os bailarinos futuros recriem os trabalhos, permitindo a análise o gênio de alguns dos maiores coreógrafos do nosso tempo. (ABERKALNS, 1996, p.4)

Um estudo conduzido pelo Instituto Benesh mostrou que um coreólogo, dos ensaios iniciais à contagem mestra escrita no final, terá dedicado oito a doze horas para cada minuto da coreografia. É fácil verificar, portanto, porque, em curto prazo, o vídeo pode parecer muito atraente: há informação áudio e visual imediatos. Entretanto a câmera captura um desempenho que é conseguido na ocasião, mas não necessariamente o que foi pretendido pelo coreógrafo. Além disso a gravação é uma ferramenta que pode ser prejudicada pela qualidade da iluminação do ambiente ou ainda fazer recorte errôneos do momento da performance, ora gravando a distancias muito próximas, ora muito distante. No aspecto de durabilidade do suporte pesquisas apontam que a vida média de uma mídia óptica é de trinta anos e que seu equipamento de leitura tornar-se-ia obsoleto em dez anos.

A gravação é extremamente útil como uma introdução aos bailarinos da coreografia em sua totalidade cênica, do uso do espaço, do estilo da movimentação e das interações e intenções dos corpos. Porém, é imprescindível pontuar as limitações desta reprodução. O vídeo omite informações importantes do pensamento coreográfico, uma vez que apresenta os movimentos intermediados por figurinos, luzes, cenários e desempenho dos bailarinos. O vídeo não distingue o trabalho do desempenho, apenas mostra como um bailarino dançou em uma ocasião particular. O vídeo converte um evento tridimensional em uma imagem bidimensional, sendo capaz de gravar a partir de uma única perspectiva condenada a ilusões de ótica e percepções errôneas. O sincronismo não está sempre desobstruído, as contagens são inexistentes e as saídas e entradas são sutis e obscurecidas. O vídeo é carente de exatidão, os bailarinos podem cometer erros que não necessariamente são interpretados como tal, além disso não se pode absorver a intenção, o propósito e a motivação do movimento.

A notação fornece uma descrição analítica da dança, que forma o texto básico sobre o qual um artista pode construir sua própria criação. Representa o trabalho antes que haja uma interpretação dele. Ao contrário do filme, que oferece uma aparência geral da dança que pode ser reconhecida por qualquer pessoa, a notação requer uma

compreensão da linguagem da dança e do conhecimento e compreensão do sistema de notação usado. O processo de notação de uma dança é demorado, no qual o movimento é analisado e pode ser registrado em qualquer nível de detalhe requerido. Não apenas os detalhes do movimento do corpo são registrados, mas também a distribuição espacial dos dançarinos, seus padrões de viagem e locais exatos a qualquer momento, e sua relação com a música ou trilha sonora, proporcionando-nos uma estrutura clara da coreografia. Isso não permite a visualização direta do movimento, mas exige que o notificador “traduza” a partitura de volta para o movimento dos dançarinos. E essa é uma das desvantagens dos sistemas de notação de dança, não somos capazes de dançar uma partitura enquanto a lemos, ao contrário de tocar ou cantar à vista.¹⁹ (Maria Jimenez, Benesh Choreologist and the Artistic Coordinator of Scottish Ballet, 23 March 2018)

Seria o limite da interpretação da dança superado através da descrição original do trabalho, associado aos projetos de iluminação, cenário e trilha sonora? O vídeo da obra coreográfica e a notação da arte da dança podem configurar a dança enquanto acervo colecionável? Em uma ferramenta cultural, como o Museu de Arte da Pampulha ou o Centro Cultural Banco do Brasil, é possível conceber uma exposição que contempla os aspectos materiais da dança (desde figurinos, cenários, fotos, programas, etc.), e os aspectos intangíveis – passando pela reprodução de vídeos até a apresentação ao vivo da obra coreográfica -? É possível oferecer todas estas experiências sensoriais em um único espaço cultural? A idealização deste trajeto sensorial, didático e artístico garantiria à arte da dança, e em especial, à obra coreográfica, um lugar na coleção/acervo de um museu?

¹⁹ Notation provides an analytical description of the dance, that forms the basic text on which a performer can build their own creation. It represents the work before there is an interpretation of it. Unlike film, that offers a general look of the dance that can be recognized by anyone, notation requires an understanding of the dance language, and knowledge and understanding of the notation system used. The process of notating a dance is a lengthy one in which the movement is analysed and can be registered in any level of detail required. Not only detail in the body movement is registered but also the spatial distribution of the dancers, their exact travelling patterns and locations at any time given, and their relation to the music or soundtrack, providing us with a clear structure of the choreography. This does not allow for direct visualization of the movement but instead it requires from the notator to “translate” the score back into movement for the dancers. And that’s one of the disadvantages of the dance notation systems, we are not able to dance to a score while reading it, unlike playing or singing at sight. (Maria Jimenez, Benesh Choreologist and the Artistic Coordinator of Scottish Ballet, 23 March 2018)

2.3 A PERFORMANCE COLECIONÁVEL

Refletir sobre a dança enquanto patrimônio cultural e nos parâmetros da conservação é compreendê-la passível de registro, inventário, catalogação, coleção e musealização. Reconhece-se a partir deste ponto o desafio paradoxal que ronda todos os bens imateriais, especialmente os pertencentes aos gêneros da performance, como a dança. A obra coreográfica caracteriza-se por uma linguagem específica, que apesar de ter o corpo como suporte tangível, tem o movimento efêmero, como idioma.

O projeto de pesquisa, *Collecting the Performative*, concebido pelo departamento *Tate*²⁰ *Research* e o *Tate Learning*, liderado pela chefe de pesquisa de cuidados de coleção da *Tate*, Pip Laurenson, examinou modelos emergentes para a conservação e documentação do desempenho de artistas, recorrendo às práticas de dança, teatro e ativismo para identificar paralelos no conceito de trabalho e noções relacionadas à autoria, autenticidade, autonomia, documentação, memória, continuidade e vivacidade deste gênero artístico.

Reunindo acadêmicos holandeses e britânicos e profissionais de museus, este projeto que teve duração de dois anos (abril 2012 – janeiro 2014) se propôs a fornecer uma visão mais ampla dos desafios conceituais e práticos relacionados à coleta e conservação do desempenho dos artistas. A rede de pesquisa recebeu apoio da *Arts and Humanities Research Council* e pela Organização Holandesa de Pesquisa Científica no período de 2012-2013.

A primeira reunião da rede foi realizada em 25 de setembro de 2012 e considerou como o legado é criado dentro de uma tradição de dança. A segunda reunião da rede foi realizada em 8 de março de 2013, no Van Abbemuseum, em Eindhoven, e considerou uma vertente de trabalho baseado em desempenho que faz referência ao ativismo ou pode ser considerado um ativismo social ou político. A reunião analisou as diferentes formas que essas obras podem tomar, tanto como eventos ao vivo quanto como instalações ou

²⁰ Tate é um órgão público não-departamental executivo e uma instituição de caridade isenta. Sua missão é aumentar o prazer e a compreensão do público sobre a arte britânica desde o século XVI até os dias atuais e da arte moderna e contemporânea internacional.

arquivos, e examinou a ideia do incobrável. A terceira reunião da rede foi realizada em 26 de novembro de 2013 na Tate Modern e refletiu sobre o desempenho e o teatro. A reunião²¹ final da rede foi realizada em 24 de janeiro de 2014 na Agência de Patrimônio Cultural da Holanda, em Amsterdã. Da reunião, um documento denominado *Live List* (ANEXO I) foi criado em conjunto. Este documento lista itens úteis a serem considerados ao trazer um trabalho ao vivo para uma coleção.

A pesquisa da Tate Gallery é um direcionador sobre como criar e utilizar ferramentas formais para permitir a coleção da arte de desempenho, neste caso com enfoque na arte da dança. Compreender e disseminar informações sobre direitos autorais sobre obras coreográficas, associadas a uma documentação detalhada da mesma, em vídeo e/ou por escrito, é uma maneira de viabilizar a musealização da dança e suas características tangíveis e intangíveis.

2.4 DIREITOS AUTORAIS NA DANÇA E PROTEÇÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

A Propriedade Intelectual pode ser analisada em gênero, que se subdivide em duas espécies: a propriedade industrial e o direito autoral. A definição de Propriedade Intelectual, disposta no artigo 2º, inciso VIII, da Convenção de Estocolmo de 1967, que instituiu a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), abrange a soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações e execuções dos artistas intérpretes e executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão, às

²¹ Os participantes da reunião e autores da lista ao vivo são Christiane Berndes, curadora e chefe de coleções, Van Abbemuseum; Hendrik Folkerts, curador de programas públicos, Museu Stedelijk em Amsterdã; Diana Franssen, Curadora e Chefe de Pesquisa, Van Abbemuseum; Adrian Glew, arquivista, Tate; Panda de Haan, pesquisador independente; Ysbrand Hummelen, Conservador Sênior em Pesquisa, Agência de Patrimônio Cultural da Holanda; Pip Laurenson, chefe de pesquisa de cuidados de coleta, Tate; Andrea Lissoni, curadora de cinema e arte internacional, Tate; Isabella Maidment, PhD Candidate, Tate; Angela Matyssek, bolsista de investigação da Faculdade de Artes e Ciências Sociais da Universidade de Maastricht; Kate Parsons, chefe de gerenciamento de coleções da Tate; Capucine Perrot, Curadora Assistente da Tate Modern; Vivian van Saaze, Faculdade de Artes e Ciências Sociais da Universidade de Maastricht; Tatja Scholte, pesquisadora sênior da Agência de Patrimônio Cultural da Holanda; Patricia Smithen, Chefe de Conservação, Tate; Sanneke Stigter, Coordenador e Professor de Conservação de Arte Contemporânea da Universidade de Amsterdã; Paulien Hoen, Coordenador da Fundação para a Conservação da Arte Contemporânea; Renée van de Vall, professora de Artes e Mídia, da Faculdade de Artes e Ciências Sociais da Universidade de Maastricht; Gaby Wijers, diretor da LIMA.

invenções de todos os domínios da atividade humana, às marcas industriais, comerciais e de serviço, às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra concorrência desleal e direitos inerentes à atividade intelectual.

A instituição Benesh International, fundada em 1962, é a casa da Benesh Movement Notation (BMN), sistema de escrita mais difundido dentro das companhias de dança da Inglaterra como ferramenta de registro de propriedade intelectual. Sua fundação foi motivada para apoiar a profissão de dança, preservando os direitos autorais coreográficos, treinando a próxima geração de coreólogos.

O Direito Autoral resguarda trabalhos publicados e não publicados nas áreas da dança, música, literatura, teatro e artes visuais. Reservando o direito exclusivo de reprodução para os autores e conseqüentemente restringindo cópias e reproduções sem a permissão do portador dos direitos autorais. A intenção é proteger o trabalho original que esteja em forma tangível. No caso da obra coreográfica a importância do registro escrito se mostra ainda mais relevante, uma vez que tem capacidade descritiva, estabelecendo também data de criação, autoria e titularidade.

2.5 REGISTRO E PRESERVAÇÃO DA DANÇA

Um autor proprietário de uma obra coreográfica, o coreógrafo, tem o direito exclusivo de reproduzir em cópias digitais, distribuir por venda ou arrendamento, executar e reexibir publicamente, além de preparar trabalhos derivados do original. No momento em que refletimos a possibilidade de tornar a obra coreográfica parte integrante de uma coleção de uma instituição de memória pública ou privada suscetível de preservação e conservação, esbarramos nos aspectos proibitivos dos direitos autorais. Uma instituição com interesse em copiar, distribuir, executar ou exibir a obra ou o acervo derivado desta, precisa necessariamente da autorização do coreógrafo, sendo garantido a ele o direito de pedir uma indenização para a utilização.

No Brasil a lei que aborda sobre os direitos do autor no caso da proteção de obras artísticas é a nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. A instituição responsável pelo registro é a Biblioteca Nacional, definida na Lei nº 5988, de 14 de dezembro de 1973, sendo outras instituições, mediante convênio, passíveis de credenciamento como escritórios de

representação. As obras intelectuais podem ser registradas conforme sua natureza nas Escolas de Música e Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Instituto Nacional do Cinema (INC), no Conselho Federal de Engenharia e Agronomia (Confea) ou no Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU). Importante ressaltar o caráter facultativo do registro, sendo o autor responsável em registrar sua obra descrito por lei (art. 18 e 19).

A Lei nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998, considera que: pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou; a utilização da obra depende de uma autorização prévia e expressa do autor; os direitos morais do autor são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis; o autor poderá transferir seus direitos patrimoniais a terceiros por meio de licenciamento, concessão e cessão; os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de primeiro de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento, obedecida à ordem sucessória da lei civil.

Se pretendemos tratar a dança como patrimônio socialmente construído, compreendendo-a enquanto atividade que envolve valores estabelecidos pelas relações de consciências individuais, é necessário pesquisar como se articulam esses valores em cada decisão patrimonial e examinar “por que e como a dança é valorizada, e por quem”.

Não é de se estranhar, portanto, que se discuta crescentemente no campo da conservação, questões relacionadas aos direitos autorais e de reexibição das performances, como busca enfatizar este trabalho ao fazer um recorte para a arte da dança e como contextualizado pela pesquisa *Collecting the Performative* e pela produção do material “The Live List”. Encontrar um estudo de caso como o acervo de dança do Corpo Cidadão, possibilita o desenvolvimento de formas de relacionar com o acervo, pensando uma metodologia que permita incorporar e evidenciar, em todas as instâncias do processo, o diálogo entre os muitos agentes envolvidos no universo da dança em seus diferentes níveis à percepção e uso dos bens culturais envolvidos, tangíveis e intangíveis.

3. ESTUDO DE CASO: CORPO CIDADÃO

Este capítulo tem a intenção de registrar os trabalhos práticos realizados no primeiro semestre deste ano a partir dos questionamentos teóricos desta monografia junto com as disciplinas de Conservação Preventiva cursadas em paralelo à produção do texto. O trabalho aqui descrito está em processo de realização, não é um produto final. Sua construção, como qualquer outro trabalho em conjunto, teve seus momentos intensos e de produção lenta, dificuldades de acesso à informação, desencontros e desventuras. Entretanto é fundamental salientar que sem as intenções práticas esta pesquisa não teria tomado a dimensão que se encontra, uma vez que é através do dia-a-dia das visitas técnicas, conversas, reuniões, aulas e atividades que o estudo se constrói. Após a apresentação deste projeto como requisito de conclusão de curso seguiremos com a equipe do Corpo Cidadão com o intuito de acender sua produção artística dentro da cidade de Belo Horizonte.

3.1 CONTEXTO BELO-HORIZONTINO

O movimento de dança como expressão artística com assistência de público em Belo Horizonte é registrado em 1930 com Natália Lessa, belo-horizontina, estudante de balé clássico no Rio de Janeiro, que regressa à capital mineira para estagiar no Grupo Escolar Barão do Rio Branco. Nesse Grupo inaugura, em 1934, o Curso de Danças Natália Lessa.

As décadas de 30 e 40 são esvaziadas de registros sobre escolas de técnicas específicas de balé, colocando Natália Lessa, de acordo com Glória Reis (2010, p. 22), como pioneira do ensino - lugar importante para a construção da história da dança no Brasil-. A dança estava presente nos salões de baile e nas práticas escolares, intercalada no conteúdo da Educação Física sendo utilizada para animar ou ilustrar festejos cívicos e eventos em datas comemorativas (REIS, 2010, p. 22).

Em 1947 o Ballet da Juventude (RJ) se apresentou em BH trazendo consigo o profissional do balé Carlos Leite que, por convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE), se transfere para a cidade com a missão de criar uma escola de balé clássico. Assim, inicia-se o trabalho de Carlos Leite com a concepção do Ballet de Minas Gerais (1948), também conhecida como Companhia de Danças do Estado de Minas Gerais.

Klauss Vianna, reconhecido bailarino e coreógrafo de dança moderna, nascido em Belo Horizonte, compôs a primeira turma de Carlos Leite e com um ano de estudo tornou-se seu assistente. Suas atividades no Ballet de Minas Gerais ganharam notoriedade com o seu trabalho coreográfico, demonstrando estímulo para a construção de um balé genuinamente nacional com coreografias que marcaram época, evidenciando a relação que ele construía com o movimento modernista.

As décadas de 60 e 70 marcaram a cidade com manifestações de relevância artística e cultural, onde se destacou um campo fértil de discussões e produções acerca do modernismo por artistas como Maria Helena Andrés, Yara Tupinambá, Álvaro Apocalypse, Amílcar de Castro; a criação da Escola de Belas Artes/UFMG, do Teatro Universitário e da Revista Complemento, como também a promoção dos Festivais de Inverno da UFMG.

A experiência reunida por Marilene Martins (aluna de Carlos Leite, Klauss Vianna e Rolf Gelewski) e dos seus ideais artísticos, filosóficos, sociais e políticos foram, para Gabriela Christófaros (2010, p. 39), essenciais para a fundação da primeira escola de dança moderna na cidade; a Escola de Dança Moderna Marilene Martins (1969). A sua escola, em 1981, passou-se a chamar Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea com sede no Colégio Arnaldo, berço de grandes profissionais da dança de Belo Horizonte, como Dudude Hermann, Arnaldo Alvarenga, Dorinha Baeta, Rodrigo Pederneiras e Mirian Pederneiras.

3.2 GRUPO CORPO COMPANHIA DE DANÇA

Os irmãos Pederneiras (Mirian, Pedro, Paulo e Rodrigo) surgem no cenário mineiro de dança ao final da década de 60 e início da década de 70 como alunos do Trans-forma Centro de Dança Moderna. O início da trajetória do grupo, composto na sua maioria pelos irmãos, coincide com a efervescência da cidade oferecida pela modernidade. Num dos Festivais de Inverno de Minas Gerais, uma oficina de dança é ministrada por Oscar Araiz, destacado coreógrafo e diretor de teatro argentino, que viria a coreografar a primeira obra de grupo: Maria Maria.

Esse núcleo reuniu ainda artistas de outras áreas, como o pintor, escultor e arquiteto Fernando Velloso e a arquiteta, designer e paisagista Freusa Zechmeister. O hoje empresário e produtor Emilio Kalil, que abandonou o jornalismo e sua cidade depois de assistir à companhia em Porto Alegre, em 1978, ajudou a consolidar essa marca, pois integrou-se ao Corpo, que passou a co-dirigir, ao lado de Paulo Pederneiras, até 1989 (Helena Katz, 2000, p. 311).

Em 1976, Oscar Araiz é convidado pelo então Grupo Corpo para coreografar Maria Maria, Milton Nascimento para compor trilha inédita e Fernando Brandt para compor a letra. Maria Maria teve sua estreia no Palácio das Artes, no dia primeiro de abril de 1976, foi apresentado por quase dez anos ininterruptos em diversos estados brasileiros e cumpriu turnê internacional em 14 países.

O Grupo Corpo Companhia de Dança criado em 1975 pelos irmãos Pederneiras e por um grupo de amigos entre os quais Carmen Purri (Macau) e Isabel Costa, em Belo Horizonte é referência nacional e internacional que ultrapassa o domínio da dança, pois alia à sua trajetória um repertório exemplar de cenografias e de composições musicais. Em quatro décadas de história, produziu mais de 35 espetáculos, visitou mais de 40 países e contou com a participação de mais de cem bailarinos. No contexto mais amplo da cultura brasileira demonstra não apenas rigor técnico, virtuosismo e linguagem corporal própria, como também temáticas referentes a nossa história e a nossa cultura.

Ele moldou a música de Bach, Chopin, Villa-Lobos, Schumann e Brahms. Conseguiu dar forma ao minimalismo das obras de Marco Antônio Guimarães e Philip Glass. Ajudou a lapidar a brasilidade das composições de João Bosco, José Miguel Wisnik, Tom Zé, e personificou as influências urbanas de Arnaldo Antunes e a tropicalidade de Caetano Veloso. Como coreógrafo residente do Grupo Corpo, o mineiro Rodrigo Pederneiras construiu uma carreira sólida, contundente e se tornou conhecido dentro e fora do País como um dos expoentes da dança contemporânea. Fez mais: potencializou a emoção presente nas músicas, por meio dos gestos de seus bailarinos, deu alma a composições esquecidas, levou o público a chorar e a sorrir de emoção (REIS, 2008, p. 13).

3.3 CORPO CIDADÃO

A ONG²² Corpo Cidadão surgiu do projeto Sambalelê, em 1998, como uma iniciativa de um grupo de bailarinos do Grupo Corpo preocupados com as desigualdades sociais brasileiras e afetados, em virtude das viagens internacionais, pelas experiências de outros países com a oferta de muitas oportunidades de formação de jovens para e pela dança.

A administração da ONG está localizada no bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte, Rua Bauxita, 94-A. Nesta casa funciona a Coordenação Geral, sob responsabilidade de Miriam Pederneiras, uma das fundadoras do Grupo Corpo, bem como os setores de Produção, Assessoria de Prospecção de Financiamento, Coordenação Administrativa, Coordenação dos Programas Profissionalizantes, Coordenação de Projetos, Gerência Administrativa, Financeiro, Gerência de Recursos Humanos e Comunicação e a Secretaria.

O Corpo Cidadão não é uma ONG que atua especificamente com o ensino de dança. As suas três principais áreas de atuação são: a dança, artes visuais e música. Apesar de atualmente estar em atividades apenas o Grupo Experimental de Dança (GED) e o Grupo Experimental de Danças Urbanas (GEDU), pode-se incluir dentro de toda a trajetória educativa a capoeira, a construção de instrumentos e os grupos pré-profissionalizantes: Grupo Experimental de Música (GEM), o Grupo de Moda, Figurino e Estamparia e o Grupo Experimental de Percussão (GEP).

As ações e condutas da ONG são orientadas com base na Proposta Político Educativa (PPE); documento escrito por suas pedagogas (finalizado em 2006) que representa a reflexão sobre os trabalhos desenvolvidos desde o início do Projeto Sambalelê. As ideias contidas na PPE “não são ideias conclusivas, apenas as que resultaram da observação, da

²² As Organizações Não Governamentais (ONGs) são associações civis, sem fins lucrativos, de direito privado, de interesse público que realizam diversos tipos de ações solidárias para públicos específicos. Elas podem atuar nas áreas da saúde, de educação, de assistência social, econômica, ambiental, entre outras, em âmbito local, estadual, nacional e até internacional. A atuação da ONG é na esfera pública, embora não estatal, ou seja: apesar de não pertencer ao Estado, oferta serviços sociais, geralmente de caráter assistencial, que atendem a um conjunto da sociedade maior do que apenas os fundadores e/ou administradores da organização (Fonte: Sebrae Nacional - 08/02/2018).

reflexão e do diálogo com as pessoas envolvidas desde então: educadores, crianças, jovens famílias e instituições parceiras” (CORPO CIDADÃO, 2006).

A ONG tem como missão defender os direitos da criança e do adolescente por meio da formação humana com atividades artísticas e socioeducativas objetivando a “ampliação do protagonismo social através da convivência em oficinas de arte-educação”. Os pilares teóricos que sustentam as práticas pedagógicas na ONG são: a teoria de Paulo Freire, no sentido de que “todo ato político é também pedagógico” e com sua Pedagogia do Diálogo, baseada na fórmula ação-reflexão-ação; a teoria de Tião Rocha e sua Pedagogia da Roda, entendendo a “roda como símbolo de parceria e espaço de convivência”; a teoria da Pedagogia de Projetos, entendida como “uma concepção de educação orientadora de uma postura coerente na forma de compreender e vivenciar as experiências educativas” e a Proposta Triangular defendida por Ana Mae Barbosa, que propõe o ensino de Arte como “uma articulação entre as dimensões do fazer, apreciar e refletir”.

3.4 A DANÇA DENTRO DA ONG

A arte e o patrimônio enquanto direito do cidadão precisa ser garantido dentro da sociedade, ou seja, de fácil acesso físico, financeiro e intelectual. A dança dentro do Corpo Cidadão garante um contato de qualidade (carga horária mínima de três horas; encontros fixos três vezes na semana; visita a museus da cidade; aulas formativas com professores de outras modalidades de dança que atuam em Belo Horizonte) para cidadãos dos mais diferentes extratos sociais, procurando em cada um o sujeito social de sua própria cultura, estimulando-os a extravasar seu particular temperamento e interagir com as diferenças do outro.

A configuração da dança do Copo Cidadão deve-se aos princípios e objetivos da organização que prezam pela diversidade sociocultural dos seus bailarinos; sendo estes convidados a trabalhar enquanto bailarinos/intérpretes, bailarinos/performers ou bailarinos/criadores. Os grupos experimentais estimulam as peculiaridades técnico-interpretativas de cada indivíduo do elenco, respeitando sua conformação física, seus limites e suas possibilidades cinesiológicas, desmistificando parâmetros hegemônicos de uma técnica tradicional alheia à sua formação cultural.

Outro aspecto forte da dança desenvolvida nesta instituição é a transgressão das dimensões do palco italiano, a obra coreográfica é realizada na rua, pátios, quadras de escolas, salas de aula. Se aproximando cada vez mais do público, aumentando a divulgação da arte da dança. Por fim a construção de um corpo com conhecimentos de dança contemporânea é um objetivo que dialoga tanto com o cenário mineiro, como com a influência do Grupo Corpo na cidade e especificamente na ONG.

3.5 ACERVO

O conceito tradicional de patrimônio no Brasil - advindo do movimento preservacionista do modernismo – idealizava o mecanismo de tombamento como ação principal de preservação, com caráter excepcionalista e excludente. A função do inventário limitava-se como um intermédio burocrático para este interesse; o inventariamento não apresentava uma ação multiplicadora, sendo direcionado a um fim específico que ignorava sua capacidade de pesquisa, análise e descrição. Não se estimava sua capacidade de coletar e aproximar diálogos, tendo uma função preparatória e finita.

O antropólogo Antônio Augusto Arantes (2009) discute alguns aspectos conceituais em torno das ações de salvaguarda e toma a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003 como ponto de partida para uma reflexão sobre a ampliação dos conceitos de patrimônio cultural e de salvaguarda. Ao tratar as questões metodológicas dos inventários do patrimônio imaterial, Arantes aborda questões controversas na aplicação desse instrumento no Brasil e em outros países. (SIMÃO, 2015, p. 222)

A extensão do conceito de inventário dialoga com o conceito contemporâneo de patrimônio e sua capacidade dinâmica. O inventariamento com seu caráter de alto detalhamento descritivo é capaz de ir além no processo de documentação, como prevê o projeto de levantamento do acervo do Corpo Cidadão em que se valoriza "exatamente a abordagem daquela dimensão menos palpável da cultura", o ser humano.

O levantamento do acervo imaterial e material em dança da ONG ilumina a funcionalidade do inventário, que é capaz de se desdobrar em ações práticas no presente e no futuro colocando-o como instrumento principal para o diálogo do Corpo Cidadão com a comunidade belo-horizontina, os patrocinadores e os agentes culturais de áreas historicamente distantes do universo da dança. Por um ponto de vista mais amplo, é uma

ferramenta base para se pensar a dança enquanto arte colecionável, como vêm sendo discutido ao longo do trabalho.

O levantamento compreende as etapas de pesquisa, identificação, cadastro e acesso à informação. O levantamento enquanto medida administrativa, significa importante instrumento de identificação e acesso à informação sobre os bens culturais de interesse de preservação. Por fim, o registro das informações coletadas, serve como apoio à história da instituição, que completa em 2018 vinte anos de trajetória como agente de referência na divulgação e igualdade de acesso as artes (dança, música e artes plásticas). O registro da memória institucional, dos projetos dos educadores, das produções musicais e coreográficas e dos objetos que são suporte para todo este ambiente, é fundamental para reconhecer o que é de fato importante perpetuar na história do grupo.

É importante ressaltar o valor da memória do corpo dos bailarinos e a permanência do ensinamento de obras coreográficas do repertório do Corpo Cidadão. O acervo em dança, dentro e fora da instituição, passa por um momento de crise da memória que se pauta por um sistema de geração de informações cada vez mais fluido, virtual, volumoso, como os vídeos e fotografias digitais, que apresentam um caráter de instabilidade, volatilidade e vulnerabilidade.

Se o pleito de um acesso ampliado – virtual e presencial – requer estratégias de marketing e comunicação, por outro lado, o investimento na visibilidade social não pode desconsiderar a identidade, a origem e os princípios gerenciais dessas instituições, nem depreciar as ações primordiais relacionadas à ordenação e à preservação da cultura material sob sua guarda. (FRONER, 2015, p. 113)

A instituição possui uma grande diversidade de materiais no acervo, de formatos e funções variadas. Para facilitar o acesso e intervenções preventivas no acervo material, optou-se por uma divisão do mesmo em gêneros documentais:

- Gênero mídias: documentos que usam suportes como CD, DVD, VHS, disquete, e uma linguagem de som e imagem, como a audiovisual que as associa (reproduções musicais, registro de eventos em fita, gravações de aulas e espetáculos, etc);
- Gênero iconográfico: documentos que usam a imagem fixa ou imóvel como linguagem básica (fotografias e banners);

- Gênero memória institucional: documentos que usam como linguagem básica a escrita e tem função de registro de atividades dentro da instituição (programas de espetáculos, planilhas de planejamento de aulas, matrículas de bailarinos, formulários de editais, prestações de contas, etc);
- Gênero têxtil: figurinos, acessórios, elementos de cena, sapatilhas utilizadas em apresentações promovidas pelo Corpo Cidadão;
- Gênero musical: instrumentos musicais, aparelhos de som;
- Gênero educativo: produções e objetos artísticos relacionados as práticas e projetos desenvolvidos com as crianças dentro dos núcleos associados às escolas municipais;
- Gênero Materiais dos Educadores e Administrativo: principalmente materiais de papelaria e derivados que são ferramentas para os educadores ou de uso no escritório.

Figura 9 – Gênero Mídias - Arquivo em disquete

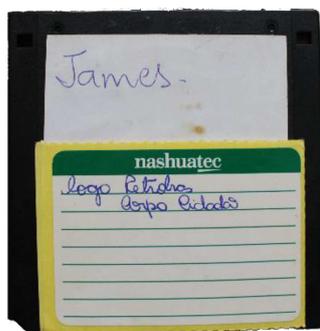


Figura 10 - Gênero Mídias - CD trilha original elaborada por educadores e educandos do Corpo Cidadão



Figura 11 - Gênero Mídias - Fita de registro de reunião.

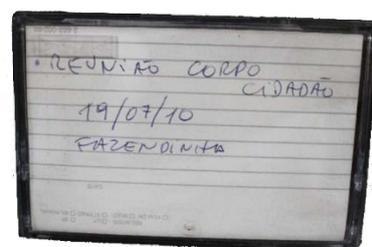


Figura 12 - Gênero Iconográfico – fotografia fixada em papel cartão.



Figura 13 - Gênero Iconográfico - Banner promocional com bailarinos do Grupo Experimental de Dança

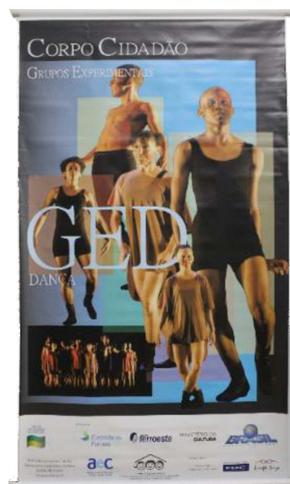
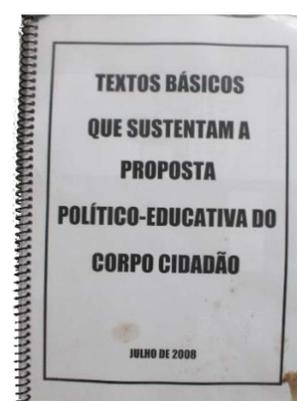


Figura 14 - GÊNERO MEMÓRIA INSTITUCIONAL



FONTE: Acervo ONG Corpo Cidadão. O autor (2018).

Figura 15 - GÊNERO TÊXTIL - Figurinos embalados e sapatilha tipo aranha.



Figura 16 - Gênero musical: instrumentos musicais.



FONTE: Acervo ONG Corpo Cidadão. O autor (2018).

Figura 17 - Gênero musical: aparelhos de som.



Figura 18 - Gênero MATERIAIS EDUCADORES E ADMINISTRATIVO



Figura 19- MATERIAIS EDUCADORES E ADMINISTRATIVO.



FONTE: Acervo ONG Corpo Cidadão. O autor (2018).

Figura 20 - Gênero educativo: Peça de cerâmica desenvolvida por aluna.



3.5.1 ACERVO IMATERIAL

A produção de obras coreográficas para realização de espetáculos do Corpo Cidadão teve início no ano de 2002, com o espetáculo de final de ano intitulado *Nossa Língua*. Em 2003 foi apresentado *Planeta Lixo*, em 2004 com a criação do GED, *Comida de Comer*, em 2005, *Identidades*, em 2006, *Corpo Para Que Serve*, em 2007, *Linguagens* e em 2008,

Consumidor Loko, todos apresentados no Grande Teatro do Palácio das Artes²³ (CARNEIRO, 2011).

Em todas as pesquisas realizadas em bibliografias escritas e digitais não foi possível encontrar especificação sobre os períodos de composição das coreografias produzidas com os bailarinos do Corpo Cidadão. O tempo de duração das obras coreográficas também não é uma informação de fácil acesso, entretanto, através dos vídeos é possível contabiliza-los. As inclusões das possíveis datas dos projetos coreográficos são adicionadas na lista a seguir a partir de entrevistas com ex-bailarinos do Corpo Cidadão e com veteranos, sendo um levantamento das produções mais recentes da ONG após um período de descontinuidade de patrocínios (2009 – 2010) que prejudicaram a manutenção e pagamento dos profissionais envolvidos (educadores e ensaiadores).

Tabela 1: GÊNERO OBRA COREOGRÁFICA

Espetáculo: TEMPO	Coreógrafa: Sandra Santos Data de produção: 2º/2015 Músicas: Pato Fu Iluminação: Gabriel Pederneiras Bailarinos: Grupo Experimental De Dança (GED)	
O AMOR EM CARNE E OSSO (Música do álbum Rotomusic de Liquidificapum, licenciada por The Orchard Music em nome de Tratore e 1 associações de direitos musicais)	AND NOW (Música licenciada por SME (em nome de Sony BMG Music Entertainment); ASCAP, UBEM, UMPG Publishing e 1 associações de direitos musicais)	A VERDADE SOBRE O TEMPO
SERTÕES (Música licenciada por SME (em nome de Sony BMG Music Entertainment); UBEM, ASCAP, UMPG Publishing e 1 associações de direitos musicais).	ESPERO (Música do álbum Daqui Pro Futuro. Licenciada por The Orchard Music em nome de Tratore; UMPG Publishing e 1 associações de direitos musicais).	O QUE É ISSO? (Música álbum <i>Toda Cura Para Todo Mal</i> , licenciada por SME em nome de Epic; ASCAP, UMPG Publishing e 1 associações de direitos musicais).
Espetáculo: FRAGMENTOS	Música: Gabriel Cesário Figurino: Gabriela Junqueira Iluminação: Gabriel Pederneiras Data de produção: 2016 Bailarinos: Grupo Experimental de Dança (GED)	
Coreografia: Poema Coreógrafo: Samuel Samways Tempo de duração:	Coreografia: Euridice Coreógrafa: Miriam Tomich Tempo de duração:	

²³ O Palácio das Artes é o principal teatro de Belo Horizonte, pertencente ao Governo do Estado de Minas Gerais e é administrado pela Fundação Clóvis Salgado.

Bailarinos: Bianca Sanches; Samuel Samways (primeiro elenco)	Bailarinos: Bruna Chebile; Wallyson Malaquias (primeiro elenco)
Coreografia: Sons Coreógrafo: Léo Garcia Tempo de duração: Bailarinos: Michele Faria E Lucas Campos (primeiro elenco)	Coreografia: Final Coreógrafo: Ronilson Nego Tempo de duração: Bailarinos: Bruna Chebile, Wallyson Malaquias, Bianca Sanches, Alec Balbino, Michele Faria, Lucas Campos (primeiro elenco)

Espetáculo: CONTRATEMPO	
Coreografia: Canção Para Poder Viver Mais Coreógrafo: Waldir Marques Data de produção: Tempo de duração: Música: Pato Fu; licenciada por SME (em nome de RCA Records Label); UMPG Publishing, ASCAP, UBEM e 2 associações de direitos musicais Bailarinos: Grupo Experimental de Danças Urbanas (GEDU)	
Coreografia: Corpo Fala Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data de produção: 2006 Tempo de duração: Música: Mauricio Mariz Bailarinos: Grupo Experimental De Dança (GED)	
Coreografia: Belisquete No Asfalto Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data de produção: 2006 Tempo de duração: Música: Chico Amaral; Álbum Identidades; licenciada por ONErpm Figurino: Adriano Borges Bailarinos: GED	
Coreografia: Nome Disso Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data de produção: 2007 Tempo de duração: Bailarinos: GED	
Coreografia: Baião Barroco Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data de produção: 2008 Tempo de duração: Música: Domínio Público Bailarinos: GED	
Coreografia: Forró Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data de produção: 2007 Tempo de duração: Bailarinos: GED	
Coreografia: Afro Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras Data: 2006 Música: Chico Amaral e ONG Corpo Cidadão (Álbum Identidades, licenciada por ONErpm). Bailarinos: GED	

As obras coreográficas aqui referenciadas, não tiveram seus vestígios ou documentos armazenados a partir das apresentações e reapresentações. Algumas informações importantes sobre os referidos itens não fazem parte do sistema de informação do Corpo Cidadão. Acredita-se que tais itens requerem pesquisas institucionais constantes, considerando a relevância de inserir informações relevantes como a filmagem do processo de composição coreográfica, entrevistas com os artistas, no que diz respeito ao conceito da obra, do processo de montagem, além do histórico das apresentações. Uma vez que as obras coreográficas podem ser encenadas por mais de uma vez, em tempos e espaços diferentes, as novas informações devem acompanhar a referida documentação, sendo a acessibilidade à informação para bailarinos, professores, ensaiadores, coreógrafos, entusiastas e pesquisadores, o principal objetivo.

3.5.2 ACERVO MATERIAL

No total foram realizadas oito visitas técnicas que miravam o levantamento do acervo material do Corpo Cidadão armazenados na sala do segundo andar do edifício central e do levantamento arquitetônico da mesma. As visitas técnicas ocorreram nos dias: 07-02-2018 de 11:00 às 16:00; 19-02-2018 de 13:00 às 16:00; 21-02-2018 13:00 às 16:00; 26-02-2018 12:00 às 15:30 (visita acompanhada de arquiteto); 28-02-2018 12:00 às 15:30 (visita acompanhada de arquiteto); 13-03-2018 12:00 às 15:30; 22-03-2018 8:00 às 15:30; 26-03-2018 de 8:30 às 12:00 (Organização Coletiva do Escritório Corpo Cidadão).

O grupo de bailarinos foi convidado para participar do levantamento quantitativo dos bens que se encontram dentro do espaço do escritório no segundo andar do edifício central da Praça da Estação. No mês de março a ONG precisou fazer um corte nos custos devido ao atraso da entrada de recursos pelos patrocinadores. Desta forma a ensaiadora Danielle Pavam, a partir de discussão e tomada de decisão em conjunto aos bailarinos, foi afastada das funções. Desta forma os bailarinos fizeram uma planilha de aulas e ensaios ministrados pelos mesmo. No dia 26 de março ficou marcado para realizarmos o levantamento, sendo a Danielle e eu responsáveis por selecionar objetos que poderiam ser descartados. Após as primeiras conversas e o convite de ajuda no escritório o assunto foi sendo naturalizado de forma a sensibilizar a equipe sobre as maneiras corretas/incorretas de conviver com o acervo, como por exemplo o descarte de material orgânico (alimentos) em lixeiras externas à sala.

A seguir uma imagem ilustra a planilha elaborada a partir do levantamento realizado individualmente e em grupo. A tabela tem um total de 420 linhas e cinco colunas sendo estas: nome; descrição; local; quantidade; estado de conservação. O estado de conservação, qualitativo, caracteriza o acervo em “péssimo”, “ruim”, “bom”, “ótimo” e “não se aplica”.

O parâmetro de classificação do estado de conservação coloca um acervo com embalagem lacrada e sem risco de degradação aparente (contato com incidência solar direta, áreas de umidade ou mofo, contato com insetos, etc.) como “ótimo”. O acervo, principalmente em contato com partículas de poeira, mas que apresenta sua forma física e componentes químicos estáveis com relação as degradações é diagnosticado como “bom”. O acervo que precisa de intervenções de preservação como realocação ou com necessidade de intervenções de restauração pouco complexas (como limpeza, substituição de peças, etc.) é considerado “ruim”. Os objetos em grande situação de risco, como por exemplo as fitas cassete alocadas incorretamente e ainda em exposição constante à luz, são considerados em “péssimo” estado de conservação. O acervo em que se optou por não investigar sua qualidade como os vídeos em VHS ou que suas condições pouco interferem no aspecto de levantamento do acervo em dança foi colocado na categoria “não se aplica”. A tabela completa se encontra no Apêndice I desta dissertação.

Figura 21: Exemplo de parte da tabela do levantamento do acervo material do Corpo Cidadão.

GÊNERO MÍDIAS				
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
CD <i>Linguagem</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira I - Estante 1	500 CD's (20 caixas de 25 unidades)	Bom
		Prateleira IV - Estante 3	50 CD's (2 caixas de 25 unidades)	Bom
	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira IV - Estante 3	113 Unidades	Péssimo
	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira V - Estante 3	200 Unidades	Bom
CD <i>ORIKI</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira IV - Estante 1	20 Unidades	Ruim
		Prateleira I - Estante 3	200 CD's (2 caixas de 100 unidades)	Bom
	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira II - Estante 3	100 Unidades	Bom
	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira V - Estante 3	400 CD's (2 caixas de 200 unidades)	Bom
	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira VI - Estante 3	400 CD's (2 caixas de 200 unidades)	Ruim
CD <i>Corpo para que serve</i>	Armazenado em Porta CD de Plástico	Prateleira III - Estante 2	87 Unidades	Péssimo
		Empilhados de forma inapropriada	Prateleira IV - Estante 2	14 Unidades
CD <i>Consumidor LOKO</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira IV - Estante 1	18 Unidades	Ruim
		Prateleira III - Estante 2	1 Unidade	Ruim
	Caixa Lacrada; Peso Bruto 14,6 Kg; Peso Líquido 14 Kg	Prateleira V - Estante 2	200 CD's (2 caixas de 100 unidades)	Bom
CD <i>NÓS</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira IV - Estante 1	13 Unidades	Ruim
		Empilhados de forma inapropriada	Prateleira IV - Estante 3	240 Unidades
CD <i>Comida de Comer</i>	Armazenado em Porta CD de Plástico	Prateleira III - Estante 2	101 Unidades	Péssimo

As experiências dos bailarinos externas ao Corpo Cidadão foram muito enriquecedoras para as discussões e as formas de organizar e realizar o levantamento. Há bailarinos graduandos em arquitetura com uma consciência mais madura sobre mobiliário e principalmente com as ideias de incidência de luz e condições de temperatura e umidade para conforto humano. Graduandos em teatro que tem contato com disciplinas de confecção de figurinos por exemplo, que tem uma noção por alto dos cuidados que se precisa ter com as peças. Além disso, o reconhecimento dos cuidados que se tem dentro da própria casa, como por exemplo a necessidade de ventilação de ar para prevenir a proliferação de fungos, bem como priorizar um espaço sem acúmulo de poeira para evitar problemas respiratórios e no caso do acervo protege-lo do contato com partículas prejudiciais principalmente no aspecto químico.

3.3 CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

A Ciência da Conservação tem encontrado nas diversas áreas do conhecimento suas bases teóricas e procedimentais. No século XXI conquista status de instância validadora e legitimadora dessas bases e procedimentos, caracterizando-se, reconhecendo-se e operando como um campo transdisciplinar, em duas vertentes principais: de um lado, o estudo dos materiais constituintes dos bens culturais, sua vulnerabilidade e mecanismos de deterioração e, de outro, o conhecimento e experimentação científicos necessários para a realização das intervenções de conservação-restauração. (GONÇALVES, ROSADO, 2015, p. 9)

O campo de conhecimento em discussão demanda a sustentação das Ciências Naturais ou Exatas, por meio do estudo dos materiais e dos inúmeros fatores antrópicos, químicos, biológicos, físicos e ambientais que influenciam na sua deterioração, ou das técnicas e procedimentos construtivos dos patrimônios materiais. Entretanto limita-se ao olhar para o objeto como material em análise sem dialogar com as questões sociais e políticas do bem, desconsiderando os aspectos intangíveis concomitante aos procedimentos práticos.

A transdisciplinaridade sobre o patrimônio é uma abordagem que visa a unidade do conhecimento. A transdisciplinaridade significa mais do que disciplinas que colaboram entre elas em um projeto com um conhecimento comum a elas, mas significa também que há um modo de pensar organizador que pode atravessar as disciplinas e que pode dar uma

espécie de unidade. O profissional que investiga o Patrimônio é, deste modo, o mediador entre as ciências exatas basilares à conservação preventiva / ciência da conservação e às técnicas e práticas de restauração, aos estudos e metodologias de permanência, divulgação e conscientização acerca do patrimônio material e imaterial dentro da sociedade.

Hoje é amplamente aceito que são os valores e os processos de avaliação subjetivamente ancorados que articulam o campo da Conservação, da escolha do corpus patrimonial à decisão sobre as melhores estratégias para se proteger o patrimônio. Os diversos produtos e processos da cultura – sejam eles obras de arte, edifícios, artefatos etnográficos, celebrações ou formas de expressão - vão ter, como sabemos, significados e usos diversos para diferentes indivíduos e comunidades; assim, são os valores a eles atribuídos por esses indivíduos ou comunidades que transformam alguns objetos lugares e eventos em 'patrimônio' (CASTRIOTA, 2015, p. 58).

Por acreditar no potencial deste caráter transdisciplinar em oferecer um conhecimento introdutório de conservação preventiva para a equipe do Corpo Cidadão, bem como os bailarinos que tem acesso às áreas de guarda do acervo, este último capítulo, principalmente ao se tratar do levantamento, das políticas de descarte e das formas de promoção e reexibição do acervo, foi formulado com o suporte das disciplinas de Gerenciamento de Conservação, Condicionamento de Ambientes e Legislação de Patrimônio e Preparação de Projetos.

A professora Magali Sehn (Gerenciamento de Conservação), propôs como atividade final avaliativa da disciplina um projeto de envolvimento de equipe baseado na metodologia do *Team Work for Preventive Conservation*, elaborado por Neal Putt & Sarah Slade para ICCROM (*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*). O trabalho foi essencial para compreender as dinâmicas necessárias para conseguir acesso ao acervo, bem como para aproximar a equipe (neste aspecto principalmente os bailarinos do GED e da ensaiadora Danielle Pavam) da realidade deste, que se encontrava desapropriadas de guarda (presença de insetos, acúmulo de poeira, armazenamento em áreas de umidade e temperatura prejudiciais, focos de mofo, etc), sendo convidados a receber informações básicas de conservação preventiva a partir das suas próprias vivências, bem como auxiliar no levantamento do acervo e nas resoluções acerca de descartes.

A professora Eleonora Sad Assis (Condicionamento de Ambientes), disponibilizou uma bibliografia essencial para a prática de conservação preventiva no âmbito das intervenções no espaço do escritório/depósito/reserva, localizado no segundo andar do Edifício Central (Av. dos Andradas, 367, Centro, Belo Horizonte). A proposta de atividade avaliativa de análise das condições de conservação e preservação do acervo, proporcionaram o conhecimento, a equipe (as alunas Melina Zanetti Delben e Thais Hoelzle) e o equipamento (HOB0; medidor de temperatura e umidade instalado na sala no dia 18/06/2018 às 9:00 e retirado no dia 27/06/2018 às 9:00), necessários para diagnosticar as condições climáticas que o acervo estava exposto, bem como refletir sobre a disposição do layout e sobre as características intrínsecas do edifício que interferiam no acervo.

3.4 DIAGNÓSTICO DO ACERVO

Em razão do volume de informações e materiais no espaço de guarda do acervo do Corpo Cidadão fez-se necessária a realização de oito visitas técnicas para quantificação e qualificação dos bens e documentos presentes. Duas visitas realizadas junto a um arquiteto para o levantamento da sala, identificando patologias da edificação e mapeando dos móveis presentes para redefinição do espaço. Duas visitas com voluntários – bailarinos do GED – para a organização e descarte dos materiais considerados em conjunto como desnecessários, descontextualizados ou prejudiciais a segurança do acervo. Tal processo seletivo foi fundamental para a sobrevivência e o funcionamento da instituição, pois, caso contrário, esta seria afogada pelo excesso; mantendo-se congelada pelo volume; engessada pela quantidade de informações que produziu ao longo dos vinte anos de atividades.

O cronista que narra os acontecimentos sem distinção entre os grandes e os pequenos leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a História (BENJAMIN, 1987, p. 223)

O fichamento com registro escrito e fotográfico é uma iniciativa de proteção e acautelamento que será a próxima fase do levantamento. As fotografias foram retiradas ao longo da escrita do levantamento, sendo estas utilizadas como ferramenta para justificar a políticas de descarte, digitalização, entre outras atividades executadas. O

acervo deve ser zelado por meio de ação continuada e integrada entres os responsáveis pelos bens.

Salvaguarda é o conjunto de medidas administrativas de natureza jurídica, técnica ou conceitual que visa garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e revitalização desse patrimônio nos seus diversos aspectos (IPHAN, 2004, p. 220, 374.)

O acervo do Corpo Cidadão não apresentou nenhum critério de organização, sendo possível observar uma tímida ideia de aproximar gêneros, como os figurinos aglomerados em uma área, e as mídias reunidas nas estantes. Entretanto a justaposição de materiais também é comum dentro da área de guarda da ONG; foram identificados tecidos, cerâmicas e telas alocados juntos o que ampliou problemas como os ataques de traças e baratas. Essa prática implica justapor materiais de características diversas e que, geralmente, interagem de forma a comprometer a conservação uns dos outros. Cada elemento possui uma propriedade de se relacionar com níveis distintos de temperatura, luz e umidade, como também admite estruturas físicas e químicas desiguais. Uma introdução sobre o assunto foi abordada com a equipe do Corpo Cidadão através do trabalho *Introdução aos Conceitos de Conservação Preventiva para os Educadores e Bailarinos do Corpo Cidadão* (Apêndice II), baseado no projeto Team Work for Preventive Conservation – Neal Putt & Sarah Slade ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property).

Figura 22: Respectivamente: guarda incorreta de CD's, inclusive alocados em área com incidência direta de luz; figurinos armazenados em caixas com contato direto com o piso, oferecendo ambiente propício para proliferação de insetos; arquivos com informações antigas que já poderiam ter passado por processo de digitalização e descarte do documento físico.

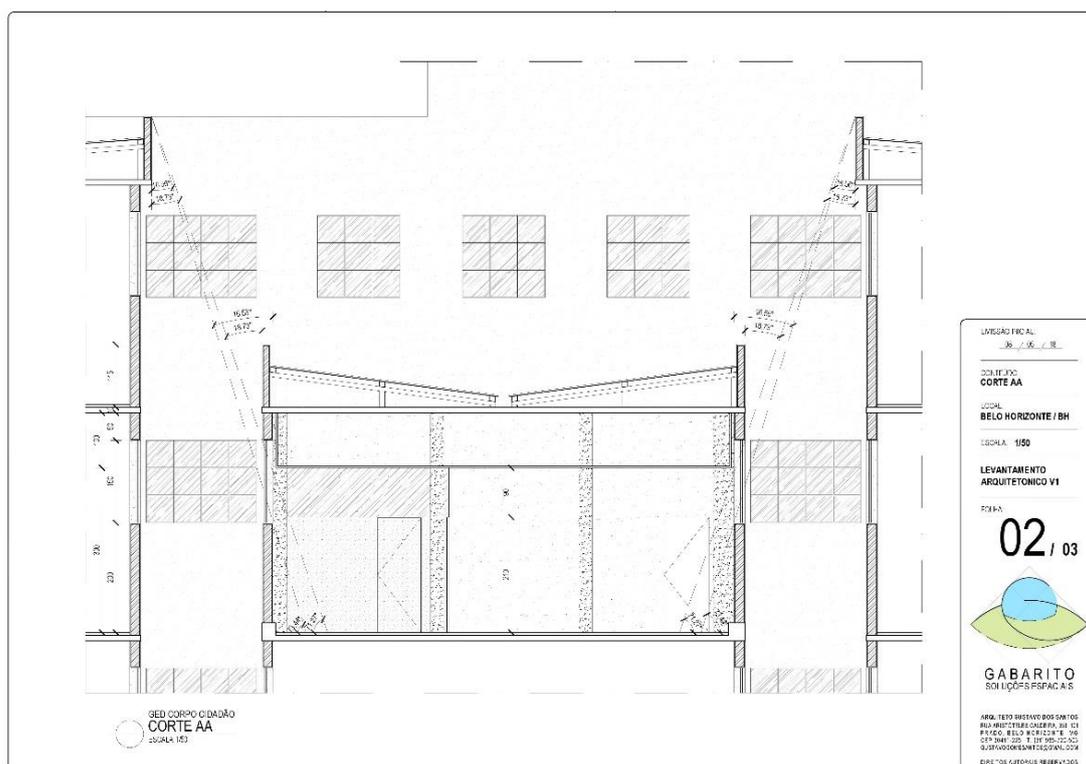


FONTE: O autor (2018).

3.5 RESERVA TÉCNICA

O local de guarda do acervo do Corpo Cidadão se encontra no segundo andar do Edifício Central, Av. dos Andradas, 367 - Centro, Belo Horizonte - MG, 30120-010. A sala apresenta duas paredes com duas janelas grandes, em que há grande incidência de luz nos períodos da manhã e principalmente ao entardecer, entre 15 e 18 horas. O teto apresenta um forro com aproximadamente um metro de distância, criando um ambiente “estufa”. A sala conta com uma divisória de *drywall*, configurando uma pequena sala em que se encontra os instrumentos musicais. As imagens se encontram no Apêndice IV deste trabalho.

Figura 23: Análise da admissão de luz natural no interior da edificação desde a sua fonte, trajeto e alvo através dos componentes de condução (o espaço), e de passagem (as aberturas). Corte AA. Arquiteto: Gustavo Gomes dos Santos.



O não planejamento da disposição do acervo, assim como a negligência com as diferenças dimensionais e de peso, ocasionaram problemas de sobrecarga do mobiliário. O trabalho um plano de guarda com a organização dos acervos em Reserva Técnica pautada nas características dos materiais como parâmetro que prioriza a conservação em detrimento da aproximação física, reconhecendo a vulnerabilidade relacionada a dissociação da informação ou a desorganização do acesso. Entretanto até o momento chegamos apenas no levantamento do mobiliário (descrição e estado de conservação) e representação técnica de parte do mesmo (prateleiras, mesas e armários 1 e 2). Como metodologia para o levantamento optou-se por nomear as paredes da sala:

Figura 24: Marcação das paredes da sala para facilitar o processo de levantamento do acervo. A leitura do acervo foi realizada da direita para a esquerda do observador posicionado mirando a parede.

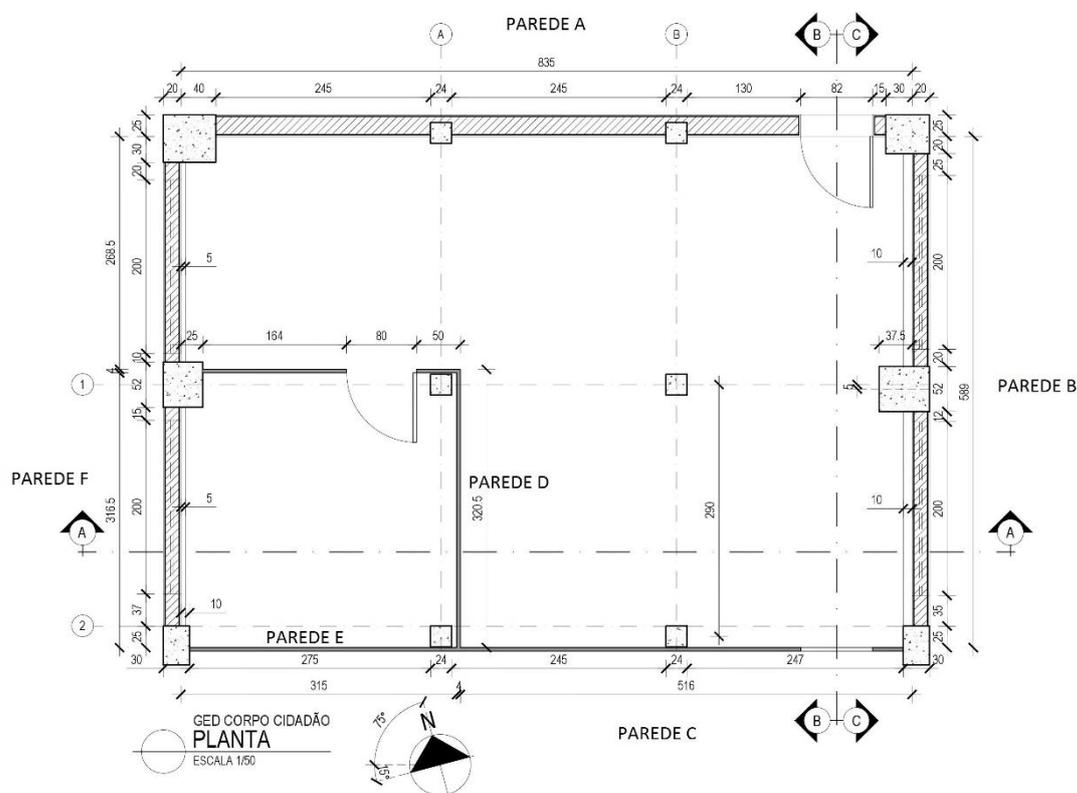
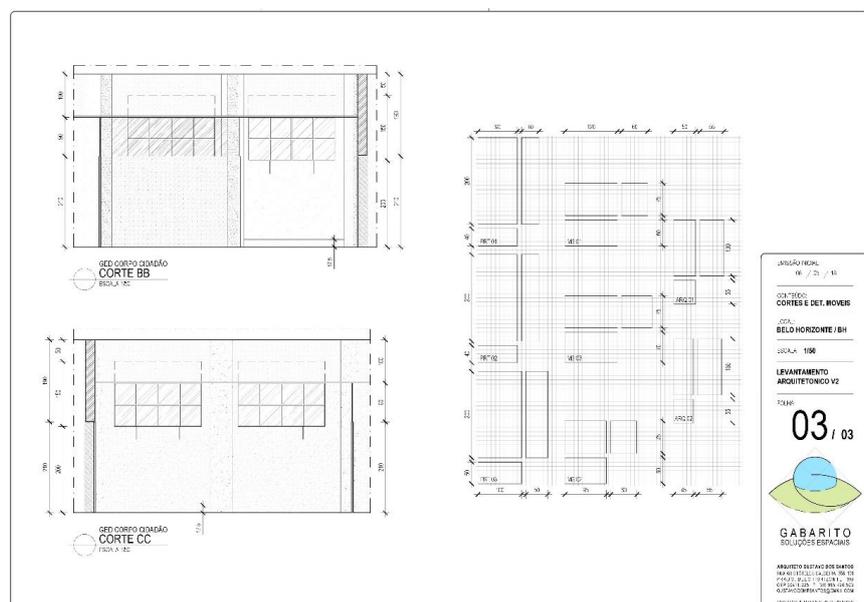


Figura 25: Levantamento quantitativo e qualitativo do mobiliário.

MOBILIÁRIO				
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Estante 1		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Estante 2		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Estante 3		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Armário de Arquivo 1		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 2		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 3		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 4	Gaveta 3 - Emperrada	Parede A		Ruim
Armário com porta 1		Parede D		Ótimo
Armário com porta 2		Parede D		Ótimo
Caixas	Coluna 1 (caixas de plásticos): preta; verde I; verde II; verde escuro; branca (descrição de cima para baixo)	Parede B	5	Ruim
	Coluna 2 (caixas de plásticos): preta; verde I; vermelha I; vermelha II; verde II	Parede B	5	Ruim
	Coluna 3 (caixas de plásticos): preta; verde; azul	Parede B	3	Ruim
	Coluna 4: saco transparente; caixa papelão rosa; cx papelão verde I; cx papelão verde II; cx papelão verde III; caixa de papelão bege; caixa plástico verde	Parede B	7	Péssimo
	Coluna 5: saco de lixo preto; caixa de isopor; cx de papelão verde; cx de papelão vermelho e branco; caixote madeira I; caixote madeira II	Parde B	6	Péssimo
	Coluna 6: sacola plástica branca; cx plástico verde; tampa plástica; cx papelão; caixote madeira I; caixote madeira II	Parede B	6	Péssimo
	Coluna 7: caixa com "Lamp Hint Design"; Caixa Papelão Água Mineral (39 unidades); Caixa de Papelão; saco de lixo preto; duas caixas papelão vazias; caixa com embalagens plásticas transparente novas	Parede B	7	Péssimo
	Caixote preto plástico (41x62x24,5 cm)	Parede B	1	Ruim
Mesa			3	Bom
Cadeira			4	Bom

Figura 26: Primeiro levantamento arquitetônico do mobiliário; vista panorâmica, frontal e lateral. Arquiteto: Gustavo Gomes dos Santos



Um bom armazenamento é tão importante quanto uma boa exibição para manter um acervo com as melhores condições possíveis. A maioria das instituições tem uma coleção maior do que os bens em circulação, portanto, muitos itens passam a maior parte de sua vida armazenados. Por este motivo, vale a pena gastar algum tempo, esforço e recursos, quando disponíveis, para obter áreas de armazenamento em condições adequadas. Um bem distante da vista não deve estar remoto na mente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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. (CHAIMOVICH, 2015)

A dança, como qualquer outra manifestação expressiva, se conforma como patrimônio em termos de comunicação com o público, enquanto conserva um forte vínculo com o contexto sociocultural de sua produção, reconhecível principalmente pela movimentação e características dinâmicas, intransferíveis, dos dançarinos.

A sobrevivência de um grupo de dança depende da eficiência na manutenção e renovação de suas atividades, pesquisas e produções coreográficas, na circulação de suas obras e, principalmente, de condições e recursos para viabilizar sua inserção no mercado cultural.

A criação do Prêmio Mambembe de dança, MinC/Funarte, em 1995, o prêmio Funarte, Estímulos a Grupos, a Bolsa de Estudos Virtuose oferecida pelo MinC, o Programa Nacional de Incentivo à Cultura do MinC, com nova regulamentação da Lei de Incentivo à Cultura de maio de 1995, a regularização e dinamização do Fundo Nacional da Cultura e do Mecenato, a medida provisória estendendo os benefícios para as artes cênicas de setembro de 1997, o estabelecimento do programa Cena Aberta no 1º semestre de 1998, em parceria com o Ministério da Fazenda através do FAT, a criação da Comissão Nacional de dança no início de 1998 vieram abrir uma positiva perspectiva de apoio às artes cênicas e especialmente aos grupos de dança cênica profissional, além de leis municipais e estaduais de incentivo à cultura, aos poucos disseminadas pelo país. O que falta ainda é uma resposta da sociedade civil a esses novos mecanismos. É preciso sensibilizar as empresas para os benefícios da prática do apoio cultural e instrumentar os artistas e seus agentes para a captação de recursos e para o marketing cultural. (ROBATTO)

A valorização, preservação e divulgação deste acervo por agentes culturais externos ao ambiente coreográfico, por meio de ferramentas culturais (museus, centros culturais, bibliotecas, etc) e com adesão dos profissionais envolvidos com o fomento e proteção do patrimônio (conservadores, restauradores, museólogos, curadores, arte educadores) é um novo panorama de sensibilização da sociedade com relação às demandas de investimento para o desenvolvimento da dança.

Refletindo sobre o conceito de mundo artístico/mundo social do sociólogo norte americano Howard Becker em *Mundos da Arte* em que um conjunto de atividades e interesses em comum estabelece uma rede de comunicação capaz de consolidar a realização de obras artísticas, buscou-se aproximar o universo da dança e especialmente da sua preservação e divulgação a este contexto. O que importa a Becker é a rede de cooperação necessária para se erguer um empreendimento artístico e com base neste ideal acredito ser possível estabelecer relações em que agentes aparentemente distantes da obra coreográfica sejam capazes de inseri-la em espaços de apreciação da arte. Espaço estes inclusive que já dá vazão a expressões mais flexíveis e dinâmicas como as instalações e as performances.

Deve-se ter em conta todas as atividades que devem ser postas em prática para que uma obra de arte chegue a ser o que, por fim, é. Para que uma orquestra sinfônica interprete um concerto, por exemplo, foi necessário inventar, fabricar e cuidar dos instrumentos musicais; foi necessário criar uma notação musical e compor música utilizando essa notação; teve de haver pessoas que aprenderam a tocar os instrumentos e as notas escritas; foi importante horários e lugares de ensaio disponíveis; foi necessário distribuir anúncio dos concertos, buscar publicidade e vender entradas, e também foi necessário reunir um público capaz de escutar e, em certo sentido, de entender e responder a essa interpretação (BECKER, 2008, p. 18).

Reconhecendo a dificuldade em promover as obras coreográficas para além dos circuitos fechados em si mesmo como os festivais e mostras, há um questionamento deste mundo artístico, que na verdade não permeia todas as áreas de produção artística e de preservação destas. Para além da obra concretizada, a sua permanência também depende de uma série de etapas racionalizadas de produção que compreende desde a ideia inicial da obra até a execução, levando-se em conta a distribuição, financiamento e apoio, entre outras atividades imprescindíveis, ou seja, é necessário a aproximação do mundo artístico a outras esferas sociais, teóricas e científicas.

A formação tradicional dos conservadores/restauradores permanece como um primeiro momento para o profissional. A segurança e profissionalismo para lidar com a complexidade das instalações dos artistas e com performances pode se apoiar em uma base fundamentada na conservação tradicional que cobre uma variedade de materiais e tipos de coleção, bem como consolidar uma ética profissional e capacitar na análise crítica e no desenvolvimento de estratégias de conservação e de cuidados com o acervo. Embora fossem necessárias mais pesquisas nas áreas dos bens intangíveis, isso não é necessariamente algo esperado no treinamento formal, mas é indispensável a experiência de campo. O conservador/restaurador transpira trabalho colaborativo, negociação e comunicação, que claramente são aspectos-chave para exercer o papel de conservadores de artes performáticas.

A pesquisa e definição de um acervo em dança denuncia as diferenças entre trabalhar como conservador de performances e instalações de artistas e trabalhos mais tradicionais: faz necessário um conjunto de habilidades de contextualização das obras, um estudo estético dos momentos e movimentos, um interesse enquanto público e uma veracidade descritiva. A documentação tem um papel e um status diferentes para a realização de performances. Um dos principais significados do termo "documentação" usados pelos conservadores é descrever o processo de registro de estrutura e estado de conservação. A documentação para performances tem um significado mais dinâmico, referindo-se a uma ferramenta de conservação projetada para reduzir o risco de não saber como instalar e exibir o trabalho corretamente no futuro. Como as instalações dos artistas só existem verdadeiramente em seu momento de apresentação, um aspecto crítico de sua conservação envolve saber como eles devem ser apresentados.

A necessidade de trabalhar com um grupo amplo de pessoas (coreólogos, bailarinos, musicistas, técnicos de som e de luz, cenógrafos) no cuidado e gerenciamento desses trabalhos e utilizar uma ampla gama de conhecimentos. A experiência de acompanhar o processo de trabalho do artista é essencial na compreensão do que era importante para preservar e desenvolver como estratégias para conservação e exibição. O conservador geralmente fornece soluções valiosas para permitir que as obras coreográficas continuem sendo pesquisadas, exibidas e reapresentadas. Em alguns casos, o conservador envolveu-

se em aspectos da produção da obra de arte, enquanto outros conservadores sentiram que era importante manter esses papéis distintos.

Embora se envolver na produção possa ser desconfortável para os conservadores, proporciona uma melhor compreensão da prática do artista e ajudou-os a desenvolver planos de conservação apropriados para o trabalho. Todos os trabalhos com performances requerem um momento em que a obra de arte é realizada no espaço. Este é outro exemplo em que os conservadores podem se envolver na produção do trabalho, muitas vezes sendo responsáveis pela documentação do processo e, juntamente com outros agentes, guardando a memória de como instalar o trabalho para uma instituição.

Só tendo uma clara noção da forma convencional de funcionamento de determinado mundo é que se pode ser surpreendido por uma inovação que, de outro modo, passaria despercebida. (Becker, 1995)

Para uma abordagem mais específica, levando em conta o estudo de caso e vivências com a equipe do Corpo Cidadão enquanto uma organização sem fins lucrativos que sobrevive através de leis de incentivo e financiamento, o Conservador/Restaurador pode auxiliar na elaboração de projetos culturais, evidenciando a importância das atividades da instituição para a comunidade e para a cultura. Exemplo desta participação se encontra no Apêndice II deste trabalho em que, como requisito da disciplina *Legislação de Patrimônio e Preparação de Projetos* (APL086) ministrada pela professora Yacy-Ara Froner no primeiro semestre de 2018, foi elaborado projeto de exposição multissensorial do acervo de dança do Corpo Cidadão. O projeto prevê o uso dos registros filmicos, bem como do acervo fotográfico, têxtil, entre outros, além de estreia de espetáculo do Grupo Experimental de Dança Contemporânea. A disciplina auxiliou na compreensão da dimensão transdisciplinar do profissional da Conservação e Restauração através de leituras e discussões sobre os aspectos da legislação brasileira e internacional relacionados à proteção de bens culturais, da compreensão dos aspectos institucionais legais da gestão do patrimônio, do reconhecimento da atuação do profissional dentro de instituições que atuam com o patrimônio cultura e da preparação de projeto para o edital da Lei Municipal de Incentivo à Cultura 2017-2018 de Belo Horizonte (Apêndice III).

O profissional de Restauração/Conservação tem um papel social que vai muito além da proteção dos bens materiais. Ele tem um potencial de transmitir para outros indivíduos a

importância destes bens – tangíveis e intangíveis - na vida da cidade, na promoção da cultura e nos cuidados com os acervos – públicos e privados -. Sendo capaz de auxiliar na formação de público para as artes – dança, performance, teatro, artes plásticas, etc -, fomentando ainda as Instituições em afinar suas relações com o público, garantindo a estes cada vez mais acessibilidade aos acervos e conhecimentos sobre o universo da conservação e restauração, evidenciando os direitos e deveres do público para com o patrimônio material e imaterial.

REFERÊNCIAS

ACERVO Klauss Vianna. Disponível em: <www.klaussvianna.art.br>. Acesso em: 05 set. 2009.

ADORNO, Theodor W. Museu Valery Proust. In: Prismas: Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 173 – 185.

_____. HORKEIMER, M. e MARCUSE, H. Cultura e Sociedade. Tradução: Carlos Grifo, Lisboa: Editorial Presença, 1970. ANDRÉ, M. E. D. A. Etnografia da prática escolar. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1995. 2008.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959–1975). 245 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. Klauss Vianna e o Ensino de Dança: Uma experiência Educativa em Movimento (1948 – 1990) 306f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

_____. Klauss Vianna: abrindo caminhos. Livro 3. Belo Horizonte: Cidades Criativas 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Viana para a Dança 2009. Org. Arnaldo Alvarenga.

AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987. Projeto; 1a. ed edition, 1989.

ARANTES, Antônio Augusto. “Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública”. Anuário Antropológico, p. 173-222, 2009.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BECKER, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.

BECKER, H. S. (1995). “A new art form: Hipertext fiction”. In M. L. Santos (org.), *Cultura & economia – actas do colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de novembro de 1994*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRASIL. Ministério da Cultura. Patrimônio imaterial: O registro do patrimônio imaterial. Dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial. Brasília: Iphan, 2000.

_____. Ministério da Cultura. Relatório de atividade: Departamento do Patrimônio Imaterial. Brasília: Iphan, 2005.

BRUNO, Artur; CUNHA FILHO, Francisco Humberto (organizadores e anotadores). Normas básicas da atividade cultural. Fortaleza: Inesp - Assembléia Legislativa do Estado do Ceará, 1998.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. Documentação museológica de performances de arte contemporânea: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016). 2016. 111 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CARNEIRO, Natália Martins. CORPO CIDADÃO: experiências de aprendizagem do GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA de Belo Horizonte/MG. Belo Horizonte, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CHAIMOVICH, Felipe. Dançando o museu. In: 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.

CHRISTÓFARO, G. C. Movimento expandido. Confluência entre a dança e o teatro na criação do bailarino. 110f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

_____. Marilene Martins. A dança Moderna em Belo Horizonte. Livro 6. Belo Horizonte: Cidades Criativas 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Viana para a Dança 2009. Org. Arnaldo Alvarenga.

CORPO CIDADÃO. Proposta Político Educativa (PPE). 2006. (acervo da ONG, acesso em março de 2018).

CUNHA FILHO, Francisco Humberto (Org.). Cartilha dos direitos culturais. Fortaleza: Secção Ceará da Ordem dos Advogados do Brasil, 2004.

_____. Francisco Humberto. Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988: A representação de interesses e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura. Rio de Janeiro: Letra legal, 2004.

_____. Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DE CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 2ª ed., Trad. E. F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FARIAS, Agnaldo. Bienal 50 Anos, 1951-2001. Editora: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERNANDES, L. (1999). Net.art, a internet como espaço de exibição artístico alternativo ao domínio hegemônico e globalizador do sistema artístico institucional mundial.

Dissertação de Mestrado em Sociologia. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

FERNANDES, C. O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GAGNEBIN, J. M. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC editora S. A., 1978.

GILMORE, S. (1990). “Art worlds: Developing the interactionist approach to social organization”. In H. Becker e M. McCall (eds.), Symbolic interaction and cultural studies.

LEFEBVRE, H. Espaço e Política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n.147, p. 23-27, out. 2001.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e História. O Percevejo, n. 12, 2003.

LOUIS, M. Dentro da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. MACEDO, J. G. Inventário e Partilha. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2008. (Dissertação – Mestrado).

MASCARENHAS, Lúcia, ROBATTO, Lia. Passos da dança: Bahia, 2002.

MENEZES, E. C. A Educação Musical na ONG Corpo Cidadão. Belo Horizonte: UFMG, Escola de Música, 2009. (Dissertação – Mestrado).

OSBORNE, Harold. The art of appreciation. Volume 4 of Appreciation of the arts. Edition, illustrated. Publisher, Oxford University Press, 1970.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sergio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, M. G. F. Carlos Leite. Tradição e Modernidade. Livro 2. Belo Horizonte: Cidades Criativas 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Viana para a Dança 2009. Org. Arnaldo Alvarenga.

_____. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo. Dança Universal. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Coleção Aplauso. São Paulo, 2008.

REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo - Dança Universal. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2008.

ROBATTO, Lia. *Dança em processo a linguagem do indizível*, 1994.

ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. Passos da Dança - Bahia. Editora: Casa de Palavras, 2002.

RODRIGUES, Francisco Luciano Lima. Conceito de patrimônio cultural no Brasil: do Conde de Galvéias à Constituição Federal de 1988. In: MARTINS, Clerton (Org.). Patrimônio cultural: da memória ao sentido de lugar. São Paulo: Roca, 2006. p.9-15.

SANT'ANNA, Márcia. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. In: FALCÃO, Andréa (Org.). Registro e políticas públicas de salvaguarda para as culturas populares. Rio de Janeiro: Iphan, 2005. p. 7- 13.

SASPORTES, José. A Quinta Musa – Imagens da história da dança. Lisboa, Editorial Bizâncio 1.ª edição: novembro de 2012. Coleção: Musicalmente. ISBN: 978-972-53-0520-1

SILVA, Luís. Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado. Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção Atelier: Artes e Culturas.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. Política e gestão do Patrimônio Cultural Imaterial: ações e práticas de salvaguarda voltadas para o protagonismo social. Revista Antropolítica, n. 39, Niterói, p.218-247, 2. sem. 2015

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. O registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial. Revista CPC, São Paulo, n.4, p.40-71, maio/out. 2007

Pip Laurenson, Christiane Berndes, Hendrik Folkerts, Diana Franssen, Adrian Glew, Panda de Haan, Ysbrand Hummelen, Andrea Lissoni, Isabella Maidment, Angela Matyssek, Kate Parsons, Capucine Perrot, Vivian van Saaze, Tatja Scholte, Patricia Smithen, Sanneke Stigter, Paulien 't Hoen, Renée van de Vall and Gaby Wijers, 'The Live List: What to Consider When Collecting Live Works', Collecting the Performative Network, 24 January 2014, disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list>>. Acesso em: 30 de fevereiro 2018.

<https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>

<http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>

<https://oglobo.globo.com/cultura/curadores-apontam-destaques-na-bienal-de-sao-paulo-6310763>

APÊNDICE I

Levantamento Acervo Material Corpo Cidadão 1º Semestre de 2018

GÊNERO MÍDIAS					
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação	
CD <i>Linguagem</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira I - Estante 1	500 CD's (20 caixas de 25 unidades)	Bom	
		Prateleira IV - Estante 3	50 CD's (2 caixas de 25 unidades)	Bom	
		Prateleira IV - Estante 3	113 Unidades	Péssimo	
		Armazenado em caixa de papelão	Prateleira V - Estante 3	200 Unidades	Bom
		Prateleira IV - Estante 1	20 Unidades	Ruim	
CD <i>ORIKI</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira I - Estante 3	200 CD's (2 caixas de 100 unidades)	Bom	
		Armazenado em caixa de papelão	Prateleira II - Estante 3	100 Unidades	Bom
		Armazenado em caixa de papelão	Prateleira V - Estante 3	400 CD's (2 caixas de 200 unidades)	Bom
		Armazenado em caixa de papelão	Prateleira VI - Estante 3	400 CD's (2 caixas de 200 unidades)	Ruim
		Armazenado em Porta CD de Plástico	Prateleira III - Estante 2	87 Unidades	Péssimo
CD <i>Corpo para que serve</i>	Empilhados de forma inapropriada	Prateleira IV - Estante 2	14 Unidades	Péssimo	
		Prateleira IV - Estante 1	18 Unidades	Ruim	
CD <i>Consumidor LOKO</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira III - Estante 2	1 Unidade	Ruim	
		Prateleira V - Estante 2	200 CD's (2 caixas de 100 unidades)	Bom	
CD <i>NÓS</i>	CD da trilha elaborada no projeto	Prateleira IV - Estante 1	13 Unidades	Ruim	
		Prateleira IV - Estante 3	240 Unidades	Péssimo	
CD <i>Comida de Comer</i>	Armazenado em Porta CD de Plástico	Prateleira III - Estante 2	101 Unidades	Péssimo	
CD's gêneros variados	Música Popular Brasileira; Música Internacional; Etc.	Prateleira III - Estante 2	17 Unidades	Ruim	
	Músicas do Corpo Cidadão para futuras composições coreográficas	Prateleira III - Estante 2	28 Unidades	Bom	
	Armazenados em caixa de papelão com funções diversas (músicas e documentários)	Prateleira III - Estante 2	14 Unidades	Ruim	
CD <i>Planeta Lixo</i>		Prateleira III - Estante 2	3 Unidades	Ruim	
DVD <i>ORIKI</i>	Caixa de Papelão Lacradas; Volume 226/300; Peso Bruto 7,1 Kg; Peso Líquido 6,6 Kg	Prateleira I - Estante 2	200 DVD's (2 caixas 100 Unidades)	Ótimo	
	Empilhados de forma inapropriada	Prateleira IV - Estante 2	251 Unidades	Péssimo	
	Caixa Papelão Lacrada	Prateleira VI - Estante 2	?	Não verificado	
DVD <i>Corpo para que serve</i>	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira VI - Estante 2	104 Unidades	Bom	
DVD <i>O lugar do Corpo</i>	Caixa de Papelão Lacrada; Dimensão: 56x36x20cm; Peso Bruto 5,3 Kg; Peso Líquido 5,0 Kg;	Prateleira I - Estante 2	200 DVD's (2 caixas 100 Unidades)	Ótimo	
DVD <i>Linguagens</i>	Caixa de Papeão aberta	Prateleira IV - Estante 2	23 Unidades	Ruim	
	Caixa de Papeão aberta	Prateleira II - Estante 3	275 DVD's (11 caixas de 25 unidades)	Bom	
DVD <i>NÓS</i>	Caixa Lacrada (sem especificações)	Prateleira V - Estante 2	160 Unidades	Bom	
	Armazenado em caixa de papelão	Prateleira VI - Estante 3	600 DVD's (3 caixas de 200 unidades)	Bom	
VHS	Espetáculo 21 (Grupo Corpo); Espetáculo Missa do Orfanato (Grupo Corpo); Espetáculo Sambalelé 2000 (Corpo Cidadão)	Prateleira III - Estante 2	3	Não verificado	
Fita Cassete	Conteúdo: Espetáculos; Aulas; Seminários; Etc.	Prateleira III - Estante 2	13 Unidades	Ruim	
	Armazenadas em Caixa de Papel	Prateleira III - Estante 2	55 Unidades (50 tamanho padrão 5 menores)	Ruim	
Disquete	Temas diversos	Prateleira III - Estante 2	18 Unidades	Ruim	
GÊNERO MEMÓRIA INSTITUCIONAL					
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação	
Pasta de papel com lista de presença dos educandos	Pasta com folha de ofício A4 com nome completo dos alunos e data	Gaveta I - Armário de arquivo (parede A)	11	Bom	
		Gaveta II - Armário de arquivo (parede A)	16	Bom	
		Gaveta III - Armário de arquivo (parede A)	16	Bom	
		Gaveta I - Armário de arquivo 2 (parede A)	42	Ruim	
		Gaveta II - Armário de arquivo 2 (parede A)	54	Ruim	

		Gaveta I - Armário de arquivo 3 (parede A)	2	Ruim
		Gaveta I - Armário de arquivo 4 (parede A)	12	Bom
		Gaveta II - Armário de arquivo 4 (parede A)	21	Bom
		Gaveta IV - Armário de arquivo 4 (parede A)	24	Bom
		Prateleira VI - Estante 1	44	Ruim
Pasta de plástico transparente	Documentos contabilidade	Gaveta II - Armário de arquivo (parede A)	1	Bom
		Gaveta III - Armário de arquivo (parede A)	6	Bom
		Gaveta II - Armário de arquivo 4 (parede A)	1	Ruim
Envelope papel pardo		Gaveta IV - Armário de arquivo (parede A)	2	Bom
		Gaveta I - Armário de arquivo 3 (parede A)	3	Ruim
		Prateleira III - Estante 1	4	Ruim
Pasta plástica preta		Gaveta IV - Armário de arquivo (parede A)	2	Bom
	Projeto Casa Integrada 2011	Gaveta III - Armário de arquivo 2 (parede A)	3	Ruim
	Ficha de Matrícula bailarinos do Grupo Experimental de Dança	Gaveta IV - Armário de arquivo 2 (parede A)	4	Bom
		Prateleira III - Estante 1	2	Ruim
Caderno Espiral Encapado	Prestação de Contas Projeto Sambalê	Gaveta I - Armário de arquivo 3 (parede A)	7	Bom
		Gaveta III - Armário de arquivo 3 (parede A)	17	Ruim
Livro de Prestação de Contas	Capa dura verde escuro	Armário de Arquivo 4	35	Bom
Apostila com espiral	"Textos básicos que sustentam a proposta político-educativa do Corpo Cidadão" (Junho de 2008)	Prateleira IV - Estante 1	1	Ruim
Fichário Plástico	Matrículas	Prateleira VI - Estante 1	2	Ruim
Caderno "Protocolo de Correspondência"		Prateleira VI - Estante 1	3	Ruim

GÊNERO TÊXTIL

Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Figurinos	Figurinos não identificados em sacola plástica lacrada com bastante acúmulo de poeira	Caixa Preta da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 10 unidades	Bom
		Caixote Preto Plástico; Parede B	≈ 12 unidades	Bom
	Figurinos pretos (collant; short; camiseta)	Saco lixo preto; Coluna 5; Parede B	30	Bom
	sacola com calças rosa; blusas e parte de baixo soltas	Caixa Verde I da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 19 unidades	Ruim
	Saias de Chita Floral (sacola vedada)	Caixa Verde II da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 4 unidade	Bom
		Caixa organizador plástico II; Parede D	6	Bom
	Camisa branca	Caixa Verde II da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 22 unidades	Bom
		Caixa Verde Escuro da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 39 unidades (2 sacolas)	Bom
		Caixa Verde II; Coluna 2; Parede B	58 unidades (3 sacolas 12:30:16)	Bom
	Camisa Preta	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	2	Péssimo
		Caixa Papelão Rosa; Coluna 4; Parede B	3	Péssimo
	sacola com blusas vermelhas; shorts verdes; shorts amarelos	Caixa Verde II da 1ª coluna de caixas da Parede B	16 unidades (8;4;4)	Bom
	sacola rasgada com blusas de diversas cores	Caixa Vermelha I; Coluna 2; Parede B	30 unidades	Ruim
	Camisa com tema "bananas verdes" (armazenado em saco plástico)	Caixa Verde Escuro da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 20 unidades	Bom
	Camisa com tema "bananas" e "cerejas" (armazenado em saco plástico)	Caixa Vermelha I; Coluna 2; Parede B	36 unidades (2 sacolas com 18 cx)	Bom

Camisa Preta com tema "Instrumentos Musicais"(armazenado em saco plástico)	Caixote Preto Plástico; Parede B	10 unidades	Bom
Regata Preta tema "Tênis"	Caixote Preto Plástico; Parede B	2 unidades	Bom
Figurinos tema "frutas"	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	6 unidades	Bom
Vestidos tema "alfabeto"	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	4	Ruim
Camisa tema "bixos"	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	4	Ruim
Conjuntos de blusa/bermuda pretas (embalagem plástico transparente)	Caixa Verde Escuro da 1ª coluna de caixas da Parede B	4 unidades	Bom
	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	2	Ruim
	Sacola plástica laranja; Parede C	27 (17:10)	Bom
Conjuntos de calça/blusa tema "bixos" (embalagem plástica transparente lacrada)	Caixa Preta; Coluna 3; Parede B	≈ 18 unidades	Bom
	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	≈ 16	Bom
Camiseta Azul (tamanho infanto-juvenil)	Caixa Branca da 1ª coluna de caixas da Parede B	1	Péssimo
	Caixa Vermelha II; Coluna 2; Parede B	16 unidades	Bom
	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	1	Péssimo
Blusas verde; azul; roxa	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	3	Péssimo
	Caixa organizador de plástico; Parede C	15	Ruim
Calça Legging Preta	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	1	Péssimo
Calça infantil azul	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	4 unidades	Bom
Calça Estampa "Bixos"; Vestido Infantil Tema "Bixos"; Calça Branca com babados azul, amarelo e vermelho; Bermuda Verde; Bermuda Azul; Bermuda Vermelha; Vestido Vermelho	Caixa Verde I; Coluna 2; Parede B	13 unidades 6;1;1;1;1;2;1	Péssimo
Calça renda laranja	Caixa organizador de plástico II; Parede D	4	Bom
Sacola aberta com calça preta; blusa amarela; blusa vermelha; calça vermelha	Caixa Branca da 1ª coluna de caixas da Parede B	4	Ruim
Macacão da Petrobás tingidos	Caixa Branca da 1ª coluna de caixas da Parede B	13	Bom
Macacão Lustrado	Caixa Vermelha II; Coluna 2; Parede B	23 unidades	Bom
Macacão com tiras costuradas	Caixa Vermelha II; Coluna 2; Parede B	7	Bom
Macacão Infantil Feminino	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	2	Ruim
Macacão roxo; azul; verde	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	5 unidades (2;2;1)	Péssimo
Macacão tema "frutas"	Caixa Verde; Coluna 3; Parede B	2	Péssimo
Macacão Vermelho e Preto Lycra	Sacola Retornável preta/branca; Parede C	19	Bom
Macaquinho Bermuda Vermelho Lycra	Sacola Retornável I; Parede C	15	Bom
Macaquinho Bermuda Preto Lycra	Sacola Retornável I; Parede C	24	Bom
Macaquinho Dourado Lycra	Sacola Retornável II; Parede C	12	Bom
Macaquinho Laranja Lycra	Sacola Retornável "Disney"; Parede C	20	Bom
Blusa tecido transparente (marrom; rosa; vermelho)	Sacola Retornável I; Parede C	11 (4;3;4)	Bom

	Blusa manga comprida bege; Camiseta bege; Calça de Linho Verde; Calça de Linho Cinza; Camiseta Verde com gola e botão; Top Lycra Preto; Short Preto	Sacola de Papel; Parede C	13(1:1:1:1:1:1:1:3:3)	Bom
	Top Feminino (amarelo; vermelho; laranja)	Sacola Restomável "Disney"; Parede C	6 (03:03:01)	Bom
	Saia lycra duas cores (diversas); Bermuda lycra quatro cores; Braceira e Perneira coloridas	Sacola Restomável "Disney"; Parede C	30 (4:4:22)	Bom
	Saia de Couro Preta	Sacola Restomável preta/branca; Parede C	4	Bom
	Sacola com figurinos diversos	Caixa organizador de plástico; Parede C	≈50	Ruim
		Caixa organizador de plástico; Parede D	≈ 20	Ruim
	Sacola aberta com blusas brancas; bermudas vermelhas infantil; bermuda verde	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	≈ 21 unidades (≈16;4;1)	Ruim
	Sacola com saia de tiras de tulle e elástico; macacão laranja; short saia laranja	Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	5 (2:2:1)	Péssimo
	Saias de Tulle roxo, azul, preto e amarelo; vestido de festa azul; blusa chita verde; calça dança camurça marrom; moletom infantil; macacão lycra roxo; tecido preto com elástico; calça saruel branca estampada; camiseta cinza; blusa comprida transparente azul	Caixa Plástico Verde; Coluna 6; Parede B	13	Péssimo
	Saco de lixo preto roupas para bazar	Coluna 7; Parede B	30	Ruim
	KIT Figurino Infantil Identificado com Nome do Aluno	Caixa organizador de plástico; Parede C	11	Bom
Sapatilhas	Sapatilha balé clássico de tecido preta e bege	Caixa Papelão; Parede C	3 (2:1)	Bom
	Bota cano alto com cadarço preta jazz dance	Caixa Papelão; Parede C	14	Bom
	Sapatilha tipo aranha	Caixa Papelão; Parede C	2	Bom
Tecidos	Tecido de Chita Floral (armazenado em sacola plástica braca)	Caixa Verde I da 1ª coluna de caixas da Parede B	1	Bom
		Caixa Verde Escuro da 1ª coluna de caixas da Parede B	1	Bom
		Caixa Branca da 1ª coluna de caixas da Parede B	1	Bom
		Caixa Verde II; Coluna 2; Parede B	12	Bom
		Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	1	Bom
	Tecido Amarelo (sacola plástica)	Caixa Branca da 1ª coluna de caixas da Parede B	≈ 14	Bom
	Tecido sintético branco	Caixa Verde I; Coluna 2; Parede B	1	Bom
	Tecido prateado reverso preto	Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	1	Ruim
	Tecido de algodão vermelho com estudos de costura	Caixa Papelão Verde; Coluna 5; Parede B	9	Bom
	Rolo tecido de couro	Parede C	1	Bom
	TNT Branco (sacola plástica)	Caixa Preta; Coluna 2; Parede B	1	Bom
	TNT Branco e Azul(sacola plástica)	Caixa Verde I; Coluna 2; Parede B	2	Bom
		Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	2	Ruim
	TNT Vermelho (sacola plástico supermercado)	Caixa Verde I; Coluna 2; Parede B	1	Ruim
		Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	1	Ruim
	TNT branco; bege; verde claro; verde escuro; verde psicina; amarelo; roxo; rosa; preto; azul escuro; azul claro	Sacola Plástica Branca; Coluna 6; Parede B	12 (1:1:1:1:1:1:1:2:1:1)	Péssimo
		Embrulho lacrado; Parede D	1	Bom
	Retalhos tecido com brilho (azul e vermelho)	Caixa Azul; Coluna 3; Parede B	4 (2:2)	Péssimo (forte cheiro de mofo)
Acessório	Acessório Preto de Cabeça	Caixa Vermelha I; Coluna 2; Parede B	1	Péssimo

	Cesta de Fibra (Palha) com fita de cetim coloridas	Saco plástico transparente; Coluna 4; Parede B	12	Bom
	Flor plástico (amarelas e vermelhas)	Saco plástico transparente; Coluna 4; Parede B	4 (1:3)	Bom
	Folhas secas (orgânico)	Saco plástico transparente; Coluna 4; Parede B		Péssimo
	Chapéu de cartolina e fitas	Caixa Plástico Verde; Coluna 6; Parede B	4	Ruim
	Arquinhos de metal com fitas de cetim	Caixa Plástico Verde; Coluna 6; Parede B	8	Ruim
Linóleo*	Rolo de linóleo preto (2x8m)	Parede B (extremidade esquerda observador)	3	Bom

Maleta Maquiagem**

GÊNERO EDUCATIVO

Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Papel officio com desenhos	Tamanhos A5; A4; A3 com desenhos feitos de caneta hidrográfica preta fixados com durex	Coluna central da Parede B	6	Ruim
	Envelope de A4 do Corpo Cidadão com recortes de revista	Caixa Papelão Bege; Coluna 4; Parede B	≈ 32	Ruim
Peças cerâmicas	projeto infantil; bustos de cerâmica; embalados em jornal	Caixa Papelão Rosa; Coluna 4; Parede B	≈20	Ruim
	Embaladas em plástico bolha	Caixa Papelão Bege; Coluna 4; Parede B	14	Ruim
		Caixote Madeira I; Coluna 5; Parede B	16	Ruim
		Caixote Madeira II; Coluna 5; Parede B	12	Ruim
	Embaladas em jornal	Caixa Plástico Verde; Coluna 4; Parede B	12	Ruim
		Caixa Papelão Verde; Coluna 5; Parede B	10	Ruim
	Cumbucas quadradas embaladas em plástico bolha e jornal	Caixa Papelão Vermelho/Braco; Coluna 5; Parede B	5	Ruim
		Caixa Plástico Verde; Coluna 6; Parede B	2	Péssimo
Modelagem com durepox	projeto infantil; cômodos; embalados em jornal	Caixa Papelão Verde I; Coluna 4; Parede B	≈ 10	Péssimo (situação insalubre)
		Caixa Papelão Verde II; Coluna 4; Parede B	≈ 12	Péssimo
		Caixa Papelão Verde III; Coluna 4; Parede B	≈ 9	Péssimo
Telas suporte de algodão	Chassi de madeira; Tecido Aldodão; Encolagem de fábrica; Ilustrações Infantís com tinta acrílica; dimensões 10x12,5cm e 20,5x20,5 cm	Caixa Isopor; Coluna 5; Parede B	41 (37:4)	Bom
	Pinrua com tinta á óleo	Tampa de Plástico Branca; Coluna 6; Parede B		Péssimo
	Pintura com tinta acrílica (dimensões: 20x20 e 15x15 cm)	Caixa Papelão; Coluna 6; Parede B	35 (29:6)	Ruim
		Caixa Papelão; Coluna 7; Parede B	32 (27:4)	Ruim
	Tela com pintura em acrílico dentro de embalagem de plástico com zíper	Tampa de Plástico Branca; Coluna 6; Parede B		Péssimo
Azulejo	azulejo pintado tinta acrílica	Caixa Papelão Vermelho/Braco; Coluna 5; Parede B	1	Péssimo (descontextualizado)
Marionetes	Papel Machê e Nylon	Caixote Madeira I; Coluna 6; Parede B	14	Ruim
		Caixote Madeira II; Coluna 6; Parede B	10	Ruim
Reciclados	Embalagens de papel vazias de remédios, comidas, etc., enfeitadas com tecido (tamanhos variados)	Caixote Madeira II; Coluna 6; Parede B	20	Ruim
	Bandeiras de linho temas "arte; dança; música"	Caixa organizador de plástico; Parede C	3	Bom
	molde de papelão em forma de círculo e coração	Caixa organizador de plástico III; Parede D	20:17	Bom
	moldes azuis e brancos de plástico	Prateleira V; Armário 2; Parede D	14:35	Bom
	moldes de metal e de plástico	Prateleira II; Armário 1; Parede D	20:41	Bom

GÊNERO ICONOGRÁFICO				
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Álbum de fotos		Prateleira II; Armário 1; Parede D	3	Bom
	Álbum de Fotos Corpo Cidadão (caderninho)	Prateleira II; Armário 1; Parede D	1	Bom
	Pasta Azul	Prateleira II; Armário 1; Parede D	25	Bom
	Tamanho A3	Prateleira II; Armário 1; Parede D	1	Bom
Pacote com fotos		Prateleira II; Armário 1; Parede D	3	Bom
Fotos avulsas		Prateleira II; Armário 1; Parede D	33	Ruim
	Envelope Médio Marrom / Fotos Impressas e Negativos	Prateleira II; Armário 1; Parede D	49 21	Bom
Quadro papel fotográfico A4	Fotografia das crianças assistidas escolas municipais	Parede A	8	Bom
Quadro papel fotográfico A3	Fotografia bailarinos em cena	Prateleira IV - Estante 2	4	Péssimo
		Prateleira V - Estante 2	2	Péssimo
Pôster Promocional	Fotos dos bailarinos do Grupo Experimental de Dança Contemporânea	Parede B	1	Bom
Programa do Espetáculo NÓS		Prateleira II - Estante 2	89	Bom
Programa do Espetáculo Consumidor LOKO		Prateleira II - Estante 2	128	Bom
Programa do Espetáculo Comidade de Comer		Prateleira III - Estante 2	40	Bom
Programa de Espetáculo Identidades		Prateleira IV - Estante 2	3	Ruim
GÊNERO MUSICAL				
Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Caixa de Som	Modelo: TCD PSI-15AUBR	Parede B	1	Bom
	Pequeno Porte	Sala de instrumentos	5	Bom
Amplificador		Sala de instrumentos	1	Bom
Cabos de som	Armazenado em caixa de plástico preta	Sala de instrumentos	12	Bom
Caixas	Instrumento percussão	Sala de instrumentos	7	Bom
Surdo	Instrumento percussão	Sala de instrumentos	9	Bom
Atabaque (sem couro)	Instrumento percussão	Sala de instrumentos	1	Ruim
Garrom	Instrumento percussão	Sala de instrumentos	1	Bom
Tambor		Sala de instrumentos	12	Ruim
	pequeno porte	Sala de instrumentos	2	Ruim
Bongo		Sala de instrumentos	2	Ruim
Xilofone		Sala de instrumentos	1	Bom
Triângulo	Instrumento musical	Sala de instrumentos	6	Bom
Violão	Diversos modelos e cores	Sala de instrumentos	18	Péssimo (armazenamento inapropriado)
Guitarra		Sala de instrumentos	1	Ruim
Baixo	Instrumento de corda	Sala de instrumentos	1	Ruim
Saxofone	Armazenado em maletas de couro próprias	Sala de instrumentos	3	Bom
Pandeiros		Sala de instrumentos	5	Ruim
Tamporim		Sala de instrumentos	6	Ruim
Agogô		Sala de instrumentos	1	Bom
Xequerê		Sala de instrumentos	1	Bom
Marimba		Sala de instrumentos	4	Ruim
Teclas de Marimba		Sala de instrumentos	37	Bom
Base de Marimba		Sala de instrumentos	1	Bom
Teclado	Fixo	Sala de instrumentos	3	Bom
	Portátil	Sala de instrumentos	2	Bom
Base para teclado		Sala de instrumentos	1	Bom
Canos UAKITI		Sala de instrumentos	46	Ruim
Caixa do UAKITI		Sala de instrumentos	1	Bom
Instrumento de Bambu		Sala de instrumentos	2	Ruim
Suporte para partitura		Sala de instrumentos	3	Bom
Suportes de metal		Sala de instrumentos	4	Bom
Suporte		Sala de instrumentos	6	Bom
Tela de projeção		Sala de instrumentos	1	Bom
Suporte para tele de projeção		Sala de instrumentos	1	Bom

Peças para instrumento de percussão		Sala de instrumentos	38	Ruim
Pedestais		Sala de instrumentos	7	Bom
Cordas	Armazenado em sacola de tecido	Sala de instrumentos	5	Bom
Caixa de ferramentas verde		Sala de instrumentos	1	Não se aplica

**GÊNERO MATERIAIS
EDUCADORES E
ADMINISTRATIVO**

Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Papelaria	Bloco de Papel A3 milimetrado, opaco. Marca: Tracing Pad	Prateleira III; Armário 1; Parede D	37 folhas	Bom
	Pasta preta com plástico para portfólio	Prateleira III; Armário 1; Parede D	2	Bom
	Pasta de papel cartão	Prateleira III; Armário 1; Parede D	1	Bom
	Pasta translúcida (branca, azul, vermelha)	Prateleira III; Armário 1; Parede D	4 (2:1:1)	Bom
	Pasta preta A5	Prateleira III; Armário 1; Parede D	2	Bom
	Pacote de papel craft com 180 fis. (cada) papel sulfite, A3, 120 gr	Prateleira III; Armário 1; Parede D	2	Bom
	Pacote de papel sulfite com 500 fis. (cada), tamanho A3, 75g, Chamex	Prateleira III; Armário 1; Parede D	4	Bom
	Pacote Chamex aberto, tamanho A3, 75 g	Prateleira III; Armário 1; Parede D	≈150 folhas	Bom
	Pacote transparente com folhas sulfite A4 nas cores amarelo, verde, azul, branco e reciclado	Prateleira III; Armário 1; Parede D	≈130	Bom
	Pacote de papel de carta, com marcação do Corpo Cidadão, tamanho A4, papel branco	Prateleira III; Armário 1; Parede D	2 pacotes: 250 folhas cada	Bom
	Pacote de papel de carta, com marcação do Corpo Cidadão, tamanho A4, papel fundo verde, papel reciclado	Prateleira III; Armário 1; Parede D	1 pacote: 250 folhas	Bom
	Papel Sulfite Griffe Color - papel 180 gr branco	Prateleira III; Armário 1; Parede D	13	Bom
	Papel Sulfite Griffe Color - papel 180 gr branco (guarda em plástico transparente)	Prateleira III; Armário 1; Parede D	49	Ótimo
	Papel musgo tamanho A4	Prateleira III; Armário 1; Parede D	4	Bom
	Papel dourado tamanho A4	Prateleira III; Armário 1; Parede D	1	Bom
	Papel verde bandeira tamanho A4	Prateleira III; Armário 1; Parede D	3	Bom
	Papel de carta grosso, branco, tamanho A4, dobrado	Prateleira III; Armário 1; Parede D	8	Bom
	Papel cartão marrom	Prateleira II; Armário 2; Parede D	11	Bom
	Retalho de papel colorido armazenado em sacola plástica	Prateleira IV; Armário 2; Parede D		Ruim
	Retalho de papel paraná armazenado em sacola plástica	Prateleira IV; Armário 2; Parede D		Ruim
	Folhas brancas avulsas, vários tamanhos	Prateleira III; Armário 1; Parede D	≈20	Ruim
	Cartolina preta tamanhos variados	Prateleira II; Armário 2; Parede D	4	Bom
	Cartolina marrom tamanhos variados	Prateleira II; Armário 2; Parede D	3	Bom
	Ficha de Estoque	Prateleira III; Armário 1; Parede D	94	Bom
	Rolo de barbante; Cx giz de cera; Pregador de Roupa	Caixa Papelão II; Parede C	06:01:12	Ruim
	Estojo Aquarela 21 Cores	Caixa Papelão III; Parede C	1	Bom
	Estojo de canetas hidrográficas (24 cores bico fino)	Caixa Papelão II; Parede C	3	Bom
	Estojo de canetas hidrográficas (12 cores ponta grossa)	Caixa Papelão II; Parede C	19	Bom
	Estojo de canetas hidrográficas (6 cores bico fino)	Caixa Papelão II; Parede C	15	Bom
	Canetas hidrográficas avulsas	Caixa Papelão II; Parede C	51	Ruim
	Caixa Lápis 12 Cores Faber Castell	Caixa Papelão III; Parede C	11	Bom

Lápis de cor avulsos/usados	Prateleira III; Armário 2; Parede D	161	Bom
	Prateleira V; Armário 2; Parede D	12	Ruim
Caixa Lápis Grafite Faber Castell (2B; 4B; 6B; HB)	Caixa Papelão II; Parece C	3	Bom
Lápis Grafite avulsos/usados	Caixa Papelão III; Parece C	52	Ruim
	Prateleira III; Armário 2; Parede D	110	Ruim
Canetão azul	Prateleira III; Armário 2; Parede D	9	Bom
Fita Crepe 3M	Caixa Papelão II; Parece C	2	Bom
Tinta Acrilex	Caixa Papelão III; Parece C	12	Bom
Cola Branca PVA	Caixa Papelão III; Parece C	1	Bom
	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	1	Bom
Pincéis tamanhos variados	Caixa Papelão III; Parece C	≈170	Ruim
	Prateleira III; Armário 2; Parede D	28	Bom
	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	84	Bom
Ampotador simples	Caixa Papelão III; Parece C	15	Bom
Borracha simples	Caixa Papelão III; Parece C	4	Ruim
Marcador para tecido	Caixa Papelão III; Parece C	20	Bom
Corante líquido Coral	Caixa Papelão III; Parece C	13	Bom
Estopa de Algodão (embalagem de plástico transparente)	Caixa Papelão III; Parece C	1	Ruim
	Prateleira I; Armário 2; Parede D	3	Bom
Tubo de cola quente	Caixa organizador plástico III; Parede D	≈80 (9 embalagens)	Bom
Pistola de cola quente	Caixa organizador plástico III; Parede D	7	Bom
Tubos de papelão	Caixa Papelão; Parede D	32	Bom
Reguá triangular grande	Prateleira I; Armário 2; Parede D	1	Bom
Régua transparente (30 cm)	Prateleira V; Armário 2; Parede D	24	Bom
Régua azul (30 cm)	Prateleira V; Armário 2; Parede D	7	Bom
Régua Verde (30 cm)	Prateleira V; Armário 2; Parede D	2	Bom
Régua Vermelha (30 cm)	Prateleira V; Armário 2; Parede D	2	Bom
Régua com calculadora (20 cm)	Prateleira V; Armário 2; Parede D	1	Não se aplica
Prancheta de mão (madeira e pregador de metal)	Prateleira II; Armário 2; Parede D	5	Bom
Envelopes de plástico	Prateleira II; Armário 2; Parede D	57	Bom
Tesouras armazenadas em recipiente de plástico	Prateleira II; Armário 2; Parede D	18	Bom
Adesivos vermelhos; amarelos; brancos; pretos; verdes; azuis, Fita isolante, Fita dupla face, Fita adesiva (armazenado em recipiente de plástico)	Prateleira II; Armário 2; Parede D	52 (6:13:10:15:2:2:1:1:2)	Bom
Abraçadeira de Nylon armazenado em pote de plástico	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	≈300	Bom
Abraçadeira com embalagem fechada	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	100 unidades	Ótimo
Giz de Cera (caixa aberta)	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	7	Bom
Giz de Cera (caixa fechada)	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	32	Bom
Pigmento líquido	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	16	Bom
Pigmento em pó (Xadrez)	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	1	Bom
Pigmento em potes de vidro	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	2	Ruim
Fita dupla face; Linha poliester; Almofada para carimbo; grampeador madeira; Fita durex; Furador (armazenado em recipiente de plástico)	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	7:1:1:1:2:2	Ruim

Tinta Guache Branca 300 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	8	Ruim	
Tinta Guache Branca 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	1	Ruim	
Tinta Guache Preta 500 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	5	Bom	
Tinta Guache Preta 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	2	Bom	
Tinta Guache Amarela 500 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	6	Ruim	
Tinta Guache Amarela 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	1	Ruim	
Tinta Guache Vermelha 500 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	3	Bom	
Tinta Guache Verde 500 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	5	Bom	
Tinta Guache Azul 500 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	6	Bom	
Tinta Guache Azul 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	8	Bom	
Tinta Guache Roxo 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	1	Bom	
Tinta Guache Rosa 250 mL	Prateleira V; Armário 2; Parede D	4	Ruim	
Reciclados	Caixa com palitos de madeira embalados com papel	Prateleira I; Armário 2; Parede D	17	Bom
		Prateleira III; Armário 2; Parede D	177 (2 potes 58:119)	Bom
		Prateleira III; Armário 2; Parede D	3 potes sem contabilizar palitos	Ruim
	Caixa com pratos e talheres plásticos	Prateleira I; Armário 2; Parede D		Bom
	Tiras de cartolina verde e azul	Prateleira I; Armário 2; Parede D	2 pacotes	Ruim
	Pasta de lixas nº 120	Prateleira II; Armário 2; Parede D	1 pacote	Bom
	Garrafa PET cortada com bolinhas de gude	Prateleira II; Armário 2; Parede D	69	Bom
	Recipiente de plástico com rolha de cortiça	Prateleira II; Armário 2; Parede D	43	Bom
		Prateleira III; Armário 2; Parede D	não contabilizado	Bom
	Recipiente de plástico com peças de plástico	Prateleira II; Armário 2; Parede D	153	Bom
Bolsa com argolas de madeira e de plástico	Prateleira II; Armário 2; Parede D	22	Bom	
Bolsa com bijuterias; Gorro; Enfeites de mteal; Tinta para Tecido; Bola de Plástico	Prateleira II; Armário 2; Parede D	11	Ruim	
Potes reciclados com miçangas (rosa claro; rosa escuro; amarelo; verde; azul; bege)	Prateleira III; Armário 2; Parede D	11 (2:2:2:2:1)	Bom	
Caixa de costura com tarraxinhas e grampos	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	não contabilizado	Ruim	
Pregador de roupa de madeira	Prateleira IV; Armário 2; Parede D	51	Bom	
Produtos Corpo Cidadão	Carimbo "Projeto: Corpo Cidadão"	Prateleira III; Armário 1; Parede D	1	Ótimo
	Marcador de página "Corpo Cidadão" e "Cimento Liz"	Prateleira III; Armário 1; Parede D	≈120	Bom
	Caderno A5 folha preta; Capa Azul	Prateleira I; Armário 1; Parede D	85	Ótimo
	Caderno A5 folha preta; Capa Vermelha	Prateleira I; Armário 1; Parede D	216	Ótimo
	Caderno A4 Vermelho	Prateleira II; Armário 1; Parede D	31	Ótimo
	Envelope Corpo Cidadão: Reciclado A4	Prateleira II; Armário 1; Parede D	4	Bom
		Prateleira III; Armário 1; Parede D	102	Ótimo
	Envelope Corpo Cidadão: Reciclado A5	Prateleira II; Armário 1; Parede D	59	Ótimo
	Envelope Corpo Cidadão: Papel Branco A4	Prateleira II; Armário 1; Parede D	228	Ótimo
	Cartão Corpo Cidadão	Prateleira II; Armário 1; Parede D	16	Ótimo

	Fichas Abajur de Taça (quebra-cabeça/faça-você-mesmo)	Prateleira II; Armário 1; Parede D	24	Ótimo
		Mesa Parede A	1	Não se aplica
Alicate		Prateleira III; Armário 1; Parede D	1	Bom
Alicate de rebite		Prateleira III; Armário 1; Parede D	4	Bom
Espelho		Prateleira II; Armário 2; Parede D	3	Bom
Garrafa térmica		Mesa Parede A	1	Não se aplica
Ebulidor de mão		Mesa Parede A	1	Não se aplica
Caneco de metal		Mesa Parede A	1	Não se aplica
Filtro de tecido		Mesa Parede A	3	Não se aplica
Vazilha de plástico		Mesa Parede A	1	Não se aplica
Caixa com filtros de papel	Livros com informações que não são de interesse para o levantamento	Gaveta IV - Armário de arquivo (parede A)	3	Bom
Livro Literatura		Armário de Arquivo 4	1	Não se aplica
Ventilador de mesa	Livro produção do estado de MG	Prateleira II - Estante 1	8	Bom
Livro "Gui Jovem e Cidadania"	Livros de histórias em quadrinho infantis	Prateleira II - Estante 1	27	Bom
Gibis	Capa Azul	Prateleira II - Estante 1	10	Bom
Livro "O Menino Maluquinho"	Capa Vermelha	Prateleira II - Estante 1	45	Bom
Livro com atividade da Faber Castel		Prateleira II - Estante 1	16	Bom
Revista GreenPeace		Prateleira II - Estante 1	290	Bom
Livros de literatura infantojuvenil		Prateleira III - Estante 1	47	Bom
Livros de literatura adulto		Prateleira IV - Estante 1	102	Bom
		Prateleira III - Estante 1	15	Bom
Coleção de Livros Monteiro Lobato		Prateleira IV - Estante 1	8	Bom
Livros Coleção Saúde		Prateleira IV - Estante 1	4	Bom
Livro Coleção Reader's Digest		Prateleira V - Estante 1	116	Bom
Livros de arte e patrimônio	Contêm tesoura; fita crepe; fita para linóleo	Prateleira IV - Estante 1	1	Ruim
Sacola verde	Contêm 6 Chaves; 13 Parafusos	Prateleira IV - Estante 1	1	Ruim
Caixa Madeira		Apoiado na Estante 1	1	Bom
Guihotina Papel Corte Reto / Base Metal	Fechada	Prateleira II - Estante 2	7 Caixas de 72 Unidades	Bom
Caixa Colchetes		Prateleira II - Estante 3	600 unidades (2 embalagens de 300 cx)	Ótimo
Catálogos		Prateleira VI - Estante 3	300 unidades	Ótimo
Bambolês de Plástico	Verde; Azul; Laranja; Amarelo; Vermelho; Rosa	Parede C	≈ 200	Bom
Pote de plástico com semestres		Prateleira III; Armário 1; Parede D	115	Péssimo (material orgânico em decomposição)
Pote de tampinhas de canetinha avulso		Prateleira III; Armário 1; Parede D	31	Ruim

MOBILIÁRIO

Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Estante 1		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Estante 2		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Estante 3		Parede A		Ruim (estrutura instável)
Armário de Arquivo 1		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 2		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 3		Parede A		Bom
Armário de Arquivo 4	Gaveta 3 - Emperrada	Parede A		Ruim
Armário com porta 1		Parede D		Ótimo
Armário com porta 2		Parede D		Ótimo
Caixas	Coluna 1 (caixas de plásticos): preta; verde I; verde II; verde escuro; branca (descrição de cima para baixo)	Parede B	5	Ruim
	Coluna 2 (caixas de plásticos): preta; verde I; vermelha I; vermelha II; verde II	Parede B	5	Ruim
	Coluna 3 (caixas de plásticos): preta; verde; azul	Parede B	3	Ruim

	Coluna 4: saco transparente; caixa papelão rosa; cx papelão verde I; cx papelão verde II; cx papelão verde III; caixa de papelão bege; caixa plástico verde	Parede B	7	Péssimo
	Coluna 5: saco de lixo preto; caixa de isopor; cx de papelão verde; cx de papelão vermelho e branco; caixote madeira I; caixote madeira II	Parde B	6	Péssimo
	Coluna 6: sacola plástica branca; cx plástico verde; tampa plástica; cx papelão; caixote madeira I; caixote madeira II	Parede B	6	Péssimo
	Coluna 7: caixa com "Lamp Hint Design"; Caixa Papelão Água Mineral (39 unidades); Caixa de Papelão; saco de lixo preto; duas caixas papelão vazias; caixa com embalagens plásticas transparente novas	Parede B	7	Péssimo
	Caixote preto plástico (41x62x24,5 cm)	Parede B	1	Ruim
	Mesa		3	Bom
	Cadeira		4	Bom

OUTROS

Nome	Descrição	Local	Quantidade	Estado de Conservação
Pano de chão	Azul de Alça Metálica	Parede B	1	Não se aplica
Balde Plástico		Parede B	1	Não se aplica
Lixeira de madeira	Cabo Preto	Parede B	1	Não se aplica
assoura Pelos Sintéticos Rosa	Modelo: IGL00 9 litros	Parede C	1	Bom
Cooler		Parede D	1	Bom
Lona Preta		Caixa organizador plástico III; Parede D	3	Ruim
Embalagens de cachorro quente		Caixa papelão; Parede D	4	Ruim (odor forte e amareladas)
Bolos de arame		Caixa papelão; Parede D	4	Não se aplica
		Prateleira III; Armário 2; Parede D	1	Não se aplica

APÊNDICE II

INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA PARA OS EDUCADORES E BAILARINOS DO CORPO CIDADÃO

*Baseado no projeto Team Work for Preventive Conservation – Neal Putt & Sarah Slade
ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of
Cultural Property)*

INTRODUÇÃO

O Corpo Cidadão é uma entidade sem fins lucrativos criada pelo Grupo Corpo. Fundada em 1998, a ONG promove ações voltadas para o desenvolvimento humano de crianças e aos jovens de Belo Horizonte e região metropolitana. Proporciona formação em dança contemporânea e danças urbanas, artes visuais, teatro e música, abrindo-lhes a oportunidade de superar barreiras culturais, sociais e econômicas através da arte educação.

A principal finalidade deste trabalho é introduzir as ideias de conservação preventiva para a equipe de direção, administração, comunicação, educadores e bailarinos do Corpo Cidadão. A instituição apresenta uma sala no Edifício Central na rua Araão Reis no centro de Belo Horizonte em que se constitui informalmente sua reserva técnica. Como uma organização sem fins lucrativos, momentos de turbulência de recursos financeiros fizeram com que todo o acervo fosse relocado para este ambiente. Nunca existiu uma conversa sobre patrimônio material e imaterial, importância do acervo para a memória da instituição, a necessidade de preservação e divulgação o mesmo.

OBJETIVO

O objetivo da conservação preventiva é reduzir a deterioração e manter a integridade da coleção de uma forma acessível, e garantir a sua disponibilidade para a sociedade agora e no futuro. O aperfeiçoamento dos cuidados com o acervo não é um objetivo fechado, precisa ser uma forma de permitir maior acesso público à coleção.

Estabelecer uma bibliografia básica de conservação preventiva como orientação para equipe atual e futuros integrantes da instituição.

METODOLOGIA

1ª ETAPA - CONSTRUINDO PARTICIPAÇÃO

- 1.1 Desenvolver uma visão compartilhada para a conservação preventiva através de palestras que são úteis onde a maioria dos membros da equipe tem uma compreensão limitada das técnicas e benefícios da conservação preventiva. Um ambiente de aprendizagem formal que prepara as pessoas para discussões mais informais e intercâmbios comuns dentro do Corpo Cidadão.
- 1.2 Identificar os principais problemas a serem abordados.
- 1.3 Conscientizar todos os funcionários do papel que eles podem desempenhar nos cuidados com o acervo.
 - 1.3.1. Reconhecer e validar as experiências da equipe, reconhecendo a importância das ações que os mesmos realizam regularmente.
 - 1.3.2. Determinar formas criativas para enfrentar os problemas e ideias para novas direções.

2ª ETAPA - CONCEITOS E PLANOS

- 2.1. Concentrar todos os conhecimentos e habilidades disponíveis no assunto.
- 2.2. Permitir que o planejamento seja feito pelas pessoas que farão o trabalho.
- 2.3. Encorajar o uso eficiente de fundos e pessoal, minimizando custos adicionais.

3ª ETAPA - DIRECIONANDO A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

- 3.1. Realizar avaliações detalhadas da coleção.
- 3.2. Escrever os objetivos verificáveis de conservação preventiva.

4ª ETAPA - CONSTRUINDO REDES DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

- 4.1 Contato e cooperação com outras instituições.
- 4.2 Desenvolver projetos para obter envolvimento e apoio do público

Em vez de pensar “objeto”, pense em “coleção”.

Em vez de pensar “cômodo”, pense em “edifício”.

Em vez de pensar “individual”, pense em “equipe”.

Em vez de pensar “a curto prazo” pense em “longo prazo”.

Em vez de pensar “profissionais”, pense em “público”.

Em vez de pensar “segredos comerciais”, pense em “comunicações”.

Em vez de pensar "como" pensar "por que"

Da palestra de abertura de Gael de Guichen para um Workshop no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, França.²⁴

DESENVOLVIMENTO

1ª ETAPA - CONSTRUINDO PARTICIPAÇÃO

Visita técnica escritório edifício central 07-02-2018 11:00 às 16:00:

A primeira roda de conversas para introduzir os conceitos de conservação preventiva teve como participantes quinze bailarinos e a professora responsável, Danielle Pavam. A equipe administrativa (quatro integrantes), com impedimentos para comparecer, receberam um PDF de cinco páginas por e-mail com a descrição dos trabalhos propostos, bem como um esboço do cronograma.

Conservação Preventiva: Todas as medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante de um bem, ou mais frequentemente de um grupo de bens, seja qual for sua época ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e na estrutura dos bens; não modificam sua aparência. Alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registro, armazenamento, manuseio,

²⁴ Instead of thinking “object” think “collection”.

Instead of thinking “room” think “building”.

Instead of thinking “individual” think “team”.

Instead of thinking “short term” think “long term”.

Instead of thinking “professionals” think “public”.

Instead of thinking “trade secrets” think “communications”.

Instead of thinking “how” think “why”

embalagem e transporte, segurança, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal etc (icom-cc).

A cartilha de 2013 sobre Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro do IBRAM foi disponibilizada como base para as discussões em roda por caracterizar-se por uma escrita simples, prática e dinâmica de fácil compreensão para um grupo heterogêneo de idade e escolaridade.

Por que é importante conhecer os riscos e as vulnerabilidades dos museus? O conhecimento dos riscos a que está sujeito e de suas vulnerabilidades permite que o museu planeje medidas de prevenção, de controle e resposta a situações de emergência, favorecendo o desenvolvimento de ações, o estabelecimento de prioridades e alocação de recursos que visem minimizar os efeitos negativos sobre o acervo e a edificação (página 10).

Visita técnica escritório edifício central 19-02-2018 13:00 às 16:00

Figura 27 – Identificação dos riscos que ameaçam o acervo do Corpo Cidadão. Fonte: Gestão de Riscos em Museus, página 9.



Visita técnica escritório edifício central 21-02-2018 13:00 às 16:00

O grupo de bailarinos foi convidado para participar do levantamento quantitativo dos bens que se encontram dentro do espaço do escritório no segundo andar do edifício central da Praça da Estação. No mês de março a ONG precisou fazer um corte nos custos devido ao atraso da entrada de recursos pelos patrocinadores. Desta forma a ensaiadora Danielle Pavam, a partir de discussão e tomada de decisão em conjunto aos bailarinos, foi afastada das funções. Desta forma os bailarinos fizeram uma planilha de aulas e ensaios ministrado pelos mesmo. No dia 26 de março ficou marcado para realizarmos o levantamento, sendo a Danielle e eu responsáveis por selecionar objetos que poderiam ser descartados. Após as primeiras conversas e o convite de ajuda no escritório o assunto foi sendo naturalizado de forma a receberam as instruções sobre o uso correto/incorreto como por exemplo o descarte de material orgânico (alimentos) em lixeiras externas à sala.

As experiências dos bailarinos externas ao Corpo Cidadão enriqueceram muito as discussões e as formas de organizar e realizar os levantamentos. Há bailarinos graduandos em arquitetura com uma consciência mais madura sobre mobiliário e principalmente com as ideias de incidência de luz e condições de temperatura e umidade para conforto humano. Graduandos em teatro que tem contato com disciplinas de confecção de figurinos por exemplo, que tem uma noção por alto dos cuidados que se precisa ter com as peças. Além disso, o reconhecimento dos cuidados que se tem dentro da própria casa, como por exemplo a necessidade de ventilação de ar para prevenir a proliferação de fungos, bem como priorizar um espaço sem acúmulo de poeira para evitar problemas respiratórios e no caso do acervo protege-lo do contato com partículas prejudiciais principalmente no aspecto químico.

Propostas com relação ao acervo inventariado / Visita técnica escritório edifício central 26-02-2018 12:00 às 15:30

- a) Digitalização dos documentos referentes à matrículas; projetos concluídos; avaliações anuais. Trabalhando o processo de acervo digital, o uso do HD como acervo e local de guarda.

- b) Doação do acervo literário para a Biblioteca do CRJ; Facilidade de acesso aos educandos e educadores do Corpo Cidadão devido à localização do CRJ dentro da cidade e em relação aos locais de ensaio de GED e a sala do Edifício Central; A doação pode ser de caráter temporário, uma vez que toda doação é registrada, pode ser negociado a devolução do acervo ou parte dele em um momento mais oportuno em que o uso do material será efetivado.

- c) Doação do acervo em DVD relacionado as apresentações de dança do Corpo Cidadão para bibliotecas, escolas municipais/estaduais/particulares e academias de dança com o intuito de promover a troca cultural entre diversos indivíduos e suas diversas formas de utilização deste conteúdo (entretenimento, pesquisa, patrimônio). Consequentemente a promoção e reconhecimento da ONG se dará de forma mais contínua e orgânica pelas várias pessoas envolvidas com cultura em Belo Horizonte e Região Metropolitana.

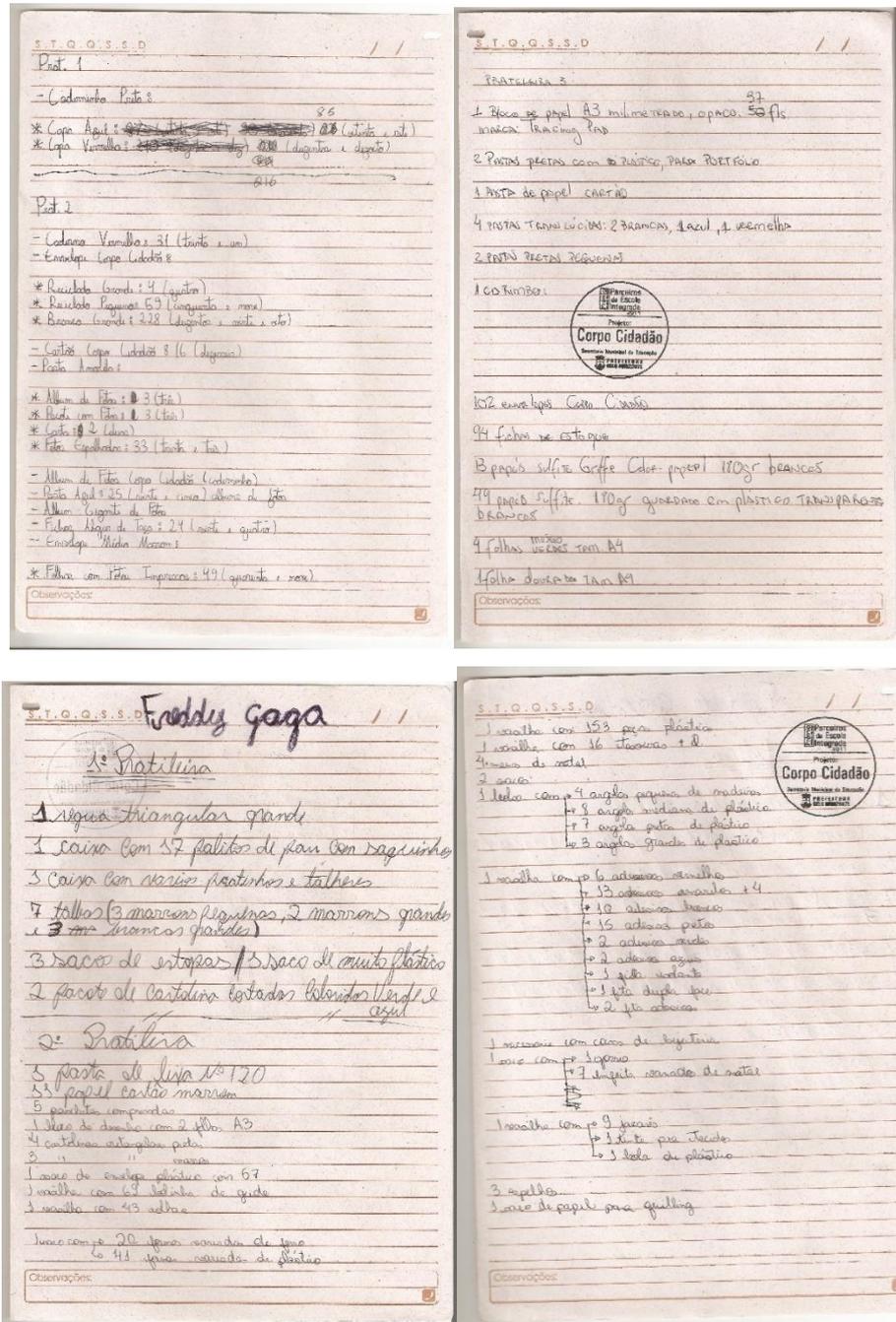
- d) Orientar e incentivar os bailarinos do GED (Grupo Experimental de Dança) e GEDU (Grupo Experimental de Danças Urbanas) em assumir um papel de educandos, reconhecendo o caráter interdisciplinar dentro da vida cultural e como integrantes do Corpo Cidadão. Capacita-los como futuros educadores disponibilizando a literatura básica da filosofia didática da ONG.

- e) Os bailarinos do Corpo Cidadão participarem com efetividade ministrando aulas em rede pública e doando seu tempo de outras maneiras dentro da organização.

2ª ETAPA - CONCEITOS E PLANOS

Organização Coletiva do Escritório Corpo Cidadão (26-03-2018)

Figura 28 – Exemplos das folhas de levantamento realizado pelos bailarinos do Corpo Cidadão dos dois armários da sala principal e da sala de instrumentos.



Como organização sem fins lucrativos o Corpo Cidadão recebe muitos serviços por doação, como gravações e edições de música, confecção de cenário e trabalhos coreográficos. Para este trabalho de levantamento do acervo, introdução a conservação preventiva e propostas de intervenção no espaço, o arquiteto Gustavo Gomes dos Santos doou os serviços de levantamento da sala, desde a medição do espaço até a produção do material visual no programa AUTOCAD. A possibilidade de ter o material impresso em

A3 dos cortes da sala foi fundamental para introduzir temas como a entrada de luz natural e sua incidência prejudicial em acervos de mídia, justificar os pontos de concentração de umidade e proliferação de fungos.

Figura 29 - Planta Baixa do local de guarda do acervo do Corpo Cidadão no Edifício Central. Arquiteto: Gustavo Gomes dos Santos

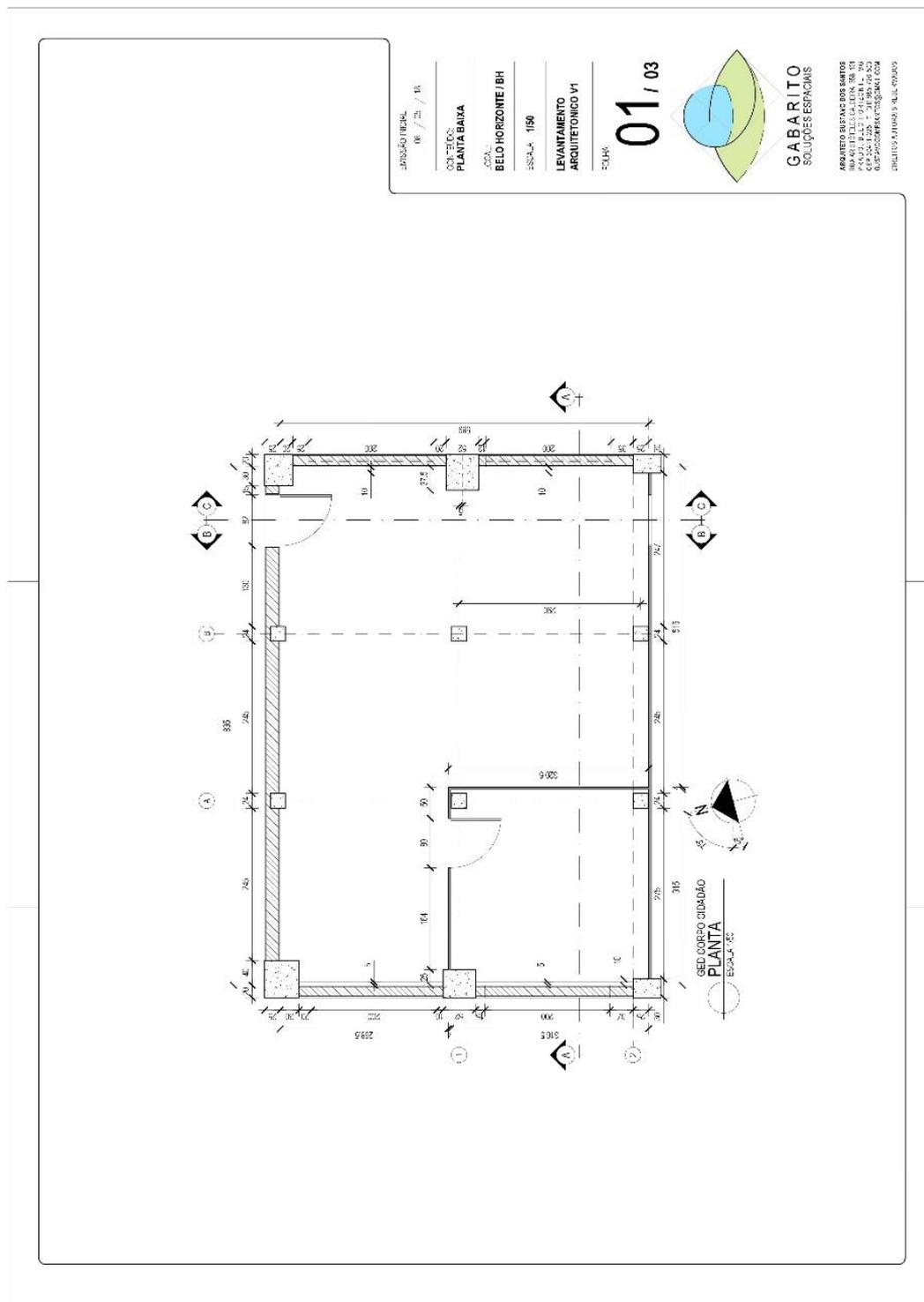
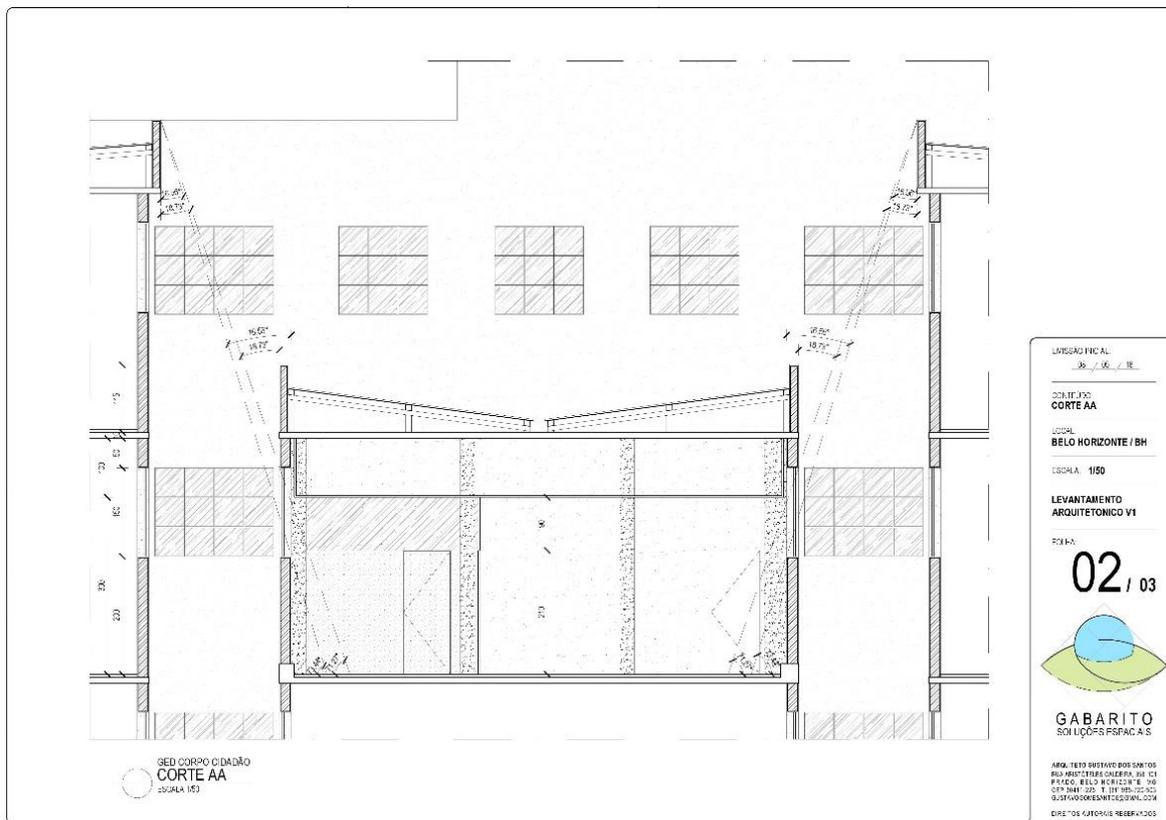


Figura 30 - Análise da admissão de luz natural no interior da edificação desde a sua fonte, trajeto e alvo através dos componentes de condução (o espaço), e de passagem (as aberturas). Corte AA. Arquiteto: Gustavo Gomes dos Santos.



3ª ETAPA - DIRECIONANDO A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Objetivos verificáveis de conservação preventiva:

- Proposta de política de descarte, levantamento dos bens suscetíveis e efetivação de descartes.
- Instalação de HOBO para confirmação das impressões de umidade e temperatura observadas na sala;
- Tratamento das informações brutas de umidade relativa e temperatura em uma isoperma;
- Proposta de novo layout com o mobiliário já existente de forma a minimizar os problemas referentes a umidade, temperatura e incidência de luz sobre o acervo.

4ª ETAPA - CONSTRUINDO REDES DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Participação do edital da Lei de Incentiva a Cultura do Município de Belo Horizonte com proposta de Exposição temporária sobre o acervo material e imaterial em dança da organização sem fins lucrativos, Corpo Cidadão, que em 2018 completa vinte

anos de trajetória na arte educação e profissionalização de bailarinos de Belo Horizonte e região metropolitana. A proposta se divide em três espaços de apreciação: exposição de fotografias, figurinos, cenários e projetos da trajetória da ONG; exposição dos vídeos de espetáculos de dança dos grupos experimentais (contemporâneo e danças urbanas), fazendo um recorte às obras do coreógrafo Rodrigo Pederneiras; apresentação de espetáculo inédito do Grupo Experimental de Dança Contemporânea.

CONCLUSÃO

Para iniciar as conversas com a equipe do Corpo Cidadão, foi considerada em grande parte os exemplos metodológicos experimentados pelos museus participantes do projeto *Team Work for Preventive Conservation* do ICCROM. Como exemplo, na primeira reunião em que a reserva técnica e o acervo da organização apareceram como pauta, optou-se por introduzir também os problemas gerais de conservação preventiva e sua importância em outros locais.

Esta abordagem fornece um ambiente aberto para discussões informais entre funcionários de diferentes profissões. Promove ligações a longo prazo fora do museu e fornece contatos com futuras fontes de aconselhamento e treinamento. Ver sucessos em outros lugares pode ser muito inspirador. O pessoal pode ver ideias altamente práticas para serem aplicadas em seus museus. (NEAL PUTT & SARAH SLADE: TEAMWOR FOR THE PREVENTIVE CONSERVATION)

O trabalho de estabelecer um paralelo entre a naturalizada dinâmica de roda da equipe do Corpo Cidadão, que busca dissolver posições hierárquicas nos momentos de decisão com relação aos temas e planos anuais dos educadores, com o projeto *Team Work for Preventive Conservation* do ICCROM reafirma a potência tanto do caráter interdisciplinar da Conservação/Restauração, em que se convive com diversos profissionais, quanto da importância de conviver com ambientes em que supostamente o profissional não é requisitado, uma vez que todas suas experiências no campo prático e teórica da profissão são enriquecedores no aspecto de gestão de pessoas e bens, na compreensão qualitativa e quantitativa de bens para uma instituição e na construção de diálogo entre os aspectos materiais e imateriais de um acervo.

APÊNDICE III**FORMULÁRIO PARA APRESENTAÇÃO DE PROJETOS CULTURAIS**

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE
CULTURA EDITAL 2017/2018 LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA

TÍTULO DO PROJETO

Acervo de Dança do Corpo Cidadão

MODALIDADE

Fundo Municipal de Cultura

CÓDIGO DO SETOR

Para produção e/ou montagem de exposições de acervos artístico-culturais e memória da dança ou de natureza correlata.

NOME DO EMPREENDEDOR

Carolina Diniz Bastos

REGIONAL/ REGIONAIS ONDE SERÃO EXECUTADAS AS AÇÕES DO PROJETO PROPOSTO

LESTE L2

IDENTIFICAÇÃO DO SETOR E SUBSETOR DO PROJETO

Dança

1. Resumo

Exposição temporária sobre o acervo material e imaterial em dança da organização sem fins lucrativos, Corpo Cidadão, que em 2018 completa vinte anos de trajetória na arte educação e profissionalização de bailarinos de Belo Horizonte e região metropolitana. A proposta se divide em três espaços de apreciação: exposição de fotografias, figurinos, cenários e projetos da trajetória da ONG; exposição dos vídeos de espetáculos de dança

dos grupos, fazendo um recorte às obras do coreógrafo Rodrigo Pederneiras; apresentação de espetáculo do Grupo Experimental de Dança Contemporânea.

2. Descrição

O Corpo Cidadão é uma entidade sem fins lucrativos criada pelo Grupo Corpo. Fundada em 1998, a ONG promove ações voltadas para o desenvolvimento humano de crianças e aos jovens de Belo Horizonte e região metropolitana. Proporciona formação em dança contemporânea e danças urbanas, artes visuais, teatro e música, abrindo-lhes a oportunidade de superar barreiras culturais, sociais e econômicas através da arte educação

A instituição possui uma grande diversidade de materiais no acervo, de formatos e funções variadas. Para facilitar o acesso e uso desse acervo, os documentos são divididos em gêneros documentais. Gênero mídias: documentos que usam suportes como CD, DVD, VHS, disquete, e uma linguagem de som e imagem, como a audiovisual que associa, reproduções musicais, registro de eventos em fita. Gênero iconográfico: documentos que usam a imagem fixa ou imóvel como linguagem básica. Gênero memória institucional: documentos que usam como linguagem básica a escrita e tem função de registro de atividades dentro da instituição. Gênero têxtil: figurinos, acessórios, elementos de cena, sapatilhas utilizadas em apresentações promovidas pelo corpo cidadão. Gênero musical: instrumentos musicais, aparelhos de som. Gênero educativo: objetos de papelaria e artísticos relacionados as práticas e projetos desenvolvidos com as crianças.

O projeto pretende trabalhar as possibilidades de integração dos bens culturais nos seus mais variados suportes, aproximando públicos com interesses diversos (em dança, fotografia, vídeo, etc.) a partir da trajetória de arte educação do Corpo Cidadão. A instituição que comemora vinte anos de atuação em Belo Horizonte e região metropolitana, atua em escolas municipais através de aulas de dança, música e artes visuais além do incentivo contínuo em formar bailarinos profissionais por meio de grupos experimentais de dança contemporânea e danças urbanas. Por meio de um levantamento do acervo material da instituição foi possível compreender a dimensão da atuação da ONG, e sua relação com a cidade e seu compromisso com o crescimento humano a partir da arte. Há figurinos de várias gerações, elaborados por nomes relevantes de BH como Ronaldo Fraga, projetos de cenário e iluminação, ensaios fotográficos sobre os trabalhos

com as crianças da rede municipal, trabalhos em diversos suportes com essas crianças (pinturas, esculturas), CD's e DVD's com espetáculos de dança e trilhas originais, etc.

O projeto enquanto Exposição prevê a ocupação do MIS Cine Santa Tereza, especificamente do Salão Multiuso, do Hall de Entrada e da Sala de Cinema. Criando um percurso de imersão na arte da dança por meio de um estímulo sensorial ampliado; o objeto material fixo; a reprodução por vídeo; e a obra coreográfica ao vivo e a experimentação do corpo por meio de aulas abertas (visitantes e bailarinos) e ensaio aberto, onde será passada frases coreográficas.

Essa trajetória e a relação das salas e bens tangíveis e intangíveis é trabalhada na teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre que propõe uma relação tridimensional que atravessa todo o processo social: o percebido (apreensão por meio dos sentidos), o concebido (o espaço presumido pelo pensamento e ligado à produção de conhecimento) e o vivido (dimensão experimentada pelos sujeitos na prática da vida cotidiana).

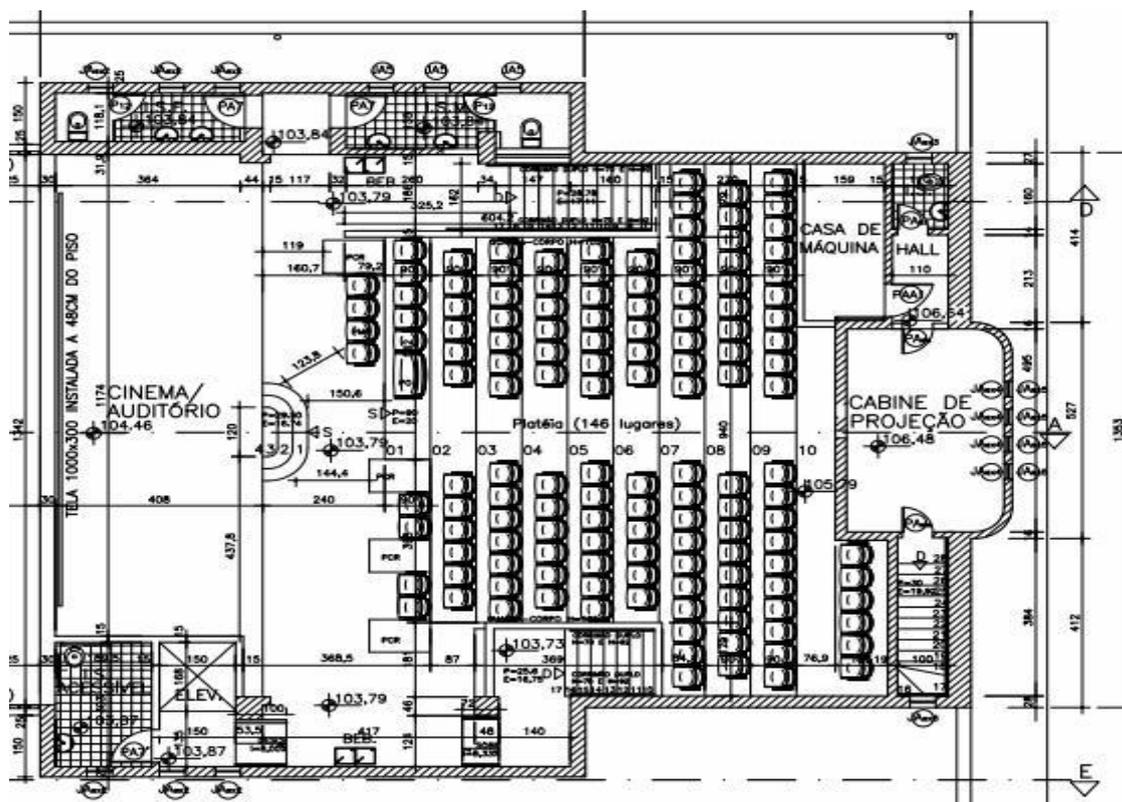
3. Objetivos

A sobrevivência de um grupo de dança depende da eficiência na manutenção e renovação de suas atividades, pesquisas e produções coreográficas, na circulação de suas obras e, principalmente, de condições e recursos para viabilizar sua inserção no mercado cultural. A elaboração de uma exposição que conjuga o caráter imaterial da dança a seu acervo material é uma forma de afinar as relações da ONG com o público, garantindo a estes cada vez mais acessibilidade aos acervos e às discussões sobre o universo da arte da dança.

4. Justificativa

Dança é patrimônio. A obra coreográfica é um bem cultural a ser preservado e disseminado. É o patrimônio imaterial de um grupo de pessoas que tem como suporte material o corpo humano. Acredita-se que a combinação de suportes desta exposição (corpo, vídeo e bens materiais) auxilia na compreensão de partes diferentes de um processo de criação, como a da obra coreográfica, sendo estes fragmentos da verdade e da realidade do artista (coreógrafo e do bailarino/performer). O figurino - enquanto exemplo de bem material - exposto conta mais do projeto do design, das tendências da moda do contexto em que foi produzida e do próprio idealizador. Ele trata pouco ou de

Figura 32: Planta Baixa Cine Santa Tereza. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte



De acordo com o item 5.4 (Lazer e Cultura) da Norma Brasileira ABNT - 15599 sobre Acessibilidade - Comunicação na prestação de serviços, o espaço de exposição, bem como a sala de cinema e a sala multiuso para apresentação do espetáculo oferecerão: espaço livre de barreiras que impeçam o acesso aos equipamentos ou tornem o caminho inseguro ou perigoso, construído e sinalizado como especificado na ABNT NBR 9050; atendimento especializado em Libras (Linguagem Brasileira de Sinais) e por meio de intérprete articulador orofacial; mapas táteis e maquetes com a descrição de seus espaços; gravações com a descrição dos ambientes, dos percursos e roteiros dos pontos de interesse e das obras; exemplares de libretos e programas, bem como etiquetas e textos com versões em braile e em tipos ampliados de acordo com a ABNT NBR 9050:2004, 4.7 e Seção 5; serviço especializado de acompanhante para servir de guia a pessoas com deficiência visual e surdo-cegos.

Os recursos de comunicação tátil que possibilitam a captação da mensagem por pessoas com percepção tátil, sejam surdo-cegas, cegas ou com baixa visão que serão utilizados na exposição são:

- Escrita na palma da mão - consiste em escrever a mensagem, preferencialmente em letras maiúsculas, com o dedo do interlocutor no centro da palma da mão ou em outra parte do corpo da pessoa surdo-cega (outra modalidade é utilizar o dedo da pessoa surdo-cega para escrever a mensagem sobre uma superfície plana qualquer ou na palma da mão da própria pessoa);
- Libras tátil - sistema não alfabético que corresponde a língua de sinais utilizada tradicionalmente pelas pessoas surdas, mas adaptado ao tato. A informação é compreendida pela pessoa surdo-cega pelo contato de uma ou ambas as mãos, com as mãos do interlocutor;
- Mapas táteis - com linhas em relevo, texturas e cores diferenciadas, informam, orientam e localizam objetos e lugares. São utilizados na orientação e mobilidade e em situações de ensino;
- Pictogramas em relevo - permitem simultaneamente a informação visual e tátil;
- Sinalização tátil no piso - com textura e cor diferenciadas do piso adjacente, orienta o percurso e sinaliza a existência de desníveis, objetos suspensos ou o correto posicionamento para o uso de equipamentos;
- Textos em braile - código composto por seis pontos em relevo, com 63 combinações possíveis que representam letras do alfabeto, sinais de pontuação e outros. Permite a edição de textos legíveis pelo tato e a aquisição da correta ortografia.

6. Resultados e Produtos

Exposição no MIS Cine Santa Tereza no período de dez a vinte de dezembro de 2018 das oito às vinte horas, com duas apresentações de dança e duas exibições de filmes por dia. Exposição multissensorial, com vídeo, apresentação ao vivo e exposição de acervo material do Corpo Cidadão.

Produtos complementares resultantes do projeto: publicação sobre a experiência museológica que integra objeto/bem imaterial/vídeo, CD com a trilha do espetáculo, DVD do primeiro do espetáculo com making of da exposição.

7. Plano de Comunicação

Sistema de distribuição direta a partir de pré-apresentações - no mês anterior a abertura - em escolas da rede pública de ensino como convite a exposição e ao espetáculo que irá estreiar junto à exposição;

Sistema de distribuição intensa com distribuição por canais de radiodifusão sonora em frequência modulada em Belo Horizonte, Contagem e outras cidades da Grande BH pela rádio UFMG-EDUCATIVA FM 104,5 aos domingos do mês anterior ao início da exposição no horário correspondente à programação infantil (9h – Serelepe / 9h30 –

Universidade das Crianças / 10h – Na Onda da Aquacultura) e Rádio Inconfidência FM 100,9 às segunda, quartas e sextas da primeira e segunda semana da exposição em horários variados.

Fotografias, vídeos e gravações nas páginas oficiais do Corpo Cidadão nas redes sociais (Facebook e Instagram), bem como no site da ONG. Folder digital promovido por dinâmicas de publicidade paga das mídias sociais. Banner no local da exposição.

8. Proposta de Contrapartida

Três bailarinos do Corpo Cidadão fazem graduação em dança na UFMG, sendo a disciplina de libras obrigatória. Como contrapartida os mesmos serão responsáveis por guiar os visitantes surdo/mudo. Bem como as maquetes de orientação no ambiente, serão produzidas por dois bailarinos com graduação em Arquitetura e Urbanismo, também na UFMG. Propostas de mediação e ação educativa acessíveis e inclusivas que incentivem o convívio de pessoas com diferentes deficiências e sem deficiência.

APÊNDICE IV

IMAGENS RESERVA TÉCNICA

Figura 33: PAREDE A (com relação ao interior do edifício faz divisa com o corredor e caixa de escada).



Figura 34: PAREDE B (voltada para a rua Araújo Reis).



Figura 35: PAREDE C (paralela à PAREDE A)



Figura 36: PAREDE D drywall (voltada para a Avenida dos Andradas).



Figura 37: PAREDE E (paralela à PAREDE A)



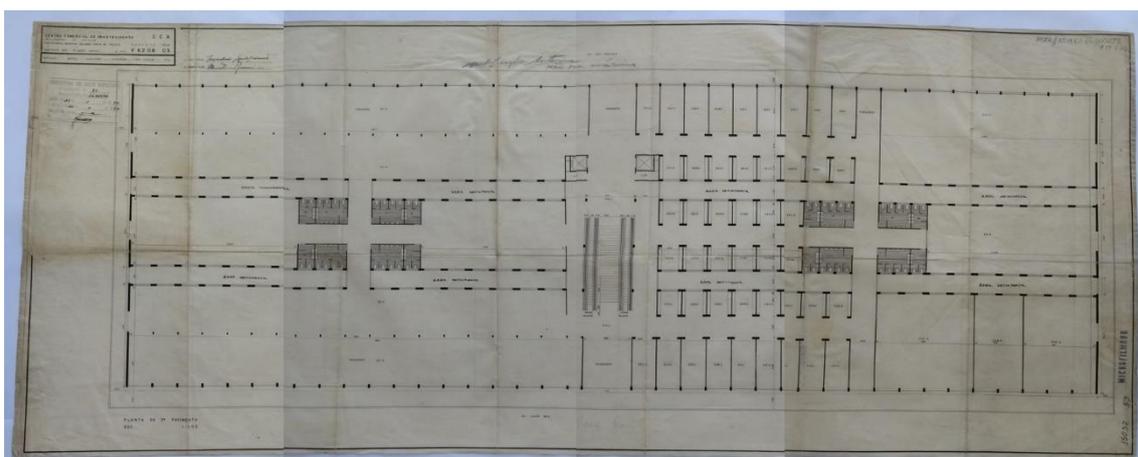
Figura 38: PAREDE F da sala de drywall (voltada para a Avenida dos Andradas)



Figura 39: PAREDE F (voltada para a Avenida dos Andradas)



Figura 40: Planta segundo andar Edifício Central. Acervo Arquivo Público de Belo Horizonte



ANEXO I

THE LIVE LIST

1. CONCORDAR E ENTENDER OS PARÂMETROS BÁSICOS DO TRABALHO:
 - Peça ao artista para fornecer uma descrição do trabalho para alguém que nunca o viu antes.
 - Quais são os parâmetros básicos do trabalho; duração, espaço, número e natureza dos artistas, variabilidade?
 - O trabalho existe em mais de uma forma? Em caso afirmativo, quais são as diferentes formas de trabalho? Por exemplo, um elemento ao vivo e um arquivo, etc.
 - É dentro do "DNA" do trabalho que ele evolui ou emerge ao longo do tempo? A repetição é um importante componente estrutural do trabalho?
 - O trabalho faz referência a um contexto de desempenho específico? Por exemplo, dança, teatro, ativismo, música contemporânea, cinema expandido? Como isso afeta o modo como o trabalho é entendido agora e em relação a quanto o trabalho pode mudar e continuar sendo o mesmo trabalho?
 - O trabalho depende de um momento no tempo (político, cultural, social)? Se sim, como isso será gerenciado na forma futura do trabalho?
 - O trabalho depende de uma pessoa em particular?
 - O trabalho é dependente de um determinado local ou cenário arquitetônico?
 - Onde estão os maiores desafios em avivar este trabalho agora e no futuro? Preocupações de saúde e segurança; custo (por exemplo, em um trabalho que requer a contratação de pessoas por um período prolongado, o custo de mostrar o trabalho pode ser alto); nível de comprometimento institucional envolvido; habilidades (muitos trabalhos ao vivo envolvem pessoas que são contratadas ou recrutadas como voluntárias para realizar o desempenho. Um trabalho pode exigir habilidades específicas daqueles que realizam o desempenho. Essas podem ser habilidades profissionais, por exemplo, os policiais e cavalos treinados para usar cavalos na multidão. Controle (tania bruguera 'tatlin's whisper # 5' 2008), instrutores de yoga (jennifer allora & guillermo calzadilla 'balança do poder' 2007, ou cantores amadores (tino sehgal 'isto é propaganda' 2002). Também é o caso que as habilidades os envolvidos no ensaio, audição e produção dessas obras são específicos e podem não ser comuns no museu, e em alguns casos, transmissores especializados ou produtores

são empregados pelo artista, estes têm um envolvimento específico e constante com a realização de um grupo particular de trabalhos. Aponta para um modelo mais distribuído pelo qual, a fim de manter a capacidade de exibir um trabalho, o museu precisa manter conexões com aqueles com o conhecimento específico. Wledge como transmissores ou com grupos especializados específicos. O ritmo do museu significa que as obras muitas vezes não são mostradas por muitos anos depois de coletadas, por isso é possível manter essas habilidades dentro do museu? Muitas dessas obras são vendidas como edições e, portanto, o artista pode ter pessoas que trabalham constantemente na realização de um corpo de suas obras. Espaço específico necessário e talvez também o uso diferente de espaços dentro do museu.

2. RELACIONAMENTO COM O MUSEU / COLEÇÃO

- Quais são os pontos-chave que precisam ser negociados com o museu em relação à aquisição ou desempenho (por exemplo, a extensão do envolvimento do artista)?
- Este trabalho desafia ou critica o museu? Se sim como?
- Como o trabalho usa ou depende do museu e da equipe do museu?
- Quem precisa estar envolvido no trabalho: ambos os papéis (conservador, curador, produtor, artista) e habilidades (equipe técnica / licenças).
- Em que estágio eles precisam estar envolvidos? (Na fase de aquisição / produção)
- O canteiro de obras é específico de uma área específica do museu, é para ser exibido fora do museu?
- Quais recursos serão necessários agora e no futuro? Considere recursos financeiros e também tempo, espaço, capacidade, conhecimento e tecnologia
- Quais outras partes também precisam estar nesse relacionamento? Por exemplo, artistas, especialistas externos.
- Quais são as liberdades relativas de cada parte no acordo? Por exemplo, para fazer alterações no trabalho.
- Qual é o papel do público do museu (participação)?
- Qual é a relação do trabalho com outras obras nas coleções do museu? Referencia-os ou usa-os. Faz parte de uma sequência de obras?
- Você espera reações extremas ao trabalho? É permitido que a equipe intervenha se sim, como?
- O que faz um bom desempenho deste trabalho?

- Quais são as condições do espaço? O espaço onde o trabalho é realizado precisa ser modificado de alguma forma?
- Qual a duração do trabalho, quais são suas horas, se está aberto quando a galeria está aberta, como os eventos especiais são tratados?
- É necessária alguma iluminação especial?
- É necessária alguma acústica especial?
- O museu é obrigado a produzir qualquer coisa para cada performance (veja a. acessórios abaixo)?
- Quanto custa instalar o trabalho?
- Existem problemas de saúde e segurança ou legais na execução do trabalho?
- As permissões ou licenças são necessárias de qualquer órgão externo?
- O trabalho é ensaiado? O que isto significa?
- Que manutenção e monitoramento são necessários durante a exibição?

3. A PRODUÇÃO DA PERFORMANCE

A. ACESSÓRIOS

- Existem adereços?
- Se sim, qual é o seu status? É provável que isso mude com o tempo? O registro precisa estar envolvido?
- Os adereços são consumidos ou destruídos durante o espetáculo?
- Esses objetos fazem parte do trabalho de arte?
- Esses objetos fazem parte de um "arquivo"?

B. CONTRATAÇÃO / AUDIÇÃO

- Precisamos contratar intérpretes / intérpretes?
- Como anunciamos o papel?
- Existe um processo de audição?
- O que o departamento de RH precisa cuidar? Turnos Pagamento? Regras para lidar com doença, ausência?

C. FUNÇÕES

- Quem é responsável pelos diferentes aspectos do trabalho; por exemplo, sua produção, exibição, documentação e conservação?

- Quais são os requisitos para comunicação interna sobre o trabalho, por exemplo, existem restrições relacionadas a fotografia, gravação, etc.
- Quais aspectos são considerados uma responsabilidade compartilhada?

4. DOCUMENTAÇÃO

- Quais formulários de documentação estão disponíveis?
- O que precisa ser documentado e com qual finalidade?
- Existe uma entrevista de artista? Se sim, quem conduziu e o que cobre?
- Que tipos de acordo precisam ser documentados? Por exemplo, contratos de licença, contrato de aquisição, contrato de propriedade, contrato de direitos autorais etc.
- Quais categorias de documentação estão presentes e são necessárias para este trabalho. Por exemplo, instruções, declaração do artista, documentação arquivada de apresentações anteriores, experiência do público
- Como o desempenho em si deve ser documentado?
- Como o trabalho deve ser exposto publicamente quando não é realizado? Por exemplo, através da imagem em movimento, fotografia, declaração de artista? O áudio deve ser incluído? Existem restrições?
- Com que frequência a documentação deve ser revisada?
- Como a documentação é usada na reativação do trabalho?
- Existe valor em produzir um testemunho do desempenho cada vez que é realizado? Por exemplo, de cada performer, como crítica ou avaliação do artista, como uma revisão do desempenho.
- A documentação pode ser compartilhada - por exemplo, os documentos de trabalho podem ser digitalizados e amplamente disponibilizados?
- Quem possui os direitos?
- Qual é o status da documentação? Pode representar o legado da obra? Pode ser mostrado com o trabalho no futuro?

5. AUDIÊNCIA

- Que tipo de interpretação é necessária para este trabalho?
- Como o público encontra o trabalho?
- O público é colocado como participante do trabalho? Se sim como?