

**Fundação Casa de Rui Barbosa**  
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos  
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Liana Vasconcelos

**Um museu da dança no Brasil**

Rio de Janeiro  
2018

Liana Vasconcelos

## **Um museu da dança no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes

Rio de Janeiro  
2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
FCRB

V331 Vasconcelos, Liana  
Um museu da dança no Brasil / Liana Vasconcelos. – Rio de Janeiro, 2018.  
101 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes.  
Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de Pós-graduação  
em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

1. Dança. 2. Museu. 3. Memória. I. Herculano, Antonio Lopes. II. Título.

CDD: 700.4579

*Responsável pela catalogação:*  
*Bibliotecária – Carolina Carvalho Sena CRB 6329*

d  
Liana Vasconcelos

**Um museu da dança no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial.

Aprovado em 19 de fevereiro de 2018.

Orientador:

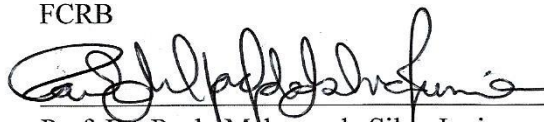


Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes  
FCRB

Banca Examinadora:



Prof.ª Dr.ª Maria Flora Süssekind  
FCRB



Prof. Dr. Paulo Melgaço da Silva Junior  
FAETEC/RJ e Faculdade Gama e Souza

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, eternos incentivadores e apoiadores do meu amor pela dança. Sem eles ao meu lado não teria conseguido realizar o sonho de fazer da dança a minha profissão, o meu estudo acadêmico, a minha visão de mundo e o meu modo de vida.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação Casa de Rui Barbosa e todo o corpo docente do Mestrado Profissional em Memória e Acervos, por terem contribuído tanto com a minha formação intelectual e acadêmica nestes últimos dois anos.

Ao meu orientador, Antonio Herculano, por ter aceitado o meu convite e por ter me ajudado a manter os pés no chão, quando a minha veia artística se sobrepunha às teorias acadêmicas durante o processo de escrita. E também por ter tido uma enorme paciência com a loucura que é a minha vida artística e sua carga horária nada convencional.

Aos Professores da Banca Examinadora, por terem aceitado o meu convite, pela leitura do trabalho e por terem trazido questionamentos e novas ideias a esta pesquisa.

Aos meus pais, eternos incentivadores de todos os meus sonhos e que nunca mediram esforços para me ajudar a realizá-los. E ao meu irmão, Fernando, por ser um exemplo de dedicação e entrega à profissão. Seu amor pela medicina inspira meu amor pela dança.

A todos os meus diretores, ensaiadores e professores de dança, desde o primeiro que dia em pisei em uma sala de ballet, aos quatro anos de idade, até os dias atuais. Por terem me ensinado, corrigido, alertado, instigado, mas principalmente por terem acendido em mim essa chama ardente da arte da dança. Em especial: Elizabeth Serri, Edy Diegues, Beth Oliosi, Jacy Jambay, Anna Elizabeth Alexandre, Teresa Augusta, Maria Luisa Noronha, Dalal Achcar, Mariza Estrella, Luiz Carlos Nogueira, Cícero Gomes, Victor Ciattei, Regina Miranda, Inês Bogéa, Helio Bejani, Tatiana Leskova, Ana Botafogo e Cecilia Kerche.

Ao meu eterno professor Paulo Melgaço, por ter instigado em mim, desde cedo, o interesse pela Memória e pela História da Dança, me fazendo evoluir muito como artista e pesquisadora.

Aos entrevistados Linda Murray e Raul Martinez, pelas valiosas informações cedidas para este processo de pesquisa.

Ao Mateus Ceccato, pela companhia durante as pesquisas de campo nos Estados Unidos e pela grande ajuda com as entrevistas lá realizadas.

Aos meus colegas de turma do mestrado, pelas trocas de conhecimento em sala de aula nestes dois anos de convivência.

Perdido seja para nós aquele dia em que não se dançou nem uma vez.

Friedrich Nietzsche. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.*

## RESUMO

VASCONCELOS, Liana. *Um museu da dança no Brasil*. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

A dança é uma arte efêmera, no momento em que ela se realiza ela também se desfaz, ficando presente somente na memória de quem a presenciou. Este trabalho objetiva pesquisar como e por que é importante preservar a memória e a história da dança, detalhando suas formas existentes de registro, mapeando os seus acervos no Brasil e no exterior, refletindo sobre como se estabelece a transmissão de seu conhecimento para as gerações futuras e considerando o corpo do bailarino como o principal lugar de memória dessa arte. Propõe ainda a criação de um museu da dança no Brasil, cujo objetivo seria o de preservar e disponibilizar todas as formas de registros materiais da dança e principalmente o de reconhecer e integrar os corpos dançantes como as principais peças de seu acervo. Um museu da dança no Brasil seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para a nossa arte.

Palavras-chave: dança, memória, história, corpo, legado, museu.



## **ABSTRACT**

VASCONCELOS, Liana. *A Museum of Dance in Brazil*. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

Dance is an ephemeral art, for it vanishes the moment after it happens, remaining present only in the memory of those who witnessed it. This work aims to investigate how and why it is important to preserve the memory and history of dance, detailing their existing forms of recording, mapping their collections in Brazil and abroad, considering how to establish the transmission of their knowledge to the future generations and seeing the body of the dancer as the main memory place of this art. It also proposes the creation of the Museum of Dance in Brazil, and its objective would be to preserve and make available all forms of material records of dance, and especially to approach and integrate the dancing bodies as the main pieces of its collection. A Museum of Dance in Brazil would be a transforming lever and more than necessary for our art.

Keywords: dance, memory, history, body, legacy, museum.

## LISTA DE GRÁFICOS E QUADROS

Quadro 1	Mapeamento da Dança- tabela 259.....	76
Quadro 2	Mapeamento da Dança- tabela 82.....	77
Quadro 3	As instituições documentais.....	80
Gráfico 1	Porcentagem de museus segundo natureza administrativa.....	84

1	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	12
2	<b>A MEMÓRIA DA DANÇA.....</b>	15
2.1	<b>Memória: conceitos e especificidades.....</b>	15
2.2	<b>Memória da dança x história da dança.....</b>	21
2.3	<b>As formas de registro na dança.....</b>	23
2.4	<b>A memória corporal daquele que dança.....</b>	30
2.5	<b>O corpo que dança.....</b>	31
3	<b>OS ESPAÇOS DE MEMÓRIA DA DANÇA PELO MUNDO.....</b>	34
3.1	<b>Mapeamento geral.....</b>	34
3.2	<b>Estudo de caso: Musée de la Danse (França).....</b>	43
3.3	<b>Estudo de caso: National Museum of Dance (Estados Unidos).....</b>	46
3.3.1	<u>Resumo dos trechos mais significativos da entrevista realizada com Raul Martinez, diretor do National Museum of Dance em 24 de janeiro de 2017, na sede do museu.....</u>	47
3.3.2	<u>Um breve relato sobre a experiência no National Museum of Dance.....</u>	50
3.4	<b>Estudo de caso: The New York Public Library for the Performing Arts – Jerome Robbins Dance Division - Lincoln Center (Estados Unidos).....</b>	50
3.4.1	<u>Resumos dos trechos mais significativos da entrevista realizada com Linda Murray, curadora de dança da Jerome Robbins Dance Division-The New York Public Library for the Performing Arts, em 12 de janeiro de 2017, na sede da biblioteca.....</u>	54
3.4.2	<u>Um breve relato sobre a experiência na Jerome Robbins Dance Division...</u>	58
4	<b>A DANÇA BRASILEIRA E A PROBLEMÁTICA DE SUA</b>	

	<b>MEMÓRIA E HISTÓRIA.....</b>	<b>59</b>
4.1	<b>A memória e a história da dança no Brasil.....</b>	<b>59</b>
4.2	<b>Histórico de projetos para a história e memória da dança brasileira...</b>	<b>61</b>
5	<b>UM MUSEU DA DANÇA NO BRASIL: UMA IDEALIZAÇÃO EM PROL DA PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA DA DANÇA BRASILEIRA.....</b>	<b>75</b>
5.1	<b>Museu.....</b>	<b>78</b>
5.2	<b>Plano de ações para o museu da dança no Brasil.....</b>	<b>82</b>
5.3	<b>O museu da dança no Brasil.....</b>	<b>87</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>88</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>97</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na arte da dança, o instrumento de trabalho do bailarino é o seu próprio corpo. É através dos movimentos por ele executados e das emoções por ele expressadas que a mensagem artística é transmitida ao público. A dança é então uma arte efêmera, pois no momento em que ela se realiza no corpo do bailarino, ela também se desfaz, ficando presente somente na memória de quem a presenciou.

Um pintor, por meio de seu fazer artístico, pinta um quadro, que é algo tangível e durável por certo período. No caso de um escultor, o seu produto final é a escultura, algo também tangível e durável. Assim acontece com os cineastas, escritores e outros artistas. É evidente que o ato criativo dos mesmos perpassa também pela imaterialidade, mas, em geral, suas artes estão pautadas na criação de objetos materiais.

Este não é o caso dos bailarinos, atores, *performers* e de todos aqueles que têm como seu produto artístico final movimentos realizados pelo seu próprio corpo, que apesar de ter uma propriedade material, carrega em seus atos e movimentos a característica da fugacidade.

Na dança muito comumente nomeada “arte do tempo”, evidencia-se a presença desse princípio fundador da matriz sonora: terminada a função, tudo passou diante de nossos olhos e diante dos olhos dos próprios bailarinos, que, de ângulos diferentes, dançando sozinhos ou entre colegas, também assistem à arte passar, ainda que restem em seus corpos, as estruturas do realizado.<sup>1</sup>

Como então preservar a memória da dança? Será que somente livros, fotos, vídeos e notações coreográficas são suficientes? E a memória que se estabelece no corpo do bailarino e que depois é transmitida do professor para o aluno, em uma relação direta entre mestre e aprendiz, um tanto quanto complexa de ser registrada?

O Guia Prático de Documentação em Dança, escrito por Smigel<sup>2</sup> e produzido pela Dance Heritage Coalition afirma que os bailarinos que tenham participado no processo de criação de uma dança ou que tenham praticado a dança por um longo período (no caso de danças culturalmente transmitidas) têm um repositório de compreensão da dança e de sua prática impregnado na mente e no corpo. Essa espécie de memória corporal adquirida é o principal meio de transmissão, de geração em geração, da memória da dança.

---

<sup>1</sup> NAVAS, Cassia. *Interdisciplinaridade e intradisciplinaridade em dança*, p.97.

<sup>2</sup> SMIGEL, Libby. *Documenting dance- a practical guide*.

Com uma vida inteira dedicada à dança como bailarina, essa questão sempre me instigou e fascinou, pois a vivencio em meu cotidiano de ensaios e espetáculos e tenho consciência da importância do conhecimento transmitido pelos meus professores e ensaiadores, que também vivenciaram essa arte em seus corpos.

A cada apresentação efêmera, que acontece na cena e se evapora no ar, algo permanece. E é passado adiante. Algo intraduzível nesta folha de papel. Algo que eu como bailarina consigo compreender e sentir perfeitamente, mas que se torna muito difícil de transmitir como pesquisadora de memória da dança em um trabalho escrito.

Portanto, durante toda a minha carreira, venho refletindo sobre a realidade da dança brasileira e percebo a falta de um lugar específico de encontro desses atores sociais da memória da dança e dos diversos tipos de registros já existentes dessa arte. Um espaço onde esses agentes pudessem acessar esse conteúdo material, compartilhar e trocar conhecimentos e experiências entre si, movimentando e dando vida a essa memória.

Esse espaço precisa, portanto, ser idealizado. Assim como o seu acesso, uso, apropriação e funcionamento precisam ser estudados, objetivando preencher essa grave lacuna na memória artística da dança brasileira.

Logo, este trabalho tem como objetivo geral o de analisar as principais instituições, museus e arquivos de dança pelo mundo e a partir do estudo da experiência, ideologia e produção de cada um deles, propor a criação de uma instituição de história e memória para a dança no Brasil, comprovando a carência de tal empreitada no país.

E tem como objetivos específicos:

- Pesquisar como e por que é importante preservar a memória e a história da dança.
- Analisar as possíveis formas de registro da dança e até que ponto essas formas dão conta desse registro de forma plena.
- Problematizar o corpo do bailarino como o principal lugar de memória da dança.
- Idealizar e propor a criação de um museu da dança no Brasil, um espaço de movimento, em que passado, presente e futuro da dança dialoguem e onde cada bailarino se sinta integrante, como uma peça viva do acervo.

Esta dissertação está baseada na literatura existente sobre a memória social e coletiva, sobre a definição dos lugares de memória, sobre os conceitos de história e também sobre alguns pressupostos relativos à museologia, através do estudo de teóricos como Andreas

Huysen, Jan Assman, Jô Gondar, Laura Millar, Le Goff, Mario Chagas, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Ulpiano Meneses, Regina Abreu, Vera Dodebei, dentre outros.

Pesquisadores com trabalhos teóricos em memória e história da dança, corpo, movimento e notação coreográfica também estão sendo utilizados, como por exemplo: Ana Lúcia Trindade, Beatriz Cerbino, Christine Grainer, Eduardo Sucena, Inês Bogéa, Leonel Brum, Roberto Pereira, Roger Garaudy, Rudolf Von Laban, Sigrid Nora, Vera Torres, dentre outros.

A metodologia utilizada neste projeto é baseada em pesquisas bibliográficas, através de livros, artigos científicos, críticas e depoimentos acerca do tema da memória e da história da dança, coletas de dados, além de visitas a instituições internacionais e entrevistas com profissionais da área.

No primeiro capítulo da dissertação serão discutidos conceitos sobre memória e história da dança, sobre as formas de registro dessa arte e sobre a memória corporal daquele que dança.

No segundo capítulo foi elaborado um mapeamento das mais relevantes instituições, centros culturais e lugares de acervo de dança pelo mundo e disponibilizados trechos de entrevistas feitas com profissionais dessas instituições. No terceiro capítulo, foi produzido um histórico dos principais projetos em prol da memória e da história da dança já realizados no Brasil, para que se estabeleça um panorama dessa realidade no país.

E por fim, no último capítulo, um projeto de idealização do museu da dança no Brasil foi elaborado, descrevendo e detalhando o seu funcionamento, gestão, acervo, acesso, uso, ações e demais características.

O museu da dança no Brasil, com um acervo material especializado nessa arte e com uma intermitente coreografia de corpos passantes e dançantes em seu espaço, seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para a valorização da memória e da história da arte da dança no país.

Portanto, este trabalho se encaixa na temática da linha de pesquisa 2 do Mestrado Profissional em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, que aborda as Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial.

## 2 A MEMÓRIA DA DANÇA

### 2.1 Memória: conceitos e especificidades

Para dar início à reflexão sobre memória da dança faz-se necessário conceituar e refletir sobre o termo “memória”. Este tem sua origem etimológica no latim e significa a faculdade de reter e/ou readquirir ideias, imagens, expressões e conhecimentos adquiridos anteriormente reportando-se às lembranças e reminiscências. Já para os gregos, a memória estava recoberta de um halo de divindade, pois se referia à deusa Mnemosyne, mãe das Musas, que protegem as artes e a história, segundo Marilena Chauí, que também afirma que a "memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais".<sup>3</sup>

O campo da memória é um território em movimento. Suas fronteiras reelaboram constantemente novos sentidos, pois a memória é caracterizada por um processo de ressignificação realizado a partir de percepções e questionamentos que vão sendo elaborados no tempo presente. Ela nada mais é do que uma reconstrução do passado a partir de informações do presente e de outras reconstruções feitas em momentos anteriores, nos quais as recordações já apresentavam consideráveis alterações. A memória é, portanto, contemporânea de quem a recorda, e não do acontecimento ocorrido. Segundo Ulpiano Meneses, “a elaboração da memória se faz no presente e para responder às solicitações do presente. É do presente sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar”.<sup>4</sup>

Devido ao seu caráter de mobilidade constante, torna-se difícil a postulação de um único conceito para esse campo, até pelo fato do mesmo possuir inúmeras vertentes: memória social, memória cultural, memória coletiva, dentre outras.

Para Jô Gondar,<sup>5</sup> a memória social é polissêmica e transdisciplinar. Polissêmica porque a memória comporta diversas significações e se abre a uma variedade de signos: simbólicos (palavras orais e escritas), icônicos (imagens desenhadas ou esculpidas) e indiciais (marcas corporais). Transdisciplinar porque a sua ideia não é reunir conteúdos de diferentes disciplinas, mas sim produzir efeitos de transversalidade entre os diversos saberes. Um objeto

---

<sup>3</sup> CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*, p.138.

<sup>4</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A história, cativa da memória?*, p.11.

<sup>5</sup> GONDAR, Jô. *Quatro posições sobre a memória social*.



transdisciplinar é criado quando problemas que até então eram próprios de um campo de saber atravessam seus limites e fecundam outros, propondo novos discursos e novas práticas de pesquisa. Logo, essa transdisciplinaridade torna-se necessária no estudo da memória da dança, pois como afirma Denise Siqueira:

[...] arte, portanto, simbólica [...] porta significações que transcendem o valor estético espetacular [...] uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolve(m) valores e preconceitos, reflete(m) o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e pode(m) suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, com o qual troca informações, modificando-se, transformando-se.<sup>6</sup>

Nesse sentido, a arte da dança é tida como uma forma de memória de seu tempo, que ganha corpo pela eternização da arte como um bem da cultura estando, portanto, relacionada também à memória cultural. Segundo Jan Assmann, o conceito de memória cultural compreende aquele corpo de textos reutilizáveis, imagens e rituais específicos de cada sociedade em cada época, cujo "cultivo" serve para estabilizar e transmitir essa autoimagem da sociedade. Para o autor, a memória não é simplesmente um meio de retenção de informação, mas sim uma força que pode moldar a identidade cultural como um todo:

Através do seu patrimônio cultural, uma sociedade torna-se visível para si mesma e para os outros. Que passado se torna evidente naquela herança e que valores emergem em sua apropriação identificatória nos diz muito sobre a constituição e tendências de uma sociedade.<sup>7</sup>

Por ser objeto de construção de identidade cultural, não há como pensar na dança sem enaltecer seu caráter de coletividade. Desde seus primórdios ela foi utilizada em rituais grupais para celebrar a colheita, evocar a chuva, enunciar guerras ou homenagear os deuses. E mesmo posteriormente, enquanto dança cênica já postulada como uma manifestação artística, a dança visou sempre à interação com o outro, seja ele um dançarino que também está em cena ou toda a plateia, para quem se dança.

Vale esclarecer já aqui que ao me referir à dança neste trabalho de dissertação estou me referindo ao conceito de dança cênica, aquela incorporada pelos monarcas na sociedade de

---

<sup>6</sup> SIQUEIRA, Denise da Costa. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*, p.5.

<sup>7</sup> ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*, p.133. Tradução nossa.

corte e que posteriormente passou a ser composta para os palcos dos teatros que surgiram na modernidade, incluindo o ballet clássico, prosseguindo com a chamada dança moderna e a atual dança contemporânea.

O conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs,<sup>8</sup> sociólogo considerado um dos precursores no estudo da memória, é importante para o estudo deste campo na dança. Para Halbwachs, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva. As lembranças são construídas no cerne de um grupo. Ele não nega totalmente a memória individual, mas enfatiza a relação intrínseca entre as lembranças e a coletividade, procurando demonstrar que sem substratos comuns, as sociedades não poderiam funcionar.

Segundo Regina Abreu: “A metáfora emblemática do modelo de sociedade *halbwachiano* corresponde à imagem da orquestra em que os músicos são capazes de se harmonizar para executar uma mesma sinfonia, e de que essa harmonização depende de uma ‘memória coletiva’”.<sup>9</sup>

Fazendo uma analogia dessa metáfora da orquestra para a arte da dança, podemos pensar em um corpo de baile de um ballet clássico de repertório, onde todos os bailarinos precisam dançar em uníssono, necessitando de uma mesma gama de conhecimentos técnicos, interpretativos, conceituais e históricos daquela obra. Essa memória coletiva é essencial para a execução de uma obra dessa magnitude e para a transmissão da mesma às gerações futuras. A autora Laura Miller em seu artigo “Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives”, corrobora essa ideia afirmando que:

Nossa memória individual nos dá nosso passado pessoal, e nosso passado compartilhado nos dá nossa identidade coletiva. É preservando e fomentando nossas memórias que podemos construir a base que precisamos para olhar para o futuro e ver nossas conexões com o mundo maior.<sup>10</sup>

Entretanto, vale enfatizar que essa memória vai se estabelecendo através das redes de interação e comunicação entre os indivíduos ao longo do tempo e que, portanto, não existe apenas uma memória correta, mas uma diversidade delas, tantos quantos forem os laços de

---

<sup>8</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*.

<sup>9</sup> ABREU, Regina. *Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social*, p.35.

<sup>10</sup> MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*, p.126. Tradução nossa.

pertencimento desse grupo. Para Halbwachs,<sup>11</sup> as lembranças constituem sistemas independentes e para que a memória de um indivíduo seja apoiada pela de outros, é preciso que haja coerência e pontos de contato entre ambas, para que a “memória coletiva” possa ser restabelecida, reconstruindo o passado e assegurando certa totalização.

Como exemplo, pensemos na dissolução de uma companhia de dança. Com o seu fim, a memória daquele grupo de bailarinos se despedaça e se dispersa. Cada indivíduo carregará suas próprias lembranças construídas ali e possivelmente no futuro, se indagados, é possível que ocorram divergências de histórias, diferentes interpretações e lembranças incompletas. Mas ao juntar vários integrantes do grupo em um espaço que remeta ao seu passado coletivo, como uma sala de ensaio ou um palco, espera-se que essa memória se condense e se reconstrua de uma maneira mais completa, com uma maior riqueza de detalhes e referenciais, apresentando-se mais verossímil a sua história.

Entretanto, para que essa homogeneidade aconteça, provavelmente, um campo de disputa se estabelecerá, pois a memória social possui sempre uma dimensão política. Cada ator social é simultaneamente agente e espaço de negociação na disputa de sentidos, onde algumas ideias e estratégias serão permitidas, enquanto outras serão omitidas, silenciadas ou manipuladas.

O tempo produz combinações dos silêncios e das vozes ativas ou silenciadas pelos indivíduos e grupos. Como afirma Laura Millar,<sup>12</sup> se a memória social é formada por meio de um processo de escolha e seleção, então os veículos da memória serão sujeitos à inevitável parcialidade e viés daqueles na sociedade que possuem esse poder de escolha e seleção.

Segundo Le Goff, “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominam as sociedades históricas”.<sup>13</sup> Logo, fica evidente que a estruturação da memória social está intimamente relacionada com o âmbito do poder político.

Na dança, esses tipos de disputa acontecem, por exemplo, durante a remontagem ou reconstrução de obras coreográficas, quando entram em jogo diferentes pontos de vista estéticos e de interpretação entre os remontadores de uma obra.

A memória social é então um processo contínuo e tenso, deflagrado pelas relações, afetos e jogos de força entre os indivíduos e grupos. Nesse sentido, o diálogo entre os estudos da memória social e da dança torna-se um instigante caminho a ser trilhado e descoberto, pois

---

<sup>11</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*.

<sup>12</sup> MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*.

<sup>13</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, p.422.

amplia as possibilidades de entendimento dessa última, enquanto arte, linguagem, forma de expressão, técnica e campo cultural.

Todo conhecimento que nos é transmitido é fruto do acúmulo de milhares de anos de trabalho, elaboração e transmissão de conhecimento humano, ou seja, muitas mentes pensaram e produziram muito para que tenhamos o volume de conhecimento gerado e acumulado até hoje, que é constantemente acrescido e retransmitido para as gerações futuras. Todo conhecimento deve ser transmitido, pois corre o risco de se deteriorar, perder-se no tempo.<sup>14</sup>

A história dessa arte, desde a Antiguidade, é repleta de mudanças estéticas, quebras de estilos, evoluções técnicas e mudanças no corpo dançante. Todas essas transformações refletem o que é a dança hoje, em suas mais variadas formas.

Para aquele que dança, é importante tomar conhecimento dessa história, para que, além de se sentir pertencente a ela, possa atuar também como um agente cultural de transformação nesse campo. É responsabilidade de cada geração contribuir de alguma forma para o acréscimo do conhecimento humano.

Segundo Michael Pollack,<sup>15</sup> a memória exerce um papel fundamental ao proporcionar o sentimento de continuidade e coerência necessário para a construção dos sentidos de pertencimentos sociais, de um indivíduo ou de um grupo.

Seguindo esse mesmo pensamento, Ana Lígia Trindade afirma que “[m]emória é tempo otimizado, sendo crucial para a evolução cultural de um país e para a afirmação de sua identidade”.<sup>16</sup> Ainda, segundo a autora, memória é respeito. Ao se lembrar, identificar e denominar as obras e seus criadores, garante-se a merecida perpetuação do trabalho de quem contribuiu com a história dessa expressão artística.

Um dos maiores pensadores de movimento do século XX, Rudolf Laban, levantou a questão de que a efemeridade intrínseca da dança aliada à falta de sistemas de registros eficientes fez com que grande parte da história da mesma se perdesse com o tempo, não deixando vestígios. Em sua obra, *Dança educativa moderna*, ele afirma:

---

<sup>14</sup> TELLES, Fernando da Silva. *Educação: transmissão de conhecimento*, p.83.

<sup>15</sup> POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*.

<sup>16</sup> TRINDADE, Ana Ligia. *Notação do movimento: uma ferramenta eficaz na memória da dança e preservação da informação coreográfica*, p.1.

A tradição da prática da dança conservou vivas apenas algumas das danças dos períodos mais recentes da civilização. Conhecemos algumas das danças folclóricas medievais e as danças do período das monarquias absolutistas que precederam a recente revolução política e industrial. Ainda assim, a herança total da arte do movimento, ao longo da história, é tão escassa que dificilmente poderia ocorrer ao grande público que existe uma relação entre vida social e dança.<sup>17</sup>

Em “O corpo dançante: um laboratório de percepção”, Annie Suquet,<sup>18</sup> aborda as relações entre a dança e a sociedade, concluindo que a arte não é um reflexo da vida social, mas sim constrói a sociedade. Ela aponta ser o corpo do bailarino um ressonador. A preservação da memória da dança vai muito além de um simples registro da história dessa arte, pois ela é acima de tudo um registro da história da sociedade.

Como exemplo disso temos a chegada do professor de dança europeu Luiz Lacombe ao Brasil, em 1811, acompanhando Marianna Scaramelli, sua esposa cantora que integrava a comitiva de Marcos Portugal, notório músico português que fora convocado por D.João para dinamizar toda a cena artística fluminense, como afirma Zamoner.<sup>19</sup>

Provavelmente o primeiro anúncio público de aulas de dança oferecidas no Rio de Janeiro foi de Luiz Lacombe no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro* no dia 13 de julho de 1811:

Luiz Lacombe, professor de dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta cidade que ele se propõe a ensinar todas as qualidades de danças próprias da sociedade; todas as pessoas que quiserem fazer a honra de tomar as suas lições o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3º andar.<sup>20</sup>

Logo, todo o povo carioca quis aprender com Luiz Lacombe a dançar nos moldes da corte portuguesa, para poder fazer parte daquele ambiente de convivência com a realeza, uma prova da influência da dança no âmbito social.

Outro exemplo é a história da bailarina italiana Maria Baderna. Quando chegou ao Brasil em 1849, causou intenso alvoroço na sociedade com sua forma muito ousada de dançar, para aquela época. O resultado disso é que o substantivo “baderna”, os adjetivos “baderneiros” e as outras palavras derivadas surgiram para nós devido ao comportamento dessa bailarina italiana, pela confusão que ela causava ao quebrar certas regras sociais, como

---

<sup>17</sup> LABAN, Rudolf Von. *Dança educativa moderna*, p.10.

<sup>18</sup> SUQUET, Annie. *O corpo dançante: um laboratório da percepção*.

<sup>19</sup> ZAMONER, Maristela. *História da dança de salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe*.

<sup>20</sup> GAZETA do Rio de Janeiro, 13 jul. 1811, p. 6.

afirma Corvisieri.<sup>21</sup> Um exemplo de um fato da história da dança que passa a ser um fato da história da sociedade.

Uma lembrança de um fato, um documento ou um arquivo são resultados de uma montagem da sociedade que os produziu, como também das sociedades em que continuaram a existir, chegando até à atual. Essa montagem é sempre intencional e se destina ao porvir, ao tempo que virá.

Para Jô Gondar,<sup>22</sup> existe uma concepção de memória social implicada na decisão do que escolher para preservar. Há nesta escolha uma aposta, certa intencionalidade quanto ao porvir, desenhando um mundo possível com a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar no tempo futuro. Como afirma Garaudy:

A dança, que nasceu e cresceu nas civilizações comunitárias e que se estiolou nas civilizações individualistas, nos dias de hoje pode contribuir significativamente para a realização da síntese pela qual nossa época espera: a de uma sociedade aberta onde o comunitário não se degradasse em totalitário, nem a expressão da pessoa em individualismo, mas, ao contrário, o homem pudesse conjugar sinfonicamente, como numa dança bem dançada, sua dimensão social e sua criatividade em um sistema consciente de sua relatividade e aberto para o futuro, para suas profecias e suas utopias.<sup>23</sup>

Cabe ressaltar, por fim, que a memória da dança se refere a todas as lembranças que cercam esse campo cultural: os seus atores sociais, os espetáculos e suas formas de registro, os elementos cênicos, as críticas, os discursos dos coreógrafos, as entrevistas, a memória dos corpos dos bailarinos, a memória do público e tudo mais que de alguma forma tenha composto e que diz respeito à cadeia produtiva da dança em tempos anteriores.

## 2.2 Memória da dança X história da dança

Apesar de no senso comum as palavras *história* e *memória* estarem associadas como sinônimos, diretamente relacionadas às recordações e ao passado, elas estão longe de possuírem o mesmo significado.

Neste trabalho de dissertação, ambas serão importantes para o processo de desenvolvimento da pesquisa e para o entendimento da dança enquanto objeto de estudo escolhido. Então se faz necessário aqui, uma breve distinção entre memória e história.

---

<sup>21</sup> CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*.

<sup>22</sup> GONDAR, Jô. *Quatro posições sobre a memória social*.

<sup>23</sup> GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*, p.183.

Para Pierre Nora, a memória é sempre carregada por grupos vivos e, portanto, está sempre em evolução, aberta à dualidade da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os tipos de uso, manipulação e revitalização. A memória é um fenômeno atual, vivida no eterno presente.

Já a história é uma reconstrução sempre incompleta daquilo que não existe mais, é uma representação do passado. Enquanto a memória é afetiva e se alimenta de lembranças vagas, a história, por ser uma operação intelectual pertencente ao campo científico, demanda sempre análise e discurso crítico:

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.<sup>24</sup>

Roger Chartier defende que a história é um discurso sobre outro discurso que é constituído pela e dentro da linguagem. Diferenciando-se da memória, a história exige que o historiador deva exercer uma “vigilância epistemológica que se traduz pela dependência ao arquivo e pela crítica apurada de várias fontes”.<sup>25</sup>

Sintetizando, a memória possui uma carga mais afetiva e agregadora enquanto a história tem um caráter mais crítico e desconstrutor, expondo rupturas, incongruências e descontinuidades. É a leitura, o uso e a apropriação dos registros existentes dentro de um determinado discurso que os vão transformar em memória ou história.

Ao discorrer sobre a história da dança enquanto disciplina e área de pesquisa, Vera Torres<sup>26</sup> defende que é fundamental uma reflexão envolvendo os seus diferentes métodos de observação e produção de conhecimento e que existem múltiplos pontos de partida que precisam ser explorados nos estudos sobre a história dessa arte.

Por exemplo, além das frequentes abordagens que partem da história de bailarinos, coreógrafos e obras podem-se incluir pesquisas relacionadas à história da transformação do movimento, à história das condições econômicas e políticas da produção de espetáculos, à

---

<sup>24</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, p.9.

<sup>25</sup> CHARTIER, Roger. *A história hoje: dúvidas, desafio, propostas*, p.113.

<sup>26</sup> TORRES, VERA. *Dança, história e memória: na pesquisa e no palco*.

história da formação dos bailarinos ou de sua expressividade enquanto artistas. Assim, com múltiplas abordagens, não se cria apenas a narração de uma história, mas a construção de diversos pontos de observação capazes de trazer à tona diferentes histórias.

### 2.3 As formas de registro na dança

A história, por excelência, valoriza os registros documentais. É por meio deles que se cria uma linha cronológica dos fatos e se organiza a sequência dos acontecimentos, rupturas e das criações na dança. Com eles, é possível perceber, por exemplo, quais indícios e traços permaneceram de uma obra para outra e quais foram alterados.

Em seu artigo “To remember and forget: archives, memory and culture”, Kenneth E. Foote defende as coleções de documentos e artefatos materiais como meios de estender o alcance temporal e espacial da comunicação como um todo, como expressa no seguinte trecho:

Ao contrário da ação verbal e não-verbal, que é efêmera e desaparece quando ocorre, a durabilidade física de objetos, artefatos e documentos permite que sejam passados de pessoa para pessoa e de lugar para lugar durante longos períodos de tempo.<sup>27</sup>

Ainda segundo ele, sob essa perspectiva, os arquivos transcendem as suas funções imediatas de documentar, educar, enriquecer e fornecer dados para sustentar as tradições e os valores culturais. Os documentos e artefatos que os arquivistas coletam são importantes fontes para extensão espacial e temporal da comunicação humana, e, como trato nesta pesquisa, da arte da dança. Cecilia Almeida Salles afirma, por exemplo, que “[o]s vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo”<sup>28</sup>.

A intenção de registrar a dança pode ser realizada de cinco maneiras diferentes, segundo Michel Bernard:<sup>29</sup> pela notação coreográfica, pela fotografia, pelo vídeo, pelo filme cinematográfico e pelos testemunhos falados ou escritos de um espetáculo, através daquelas pessoas que o criaram, dançaram ou apenas assistiram.

Além desses, as críticas elaboradas por especialistas da área são outras importantes formas de registro documental de uma obra, pois sempre fazem menção às características

---

<sup>27</sup> FOOTE, Kenneth E. *To remember and forget: archives, memory and culture*, p.30. Tradução nossa.

<sup>28</sup> SALLES, Cecilia Almeida. *O gesto inacabado*, p.19.

<sup>29</sup> BERNARD, Michel. *De La création chorégraphique*.



técnicas, cenografia, figurino, luz e trilha sonora, mesmo que carreguem em si a visão pessoal do crítico.

O guia *Documenting dance - a practical guide*, escrito por Smigel<sup>30</sup> e produzido pelo Dance Heritage Coalition, lista de uma forma bem completa todas as possíveis categorias de registro da dança. São elas:

#### Registros escritos

- Sistemas de notação
- Manuais de dança
- Críticas publicadas
- Outras descrições
- Materiais publicitários
- Memórias e correspondências dos participantes, bem como testemunhas oculares
- Programas das Performances
- Registros de negócios - documentos financeiros, orçamentos, contratos
- Transcrições, depoimentos orais que foram filmados ou gravados em áudio, transcritos ou fixados de outra forma
- Partituras de música

#### Registros visuais

- Imagens em movimento ou animações
- Danças feitas / projetadas para câmera ou mídia nova
- Gravações documentais de danças
- Documentários / programas de mídia
- Tecnologias de captura de movimento / coleta de dados assistida por computador
- Fotografias
- Desenhos, pinturas, esboços, esculturas, e assim por diante, com base na dança

#### Registros fonéticos

- Pontuações sonoras ou outras provas musicais
- Fitas de áudio de entrevistas

---

<sup>30</sup> SMIGEL, Libby. *Documenting dance- a practical guide*.

## Registros auxiliares

- Materiais de produção
- Figurinos

Diante dessa lista, vale ressaltar que qualquer fonte documental é um discurso produzido por sujeitos em determinada relação espaço-temporal e, portanto, é preciso analisá-la como resultado das práticas sociais que a produziram, levando em conta suas percepções estéticas, culturais e políticas.

As fontes não são mudas, um objeto já está sempre imbuído de significados ao se tornar um documento. Além disso, qualquer abordagem que se faça dessas fontes passadas, já é um recorte, que determina como serão utilizadas.

Para Beatriz Cerbino, esse processo de reunir, escolher e interpretar documentos com os quais a história da dança pode ser contada, requer um entendimento de que é a própria dança o melhor meio para se conhecê-la:

Trata-se de pesquisar e analisar seus processos de criação, as diferentes maneiras como distintos movimentos podem ser implementados no corpo e organizados na cena, assim como a utilização de cenários, figurinos e trilha sonora: esse é o ponto de partida e também o de chegada. E, como em qualquer campo acadêmico, possui particularidades em relação ao uso de fontes em sua pesquisa.<sup>31</sup>

## Fotografias e Litogravuras na dança

A pesquisa em fontes visuais traz importantes pistas para conhecer não somente como o corpo foi trabalhado na coreografia e na técnica da dança, mas também evidências de como e o porquê de determinada produção ter ocorrido naquele determinado momento.

Uma série de detalhes das produções em dança do século retrasado e grande parte das famosas bailarinas do século XIX, como Marie Taglioni, só se tornaram conhecidas pelas gerações atuais através de litogravuras. Essa técnica de gravura envolve a criação de marcas ou desenhos sobre uma matriz (pedra calcária) com um lápis gorduroso. A base dessa técnica é o princípio da repulsão entre água e óleo.

---

<sup>31</sup> CERBINO, Beatriz. *Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude*, p.118.

Posteriormente, por volta do ano de 1825, é criada a técnica da fotografia. Para Paulo Caldas, o que a fotografia revela são imagens do mundo, imagens que são imediatamente reconhecidas como instantes passados, e que perduram materialmente porque são fixadas em papel ou em qualquer outra superfície sensível:

Se a fotografia realiza, num sentido forte, um projeto de representação, é também porque ela representa as coisas do mundo como memória, atualizando o passado no presente; porque ela perdura as imagens do passado no presente e materializa a memória como presente no passado.<sup>32</sup>

A fotografia informa e também conforma uma determinada visão de mundo e “independente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”,<sup>33</sup> como afirma Peter Burke. A documentação fotográfica de dança contém muitas informações e detalhes sobre a coreografia, figurinos, iluminação, cenário e corpos dos bailarinos.

Além de funcionar como registro, a fotografia é atualmente uma das principais mídias da arte da dança, funcionando como material de divulgação das obras coreográficas, das companhias de dança e também dos próprios bailarinos, como *marketing* pessoal.

## **Livros na dança**

No passado, os livros relativos à dança costumavam ser, em geral, apenas de três categorias. Alguns eram livros de caráter histórico, retratando a trajetória dessa arte e abordando as suas fases estéticas, como por exemplo, o livro “*História da dança*”,<sup>34</sup> de Maribel Portinari.

Outros tinham um caráter de terminologia, informando a nomenclatura dos passos da técnica de dança bem como o detalhamento de sua execução, como o mundialmente conhecido “*Princípios Básicos do ballet clássico*”,<sup>35</sup> de Agripina Vaganova. E existiam ainda

---

<sup>32</sup> CALDAS, Paulo. *Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual*, p.247.

<sup>33</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*, p.20.

<sup>34</sup> PORTINARI, Maribel. *História da dança*.

<sup>35</sup> VAGANOVA, Agripina. *Princípios básicos do ballet clássico*.

as biografias dos grandes bailarinos ou coreógrafos, que revelavam as dificuldades e as glórias de suas carreiras, como o “*Nureyev – uma biografia*”,<sup>36</sup> de Peter Watson.

Sobre a biografia é interessante refletir que ela é um entrecruzamento da macro e da micro-história, uma vez que expõe fragmentos e relatos da vida do biografado mas também dos aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos da comunidade à qual ele pertence. Um pequeno levantamento elaborado por Roberto Pereira<sup>37</sup> revela que, até 2008, cerca de cinquenta e sete títulos de biografias de dança haviam sido publicados no Brasil. Nesse levantamento, estão incluídos os artistas brasileiros e estrangeiros, sendo que desses últimos só foram levados em conta aqueles que desempenharam papéis fundamentais no país.

Para Vera Torres, “não são poucas as críticas já realizadas por teóricos ou artistas em relação às maneiras pelas quais alguns historiadores costumam narrar a história da arte ou a história da dança, frequentemente limitando-a à biografia de bailarinos e coreógrafos, à numeração de obras importantes, com suas temáticas e datas”.<sup>38</sup> Mas, atualmente, além dessas três categorias de livros citadas acima, existem novas publicações de dança que dialogam com as demais artes, com a filosofia, a sociologia, a comunicação e outras ciências. Isso se deve em grande parte à presença da dança no ambiente acadêmico, o que suscitou uma maior pesquisa nessa área, principalmente em relação à dança contemporânea.

## **Vídeo/ Cinema na dança**

Da mesma maneira que a fotografia, o cinema nasce como registro, uma impressão das luzes do mundo. Da memória em imagem fixa, passou-se à memória em movimento. O primeiro cinema registrava as imagens de acontecimentos: a saída da fábrica, a chegada do trem, e desde muito cedo o cinema já anunciava o seu interesse pela dança como um objeto privilegiado.

A dança frequentou o cinema bem como o cinema frequentou a dança em suas criações ao longo do tempo. Vale lembrar que a palavra grega *kínesis* é a base etimológica de cinético e de cinema. A *cinese* é o traço comum que vincula a coreografia e a cinematografia como escrituras do movimento que são.

Com o avanço da tecnologia se tornou possível registrar a dança em vídeo. O vídeo transformou-se em um grande aliado nas remontagens de ballets e também na divulgação e

---

<sup>36</sup> WATSON, Peter. *Nureyev: uma biografia*.

<sup>37</sup> PEREIRA, Roberto. *Os nomes próprios da dança brasileira*.

<sup>38</sup> TORRES, Vera. *Dança, história e memória: na pesquisa e no palco*, p.170.

disseminação da dança pelo mundo. Pessoas que nunca haviam tido acesso a um espetáculo de dança puderam apreciá-lo através de vídeos. Para Inês Bogéa:

O vídeo é um espaço de continuação da dança. No ritmo, na narrativa, nas imagens, nas falas, cria-se uma nova coreografia, que contextualiza uma história e faz uma ponte entre o passado e o presente como se fosse possível suspender o tempo. O vídeo se torna, assim, local de potencialidade, de entrar em contato com a realidade do outro.<sup>39</sup>

Mas a autora também afirma que existe uma grande diferença entre os movimentos gravados na memória de cada um e aqueles que passam para o registro cinematográfico. Ao fazer um documentário, videodança ou um registro da coreografia, cria-se uma outra forma de arte, que tem uma outra voz e que reconta a história. Para ela, um vídeo sobre dança pode ser um outro modo de pensar e viver a dança.

A videodança, para Paulo Caldas, testemunha hoje essa interface dança-cinema/vídeo, pois nela vemos problematizadas diversas dimensões coreográficas possíveis como a do corpo filmado, da câmera que realiza a filmagem, da edição que compõe. O autor aponta que

Ainda que um dos esforços conceituais de que nos ocupamos no contexto da videodança, seja, frequentemente e exatamente, o de distingui-la do registro coreográfico (a mera filmagem dos espetáculos), ela- a videodança- não se priva dessa oportunidade de nos informar uma dimensão histórica. É, nesse sentido, que ela é lugar de excelência também para a constituição de uma memória da dança.<sup>40</sup>

### **Notação coreográfica**

Assim como a música tem a sua notação própria que é a partitura, a dança também possui a sua notação coreográfica. Além de objetivar o armazenamento para a perpetuação da informação, a notação coreográfica ainda auxilia o coreógrafo em suas criações e na transmissão de uma obra ao corpo de baile. Nesses dois últimos casos, a utilização do vídeo também seria válida, mas a notação coreográfica é ainda mais fiel em relação à obra original, pois não apresenta intervenções interpretativas dos bailarinos executantes do vídeo. Ela retrata em sinais, a pura intenção do coreógrafo, sem influências externas de terceiros.

---

<sup>39</sup> BOGÉA, Inês. *Um espaço de tempo*, p.75.

<sup>40</sup> CALDAS, Paulo. *Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual*, p.250.

A dança, apesar de ser uma arte na qual corpos se expressam sem depender de palavra ou símbolo algum, precisou aderir à escrita em prol de sua memória e história. A notação da dança descreve os movimentos com símbolos ideográficos ao invés de linguagem verbal. Segundo Ana Lígia Trindade,<sup>41</sup> a notação coreográfica é ainda mais complexa que a musical e conta com poucos profissionais especializados.

Para Fernau Hall,<sup>42</sup> o problema que desnor-teou e complicou os inventores de sistemas de notação de dança, século após século, foi que eles tiveram que gravar algo mais complexo do que a música ou a fala: eles tiveram que colocar em duas dimensões, no papel, os movimentos de todas as partes do corpo em três dimensões do espaço e uma do tempo.

Muitas formas diferentes de notação de dança foram criadas ao longo do tempo, mas os dois sistemas principais usados na cultura ocidental são *Labanotation* (também conhecido como *Kinetography Laban*) e *Benesh Movement Notation*.

O *Labanotation* é considerado o mais completo e também o mais complexo. Foi criado por Rudolf Von Laban, importante coreógrafo e teórico da dança do século XX. A análise do movimento nesse tipo de notação é feita em quatro categorias: corpo, esforço, forma e espaço. A notação consiste em três linhas dispostas verticalmente, que são lidas de baixo para cima e não da esquerda para a direita, como a leitura ocidental. Isso é vantajoso, pois qualquer coisa que aconteça do lado esquerdo do corpo pode ser escrita do lado esquerdo da pauta e igualmente com o lado direito.

Já o *Benesh Movement Notation*, criada pelo inglês Rudolf Benesh e patenteada em 1955, utiliza o pentagrama como base da notação coreográfica, como se o bailarino fosse literalmente um instrumento musical. É uma forma de analogia entre o compasso musical e o movimento coreográfico. Na pauta, anota-se com sinais e traços, a posição e o movimento da cabeça, dos braços e mãos e das pernas e pés. Esse tipo de notação é lido da esquerda para direita e do alto da página ao fundo.

A notação coreográfica é uma grande aliada ao mercado da dança, pois além da sua importância como fonte documental de memória ela é também uma obra em si, e se revela um campo fértil em relação à pesquisa, tanto no meio acadêmico quanto no meio de criação coreográfica.

---

<sup>41</sup> TRINDADE, Ana Lígia. *Notação de movimento: uma ferramenta eficaz na memória da dança e preservação da informação coreográfica*.

<sup>42</sup> HALL, Fernau. *Dance Notation and Choreology*.

## ***Motion Bank*: uma inovação tecnológica no registro da dança**

Estamos na era da internet, das múltiplas mídias digitais e das agitadas redes sociais virtuais. Há alguns anos, o coreógrafo norte-americano William Forsythe, começou a desenvolver junto com membros de sua companhia, suas primeiras ideias em relação a uma nova forma de representação da dança na internet. Sua coreografia “*One Flat Thing, reproduced*”, do ano 2000, serviu de ponto inicial para esse projeto. A peça foi meticulosamente registrada, de maneira que o espectador pudesse observar os bailarinos filmados com uma câmera situada acima deles. Posteriormente, eles pesquisaram como os movimentos de cada um dos bailarinos poderiam se tornar mais visíveis, através de elementos virtuais geométricos auxiliares, como por exemplo, linhas.

No *Motion Bank*, cada bailarino corresponde então a uma linha. Ou seja, aquele que dança se transforma em instrumento, em uma voz dentro de uma orquestra virtual de movimentos. A tela do computador fica dividida horizontalmente em duas partes: na superior, vê-se a gravação em vídeo de uma coreografia; embaixo, ao mesmo tempo, essa espécie de “partitura” digital. O todo pode ser comparado à tradução da dança em uma nova forma de visualização e também uma inovação em seu registro. Um tipo de notação coreográfica virtual e também, uma outra forma de obra de dança.

Diversos outros artistas e pesquisadores trabalham com o coreógrafo buscando preencher progressivamente essa memória do movimento, fazendo com que essa representação visual da dança seja utilizável de diversas outras maneiras e se propague em outros meios, mídias e multidões.

### **2.4 A memória corporal daquele que dança**

Toda forma de registro da dança, seja ela digital ou material, tem a sua relevância e cada uma contribui de uma maneira específica na preservação e transmissão desta arte. Mas nada substitui aquele que é o instrumento de execução, o objeto de apreciação e o mais eficiente e autêntico meio de transmissão de memória da dança: o corpo. Para Sigrid Nora:

Diversas ações voltadas para a recuperação de escrituras, de partituras, de registros videográficos e fotográficos já estão sendo efetuadas. Entretanto, pouco se tem visto em relação à memória como a história contada num corpo vivo que dança.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> NORA, Sigrid. *Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança*, p.237.

O corpo do bailarino contém em si a história dessa arte. O coreógrafo francês Jérôme Bel afirma que “os bailarinos são a biblioteca das encenações”,<sup>44</sup> pois os conhecimentos de séculos de história da dança foram sendo transmitidos de mestre a mestre, de corpo a corpo, até chegar aos corpos dançantes da atualidade, que apreendem e vivenciam todo esse legado em seu fazer artístico diário.

Para Foucault,<sup>45</sup> o corpo é uma superfície de inscrição dos acontecimentos, sendo inteiramente marcado de história. Esse corpo absorve os conhecimentos, sente seus reflexos e os incorpora. Depois de experimentados na carne durante alguns anos, esses conhecimentos são transmitidos a outro corpo, e assim por diante. Este movimento entre passado e presente faz da história uma verdadeira coreografia de corpos, como afirma Daniel Tércio.<sup>46</sup>

Palco de criação desde as primeiras representações artísticas construídas na história da humanidade, o corpo está no centro do fenômeno das artes, tanto do ponto de vista de sua produção quanto o de sua recepção. As mãos do maestro, os olhos do fotógrafo, a voz do cantor, os ouvidos do público. O corpo é inerente à existência da arte.

Quanto à dança, ela requer o corpo por inteiro, em funcionamento harmônico da cabeça aos pés, da musculatura às articulações. Ela é o corpo em si. O investimento no estudo do corpo bem como das suas representações e apreensões é fundamental para que este seja conhecido e reconhecido como o principal “lugar de memória” da arte da dança. O “lugar de memória”, conceito instituído por Pierre Nora,<sup>47</sup> surgiu a partir da inexistência de meios de memória e da necessidade de uma memória encarnada.

## 2.5 O corpo que dança

O corpo que dança é o corpo movente e transcendente, que induz a uma experiência não conceituável, não redutível à palavra. É o corpo que se joga no espaço, que expande limites e comunica em ritmo extasiante, pois “pela dança, o corpo deixa de ser uma coisa para tornar-se uma interrogação”.<sup>48</sup>

A arte da dança proporciona aos seus executantes a construção, a desconstrução e a reconstrução das fronteiras entre o fora e o dentro, buscando incessantemente o lugar do corpo pelos lugares do mundo. Conforme afirma a pesquisadora Ann Cooper Albright:

---

<sup>44</sup> SIGMUND, Gerald. *Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel*, p.19. Tradução nossa.

<sup>45</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*.

<sup>46</sup> TÉRCIO, Daniel. *Clio e Terpsícore: para uma teoria de cruzamentos entre a história e a dança*.

<sup>47</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*.

<sup>48</sup> GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*, p.23.



[...] corpos dançantes simultaneamente produzem e são produzidos por sua própria dança. Esse duplo momento de dançar na frente de uma plateia é aquele em que o dançarino negocia entre objetividade e subjetividade, entre ver e ser visto, experimentando e sendo experimentado, movendo-se e sendo movido [...].<sup>49</sup>

Um corpo torna-se bailarino quando extrai o movimento de um estado de coisa e o eleva à condição de arte produtora de afetos e percepções. O corpo do bailarino é, então, ao mesmo tempo um espaço de expressão e de construção de pensamento sendo, portanto, objeto e sujeito de sua arte. A dança concretiza-se nesse corpo, que está a serviço de projetos coreográficos. O ato de dançar significa tornar o corpo instrumento de demonstração de ideias e conceitos através de um determinado código, nesse caso, uma técnica de dança: ballet clássico, dança moderna, contemporânea, sapateado, hip hop, dentre outras.

O corpo humano é em si um artifício, uma obra criada, recriada e autocriada. E o ballet, uma arte cuja fatura é o próprio corpo do bailarino- a moldura, o suporte, a linguagem estética, tudo está e é nele. A materialização artística da dança dá-se no corpo do bailarino, da bailarina. E, para se abordar esse corpo dançante, é preciso tomá-lo em cena e considerar a cena um texto em movimento que inscreve os bailarinos nos intervalos de fricção entre tempo e espaço.<sup>50</sup>

Eis os motivos do corpo de quem dança causar tanto fascínio sobre o espectador. Entre a visibilidade da superfície corpórea e a invisibilidade dos rastros oriundos dos movimentos, a dança acontece. A memória é fundamental para essa arte e os bailarinos são treinados para ingerir e incorporar a dança, torná-la parte do que eles são. É, literalmente, uma memória física, como defende Jennifer Homans:

Quando uma bailarina mais velha mostra um passo ou uma variação a uma jovem bailarina, a ética da profissão manda uma estrita obediência e respeito: ambas as partes acreditam que, com razão, uma forma de conhecimento superior está sendo passada entre elas [...]. Os ensinamentos do mestre são reverenciados por sua beleza e lógica, mas também porque eles são a única ligação que o bailarino mais jovem tem com o passado [...]. São essas relações, os laços entre mestre e aluno, que interligam os séculos e dão ao ballet a sua base no passado.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> ALLBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance*, p.3. Tradução nossa.

<sup>50</sup> FLORES, Maria Bernardes Ramos. *Não têm os dançarinos ouvidos nas pontas dos pés?*, p.88.

<sup>51</sup> HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*, p.xix. Tradução nossa.

Quando os bailarinos sabem uma coreografia, além da apreensão intelectual, eles a sabem com seus músculos e ossos. E esse conhecimento é transmitido corpo a corpo, entre professor e aluno, entre bailarino e coreógrafo. Ele é experimentado e sentido “na pele”, como um patrimônio cultural imaterial.

Roberto Pereira revelou que em uma entrevista que fez com a bailarina brasileira Eros Volusia, no ano de 2002, quando esta estava com 88 anos, mesmo com muitas e sérias dificuldades para lembrar de dados de sua carreira, como nomes, datas e demais informações questionadas pelo pesquisador, Eros de repente se levantou e, em menos de 20 segundos, dançou um dos seus maiores sucessos. Era *Cascavelando*, um samba cuja coreografia foi feita por ela, tendo sido apresentada em seu espetáculo de 1937, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Roberto confirma:

Tudo estava lá. Todas as respostas a um pesquisador (de dança) ávido por tudo que estava lá. Ela, que tinha sido talvez a primeira bailarina brasileira a se lançar a um projeto de dança brasileira e talvez também a primeira a se autobiografar, rendia-se agora, aos 88 anos, à dança. Somente à dança.<sup>52</sup>

Em seu corpo estavam inscritas as respostas e as evidências de sua trajetória e carreira na dança. Como disse certa vez Martha Graham, “O corpo diz o que as palavras não podem dizer”.<sup>53</sup> A memória corporal do bailarino é, definitivamente, parte intrínseca e fundamental da memória da arte da dança.

---

<sup>52</sup> PEREIRA, Roberto. *Os nomes próprios da dança brasileira*, p.58.

<sup>53</sup> GRAHAM, Martha. *Memória do sangue*, p.15.

### 3 OS ESPAÇOS DE MEMÓRIA DA DANÇA PELO MUNDO

No capítulo anterior, foram abordadas as formas existentes de registro da dança e também o corpo do bailarino, apontado como o principal lugar de memória dessa arte. Entretanto, não adianta dispormos de métodos de registros dessa memória se não existir um espaço que agregue tudo isso, construindo um acervo especializado e disponibilizando o seu acesso à sociedade.

Neste capítulo serão abordados e pesquisados, através de um mapeamento geral, os principais espaços de memória da dança pelo mundo como museus, centros culturais e bibliotecas. E também serão realizados estudos de caso específicos de três instituições, consideradas as mais relevantes para a proposta deste trabalho. São elas:

**-Musée de la Danse (França)**, através de pesquisa bibliográfica.

**-National Museum of Dance (Estados Unidos)**, através de pesquisa bibliográfica, visita e entrevista.

**-The New York Public Library for the Performing Arts – Jerome Robbins Dance Division - Lincoln Center (Estados Unidos)**, através de pesquisa bibliográfica, visita e entrevista.

#### 3.1 Mapeamento geral

A documentação de dança, desde seus primórdios, foi sendo depositada em várias bibliotecas, arquivos e museus. Inicialmente, a prática da dança da corte na Europa fez com que as bibliotecas fossem incluindo manuais e tratados de dança, sob supervisão do mestre de dança, não só em conjunto com as coleções de música, mas também em outras seções, como as dedicadas à etiqueta, à arte das armas e à equitação, disciplinas obrigatórias na formação de príncipes e nobres. Em geral, esses materiais se tornavam parte das bibliotecas e arquivos do patrimônio nacional de cada país.

Com a passagem do tempo as academias, escolas e, mais tarde, os conservatórios de dança foram formando suas próprias bibliotecas e arquivos. A prática profissional da dança, sobretudo a partir do século XIX, foi tornando necessária a especialização desses arquivos,

o que levou mais tarde à criação de museus, bibliotecas e centros especializados em dança pelo mundo todo, como veremos a seguir alguns dos mais representativos destes.

### Deutsches Tanzarchiv Köln

Provavelmente o primeiro grande espaço de memória da dança no mundo ocidental surgiu na Alemanha. Em 1873, foi criada a primeira biblioteca independente para a dança na Academia de Dança e Ensino de Arte em Berlim, que foi enriquecida por numerosas coleções privadas de bailarinos e coreógrafos ao longo dos anos.

Já na década de 1930, foi instituído um arquivo de dança também em Berlim, sob a direção de Fritz Boehme. Entretanto, durante a Segunda Guerra Mundial, esse arquivo foi brutalmente destruído. Em 1948, o bailarino e professor Kurt Peters começou a construção de um novo arquivo de dança. Suas atividades de coleta intensiva deram origem a uma fantástica coleção de dança de renome internacional. No ano de 1985, esse arquivo foi comprado pelo SK Stiftung Kultur der Stadtsparkasse Köln e se transferiu então para a cidade de Colônia.

O Deutsches Tanzarchiv Köln<sup>54</sup> possui mais de 450 arquivos pessoais e coleções de bailarinos, coreógrafos, pedagogos de dança e críticos de balé e uma coleção fotográfica que contém cerca de 160.000 fotografias e 117.000 negativos originais. Seu arquivo também inclui um estoque de referência de mais de 13.000 livros relativos a todos os aspectos de dança, complementado por 85 revistas especializadas atuais e um acervo total de revistas que contém em torno de 19.000 edições.

Lá está uma coleção de cerca de 500.000 recortes de jornais que documentam os eventos de dança alemães do início da década de 1950 e também sobre, por exemplo, a história da dança expressionista nas décadas de 1920 e 1930, além de cerca de 25.000 programas de espetáculos.

Na parte de videoteca existe um extenso estoque de referência com mais de 3.500 filmes das diferentes categorias de filmes de dança: inúmeras coreografias, reinterpretações cinematográficas de repertório, filmes de dança experimental, documentações, longas-metragens em danças, musicais e gravações de palco.

Desde 1997, o Deutsches Tanzarchiv Köln tem o seu próprio museu de dança. Exposições e eventos fazem dele um ponto de encontro para todos os interessados nessa arte. O Deutsches Tanzarchiv Köln e o Museu da Dança de Colônia têm uma relação especial:

---

<sup>54</sup> <http://www.sk-kultur.de/tanz/>

enquanto o arquivo preserva todos os tipos de evidência arquivística da arte da dança, o museu adjacente faz com que o passado e o presente da dança ganhem vida na forma de exposições.

#### Archives Internationales de la Danse

Prosseguindo com o mapeamento de espaços de memória da dança pelo mundo temos os Archives Internationales de la Danse (AID), que estabeleceram bases fundamentais para se pensar a história em dança, bem como princípios orientadores para os estudos relacionados às origens dessa arte.

Os AID foram fundados em 1931 por Rolf de Maré (1888-1964), um conhecido mecenas do Ballet da Suécia, e tinham como objetivo a promoção da dança em seus diversos aspectos: técnico, artístico, histórico, etnográfico e antropológico.

Segundo Baxmann, Rousier e Veroli,<sup>55</sup> a ideia principal era a de estabelecer um ponto de convergência das pesquisas sobre dança e de ser uma instituição capaz de centralizar todos os tipos de documento relacionados à dança dos vários países do mundo, constituindo assim uma rede internacional de artistas e cientistas que organizavam ações de maneira coletiva.

Uma das principais contribuições dos AID foi a realização de estudos comparativos entre as diferentes culturas a partir de pesquisas específicas nas diversas tradições coreográficas mundiais.

Para Rolf de Maré e toda a equipe de profissionais envolvidos nos AID, o corpo era considerado como um lugar de memória, um verdadeiro reservatório de conhecimento sobre o movimento. Para eles, o movimento e a dança, entendidos como conhecimentos específicos e saberes sobre o corpo, não poderiam ser tratados da mesma maneira que os procedimentos habituais aplicados aos demais tipos de arquivos.

Chegaram à conclusão de que o desenvolvimento de uma memória da dança significativa deveria partir da invenção de métodos de pesquisa, sistemas de descrição, maneiras de apresentação próprias à dança. Eram contrários à ideia de submeter a dança sob regras da escrita. Portanto, os tradicionais métodos da arquivologia precisavam ser completamente reavaliados, o que acarretou em um intenso movimento no intuito de repensar as práticas de coleta de dados, conservação e documentação em dança.

---

<sup>55</sup> BAXMANN, Inge; ROUSIER, Claire; VEROLI, Patrizia. *Les Archives Internationales de la Danse- 1931-1952*.

Os Archives Internationales de la Danse foram um projeto grandioso e original que desejava reunir tudo a respeito da dança, promovendo o confronto de ideias científicas com aquelas oriundas da prática. Em seu curto tempo de existência, apenas 20 anos, fomentou a reflexão e lançou proposições concretas em relação à história, à pesquisa e à prática da dança, valorizando perspectivas multidisciplinares com ações coletivas. E, acima de tudo, instigou a busca de novas maneiras de produção de conhecimento relacionadas às especificidades da arte da dança.

### Dance Heritage Coalition

Existe nos Estados Unidos a Dance Heritage Coalition (DHC),<sup>56</sup> que é a única associação nacional, sem fins lucrativos, de instituições que possuem coleções significativas de materiais que documentam a história da dança. A sua missão é preservar, tornar acessível, aprimorar e aumentar esses materiais que documentam as realizações artísticas na dança do passado, presente e futuro.

A DHC foi fundada em 1992, para resolver problemas relativos a documentar a dança e preservar o seu registro, problemas esses que foram identificados em um estudo encomendado pela Fundação Andrew W. Mellon e pelo National Endowment for the Arts. Esse estudo, intitulado *Images of American Dance*, recomendou a formação de uma associação entre as principais coleções de dança do país para facilitar a comunicação, desenvolver normas, políticas e prioridades nacionais e implementar atividades e projetos colaborativos nas áreas de preservação da dança, documentação e acesso.

Alguns dos seus projetos e programas recentes incluem:

- (1) Tesouros Insubstituíveis de Dança da América: Os Primeiros 100 (site e exposição itinerante);
- (2) criação de um *Secure Media Network* de importantes imagens em movimento e materiais auxiliares;
- (3) bolsas de estudo de práticas arquivísticas em instituições membros da DHC;
- (4) um projeto de direitos autorais, para desenvolver uma Declaração de Melhores Práticas em Uso Justo, que é um conceito da legislação dos Estados Unidos que permite o uso de material protegido por direitos autorais sob certas circunstâncias, como o uso educacional

---

<sup>56</sup> <http://www.danceheritage.org/index.html>

(incluindo múltiplas cópias para uso em sala de aula), para crítica, comentário, divulgação de notícia e pesquisa.

(5) consultoria arquivística para empresas de dança que possuem arquivos internos;

(6) instrumentos de pesquisa on-line para materiais de dança em coleções especiais de instituições membros da DHC e outras bibliotecas e arquivos;

(7) registro de vídeos analógicos e iniciativas de digitalização.

A DHC desenvolve projetos colaborativos entre as comunidades de dança, bibliotecas, arquivos, instituições acadêmicas e indivíduos em quatro áreas essenciais: o acesso aos materiais, a documentação contínua da dança empregando métodos tradicionais e tecnologias em desenvolvimento, a preservação da documentação existente e a educação dentro e fora do campo da dança. Quatro áreas essenciais a qualquer projeto de memória da dança.

A instituição, que possui sede na capital do país Washington, conta atualmente com vinte e dois membros de diferentes regiões dos Estados Unidos, dentre arquivos, bibliotecas, escolas, universidades e museus. São eles:

-ASU School of Dance

-American Dance Festival

-BAM Hamm Archives

-California Institute of the Arts

-Chicago Film Archives

-Dance Notation Bureau

-Harry Ransom Center

-Harvard Theatre Collection

-Jacob's Pillow Dance Festival

-Jerome Lawrence & Robert E. Lee Theatre Research Institute at The Ohio State University

-Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts

-The Juilliard School

-Library of Congress

-Museum of Performance + Design

-Newberry Library

-92nd Street Y Archives

-Performing Arts Archives at the University of Minnesota Libraries Archives and Special

## Collections

- Smithsonian Institute
- UCLA Library
- University of California at Irvine
- University of Texas at Austin
- Collections in Dance and the Performing Arts

A instituição, ao longo dos anos, produziu e disponibilizou no ambiente virtual excelentes publicações com o intuito de informar e auxiliar nas ações relativas à memória da dança. São elas:

- Fortalecimento dos arquivos vivos: um plano para empoderar artistas e comunidades
- Da preservação ao acesso: um programa de bolsas para desenvolver a próxima geração de arquivistas de dança
- O projeto de preservação e digitalização da dança: a cúpula de tecnologia e além
- Tesouros da dança americana
- Além da memória
- Documentando a dança: um guia prático
- Protegendo nossa herança da dança
- Sustentando o legado da dança da América
- Filmes de dança em risco
- Um guia de direitos autorais para a comunidade de dança
- Aplicações de aprendizagem para documentar a dança
- Armazenamento magnético e manipulação de fitas
- Projeto de reformatação de preservação de vídeo digital

Uma última ação fundamental da DHC é que ela oferece às companhias de dança a oportunidade de fazer uma avaliação de suas coleções por consultores de arquivo e preservação, que produzem um documento que resume o escopo, a condição e as necessidades daquela coleção. Essa avaliação pode ser um primeiro passo vital no estabelecimento de um plano sustentável para seus registros, e também pode ser usada em projetos de financiamento



para a coleção. O próximo passo é uma avaliação de gerenciamento de registros, outro serviço que também pode ser fornecido através do DHC.

Com essa ação, o DHC cria uma rede, do micro ao macro, do pequeno grupo de dança até uma grande companhia, de instituições que começam a produzir e a gerenciar seus próprios arquivos, resultando em uma ação de crescimento em esfera nacional em relação à preservação da memória da dança norte-americana.

## Dansmuseet

O Dansmuseet<sup>57</sup> foi o primeiro museu do mundo sobre dança e movimento, criado em 1953 na Suécia. O fundador do museu, Rolf de Maré, também criador dos Archives Internationales de la Danse já citados anteriormente, viajou por todo o mundo coletando artefatos e documentando a dança em todas as suas várias formas. O museu abriga uma coleção única de trajes autênticos, instrumentos, esculturas, bonecos, fotografias e máscaras das culturas da dança da Ásia, África e América do Norte.

Nos últimos anos, o museu também adquiriu uma das principais coleções mundiais de trajes de dança originais dos lendários Ballets Russes, bem como da Royal Swedish Opera e do Cullberg Ballet.

A ideia do criador era que o museu se tornasse um ponto de encontro de muitas formas de arte, eliminando as distinções entre dança, teatro, pintura e fotografia. No museu é possível ver performances de dança, desfrutar de experiências musicais únicas e participar de oficinas de dança em suas salas. O espaço também realiza anualmente o Screendance Festival, um festival de filmes independentes de dança de todo o mundo.

O espaço, atualmente dirigido por Eva-Sofi Erstell, também possui um centro de estudo com uma biblioteca, uma videoteca que inclui aproximadamente 3.000 filmes em fita de vídeo ou dvd, um extenso arquivo, um bistrô e uma loja, que possui a maior coleção de livros e filmes de dança de Estocolmo.

---

<sup>57</sup> <http://www.dansmuseet.se/en/>

## Museo Nacional de la Danza

O Museo Nacional de la Danza<sup>58</sup> foi inaugurado em 1998 em Havana, coincidindo com o cinquentenário do Balé Nacional de Cuba. Concebido por Alicia Alonso, a grande bailarina cubana e fundadora da companhia de dança, esse museu está ligado administrativa e metodologicamente ao Conselho Nacional do Patrimônio Cultural, do Ministério da Cultura de Cuba.

Possui uma extensa coleção de manuscritos, fotografias, gravuras, trajes teatrais, medalhas, cartazes, esboços de figurinos e cenários, edições raras bibliográficas, pinturas, esculturas e outras peças, que em um conjunto ilustram vários séculos da história universal da arte. Lá se encontram, por exemplo, uma autobiografia assinada de Isadora Duncan, uma das grandes precursoras da dança moderna, dedicada à Alicia Alonso, e também uma capa de pele negra pertencente à Anna Pavlova, a bailarina russa para quem foi criado o solo “A morte do cisne”.

Esse museu teve como ponto de partida do seu arquivo, a importante coleção privada de Alicia Alonso. Além disso, acervos documentais e a coleção de trajes antigos e adereços do Ballet Nacional de Cuba.

Atualmente, a instituição tem realizado exposições sobre os seguintes temas:

- Alicia Alonso (Memorial de sua carreira)
- A era romântica
- Século XIX
- Ballets Russes
- Dança na Sociedade Pro-Arte Musical de Havana
- O Ballet Nacional de Cuba
- Dança folclórica
- Dança moderna
- Dança nas artes

---

<sup>58</sup> <http://www.balletcuba.cult.cu/museo-nacional-de-la-danza/>

O museu também possui uma biblioteca especializada, um centro de documentação, uma coleção de filmes, vídeos e gravações, e um arquivo de entrevistas realizadas com personalidades relacionadas à dança.

#### Museu Nacional do Teatro e da Dança

O Museu Nacional do Teatro, em Portugal, foi oficialmente criado em 1982 e no ano de 2015 passou a designar-se Museu Nacional do Teatro e da Dança.<sup>59</sup> Este anúncio foi feito pelo Secretário de Estado da Cultura, no final da assinatura de um protocolo em que José Sasportes doou ao Museu a sua biblioteca especializada em dança (com mais de 3000 volumes) e um espólio documental, também sobre essa arte, majoritariamente do século XVIII.

Essa doação veio enriquecer a coleção dedicada à dança já existente no museu, que conta com inúmeras peças da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio (a primeira companhia de dança em Portugal), figurinos do Ballet Gulbenkian, assim como outras doações de coreógrafos e bailarinos.

No edifício principal do Museu está instalada a biblioteca, também dedicada exclusivamente às artes do espetáculo, com cerca de 35 000 volumes, considerada a mais vasta e completa neste domínio, em Portugal. No mesmo edifício existe um auditório com cerca de 80 lugares, equipado com projetor de vídeo e equipamentos de som e de luz.

#### Museo Mexicano de la Danza

O Museo Mexicano de La Danza<sup>60</sup> nasceu em 2011 com o objetivo de ser um espaço *online* para preservar a memória da dança do país e homenagear a trajetória das figuras da dança mexicanas.

É um projeto de Mónica Barragán, bailarina da Compañía Nacional de Danza e de Gabriela Prieto, museóloga e docente em dança. O *site* traz informações sobre a dança

---

<sup>59</sup> <http://www.museudoteatroedanca.pt/>

<sup>60</sup> <http://www.museomexicanodeladanza.mx/>

clássica e contemporânea que se desenvolveu no México a partir de 1980 até a atualidade. O projeto pretende não apenas ser uma janela para "memórias de dança" mas também pioneiro no desenvolvimento de uma museologia virtual.

Seus principais objetivos são:

- promover e preservar o patrimônio da dança clássica e contemporânea mexicanas;
- disseminar o patrimônio artístico imaterial das novas gerações da comunidade de dança nacional;
- desenvolver, através de novas tecnologias, metodologias para melhorar o processo de ensino e aprendizagem de dança através de multimídia como: fotografias, vídeos e entrevistas, de forma didática e divertida;
- oferecer aos alunos, professores e ao público em geral um lugar virtual onde possam ter acesso a todas as informações sobre dança clássica e mexicana contemporânea, bem como a todos os aspectos que intervêm na vida do bailarino.

### **3.2 Estudo de caso: Musée de la Danse (França)**

Farei um breve estudo de caso sobre esta instituição francesa, a primeira a me inspirar a pensar em uma iniciativa para a preservação da memória da dança brasileira, por dialogar com tudo o que acredito ser fundamental para o funcionamento de um espaço com este propósito.

Um espaço de conservação, criação, pesquisa, exibição, difusão, formação de plateia e mediação da arte da dança. Um espaço que transita entre o antigo e o moderno, entre o patrimônio e a transgressão, funcionando como um portal aberto a todos os tipos de manifestações dançantes.

Esse lugar tem sede na cidade francesa de Rennes e é intitulado Musée de la Danse,<sup>61</sup> ou Museu da Dança. Idealizado pelo coreógrafo Boris Charmatz, esse espaço cultural se propõe a incluir salas de dança, teatro, bar, escola, exposições, biblioteca e uma infinidade de possibilidades que forem surgindo ao longo do tempo. A sua intenção é quebrar com a ideia de estabelecer uma espécie de taxonomia da dança ao somente registrar, arquivar e segmentar essa arte.

---

<sup>61</sup> <http://www.museedeladanse.org/en>

Livrando-se da pejorativa ideia de museu morto e parado no tempo, o museu da dança é construído pelos seus corpos transeuntes. Sua missão é ser um espaço de vida, de diferentes pontos de vista, de discussões e interpretações e não somente um lugar de acumulação e representação. Estamos em uma era onde os museus podem ser “vivos” e habitados tanto quanto os grandes teatros e ainda possuir um espaço virtual na rede. E é exatamente nesse viés que o Musée de la Danse foi concebido.

Conforme pode ser conferido no *site* oficial do museu, diversas atividades são realizadas em seu espaço, criando esse movimento físico e conceitual pretendidos pela instituição. O “Petit Musée de la Danse”, Pequeno Museu da Dança, é um projeto destinado ao público infantil, oferecendo às crianças a oportunidade de conhecer e experimentar o universo da dança. Tudo isso, já focando na formação de plateia em dança. Mesmo que essas crianças não venham a se tornar bailarinos no futuro, criarão o hábito de apreciação pelos espetáculos de dança. Com essa ação educativa, o museu forma uma plateia habituada a frequentar eventos de dança, o que é essencial para o crescimento do mercado de dança.

Além de oficinas práticas, *workshops* coreográficos e um acervo documental, o espaço cultural disponibiliza também uma visita guiada, para atrair turistas e tornar o museu mais acessível, realizando uma espécie de mediação entre o conteúdo exibido e o visitante, facilitando a experiência do mesmo.

Outra iniciativa muito interessante é o “Museu de Dança no Rádio”, um programa que vai ao ar periodicamente trazendo discussões relevantes com renomados convidados, como por exemplo, o tema “As profundas mudanças na dança trazidas pela fotografia e cinema ao longo da modernidade”. Tudo isso, além de levar informação e instruir os ouvintes, ainda aproxima e cria interesse em um público que provavelmente não possuía tanto contato com essa arte.

Um ponto forte de ação do museu é a sua mobilidade, funcionando também como um museu viral, criando frentes de atuação em diversos lugares e espalhando a dança aonde ela não é esperada. No projeto “20 bailarinos para o século XX – Um domingo no Champs Libres”, vinte artistas realizaram performances em um espaço público de uma biblioteca, expondo alguns dos mais importantes solos de dança que marcaram o século XX. Os visitantes da biblioteca se deparavam em um corredor com um solo de Merce Cunningham, coreógrafo norte-americano, ou apreciavam, por exemplo, em plena escada uma dança de Isadora Duncan, uma das pioneiras da dança moderna. Esse projeto cria uma nova forma de recompor a história da dança em um espaço de leitura e conhecimento, com performances que

permeiam o passado e o presente em um ambiente não habitual de movimento. Inovando, disseminando e formando público.

Outro projeto muito interessante é “Expo zéro”, que objetiva ser uma exposição sem trabalhos: sem fotografias, sem esculturas, sem instalações ou vídeos. Sem nenhum objeto estável, e sim artistas, áreas ocupadas pelos gestos, projetos, corpos, histórias, danças que cada um escolher imaginar. Dez personalidades são convidadas para fazer residência em um lugar. Depois, apresentam aos visitantes as suas próprias visões, subjetivas e utópicas, do que um "museu de dança" poderia ser. Através da análise, descrição, performance, movimentos e ideias que cada artista desenvolve com o público, a geografia, é desenhada nesse território em expansão.

O Musèe de la Danse conta com o financiamento do Ministério da Cultura e da Comunicação, a Ópera de Rennes, a Rennes Radio Campus, dentre outras muitas instituições. Um exemplo de real valorização e afirmação da arte da dança na França.

O diretor, Boris Charmatz, escreveu um manifesto para o museu, intitulado “Manifesto for”<sup>62</sup>, revelando seus pensamentos sobre a ideologia deste espaço. Ele listou dez mandamentos do museu.

Dentre esses, o de que o museu precisa ser um museu de artistas, pesquisadores, colecionadores e curadores envolvidos diretamente na vida do museu, reinventando-o a cada trabalho. O museu também precisa ser excêntrico, procurando não estabelecer uma taxonomia da dança nem fornecer uma definição conclusiva da disciplina. Outro mandamento é que o museu necessita ser incorporado, só pode se desenvolver a partir dos corpos que se movem por ele. Corpos de artistas, do público e também da equipe de funcionários.

O diretor também defende que seja um museu permeável, que enxergue uma concepção mais ampla de dança e se abra às diferenças. Defende ainda que seja um espaço de temporalidade complexa, lidando com o efêmero, o perene, o experimental e o patrimonial. Que seja ativo, reativo e móvel. Por último, ele afirma que o museu precisa ser cooperativo, trabalhando em conjunto com uma rede de parcerias, desde instituições ligadas à dança, como também a outros museus, galerias de arte, escolas e universidades.

Seu manifesto termina sintetizando que o Musèe de la Danse é um museu imediato, ele existe a partir do momento em que o primeiro gesto é dançado.

---

<sup>62</sup> CHARMATZ, Boris. *Manifesto for*. Disponibilizado na íntegra nos anexos.

Com uma ideologia democrática, aberta ao futuro e com uma produção intensa, o Musée de la Danse é um exemplo de espaço de afirmação e reconhecimento da dança em toda a sua amplitude como arte. Um exemplo a ser seguido pelo mundo.

### 3.3 Estudo de caso: National Museum of Dance (Estados Unidos)

Criado em 1986, o National Museum of Dance<sup>63</sup> é o único museu dos Estados Unidos dedicado inteiramente à dança profissional. Está localizado em Saratoga Springs, a 300 quilômetros ao norte da cidade de Nova York, em uma construção histórica datada de 1918.

Possui várias coleções de fotografias, vídeos, objetos, figurinos, uma biblioteca e um vasto arquivo contendo documentação sobre as figuras mais representativas da dança norte-americana como Fred Astaire, George Balanchine, Katherine Dunham, Martha Graham, Doris Humphrey, Lincoln Kirstein, dentre outros.

Ao longo das muitas galerias do espaço, há uma variedade de exposições rotativas anuais e três exposições permanentes, incluindo a “Mr. and Mrs. Cornelius Vanderbilt Whitney Hall of Fame” que foi inaugurada em 1987 e homenageia pioneiros de dança de todos os tipos, quer sejam eles coreógrafos, compositores, escritores, bailarinos ou patronos.

O campus do museu também inclui os Lewis A. Swyer Studios, um prédio construído especificamente com o objetivo de manter a dança viva como parte das ofertas do museu. Os Estúdios Swyer recebem aulas de mestrado, conferências, demonstrações, residências e outros programas, bem como são sede da própria escola de dança do museu, a School of the Arts, que oferece aulas de dança para todas as idades, níveis e interesses, movimentando o espaço.

A missão do museu é cultivar, promover e desenvolver entre seus membros e a comunidade em geral, a apreciação, a compreensão, o gosto e o amor pela dança e sua história em todas as suas modalidades. Bem como coletar, classificar, preservar e proteger registros e documentos de interesse histórico dessa arte.

O museu também oferece uma ampla seleção de programas especiais, eventos e *workshops* ao longo do ano inteiro e seu espaço é disponível para aluguel de eventos ou cerimônias particulares e de empresas.

---

<sup>63</sup> <http://dancemuseum.org/>

O National Museum of Dance é parceiro do Saratoga Performing Arts Center e membro da Saratoga Downtown Business Association, Saratoga County Chamber, Saratoga Convention & Tourism Bureau, Museums of Saratoga, Chamber of Southern Saratoga County, Museum Association of New York, Partners in Dance e LARAC.

No dia 24 de janeiro de 2017 fui ao National Museum of Dance fazer pesquisa de campo para esta dissertação. Lá fui recebida por Raul Martinez, diretor da instituição, que concedeu uma entrevista, relatando questões sobre a história, gestão, financiamento e produção do museu. Ao final da entrevista, ele me levou para fazer um *tour* por todas as dependências do museu e também da escola.

### 3.3.1 Resumo dos trechos<sup>64</sup> mais significativos da entrevista realizada com Raul Martinez, diretor do National Museum of Dance em 24 de janeiro de 2017, na sede do museu<sup>65</sup>

1-Como foi o processo de criação do Museu Nacional de Dança de Saratoga? Quem foi responsável pela criação do museu?

Isso se deu há exatos 30 anos. Este prédio funcionava como um *spa*, uma casa de banho e estava abandonado. Então, pessoas de alta condição financeira e missão filantrópica, o senhor e a senhora Cornelius Vanderbilt Whitney e a senhora Lewis A. Swyer, amantes da dança, tiveram a ideia da criação deste museu, pois muito próximo daqui existe o Performing Arts Center, que foi construído há 50 anos para receber grandes companhias como o New York City Ballet e a Philadelphia Orchestra. Então eles tiveram primeiro a ideia da criação do museu e depois da escola de dança, que também funciona aqui. Mas não houve nenhum investimento governamental. Foi algo totalmente privado.

---

<sup>64</sup> A entrevista na íntegra será disponibilizada em mídia digital e anexada junto ao texto desta dissertação.

<sup>65</sup> Toda a entrevista realizada foi resumida e traduzida pela autora, de forma a otimizar o texto e elencar somente os momentos mais significativos para esta pesquisa.



2-Como funciona o financiamento do museu? Vocês contam com algum tipo de patrocínio de empresas privadas?

Nós não temos nenhum tipo de ajuda financeira governamental ou federal. Somos uma organização privada. Nossa maior renda vem de aluguéis. Alugamos o espaço para uma série de eventos. Temos a escola, que possui atualmente cerca de 400 alunos e que também gera uma renda. A renda vinda das ações propriamente só do museu é a mais baixa. E investimos muito para termos boas exposições com qualidade e tecnologia, até para atrair pessoas e empresas que acabam conhecendo o nosso trabalho e viram doadores da instituição. Nós também temos uma Gala anual, que é muito importante para a geração de renda e temos muitos patrocinadores para ela, pois a direção possui uma rede muito grande com pessoas da alta sociedade americana, o que possibilita esse tipo de ação.

3-Como funcionam as políticas de aquisição do museu? Compra de acervo ... doações...

Nós temos muitas formas de aquisição: existem pessoas que possuem coleções de objetos relativos à dança e que fazem doações. Mas não aceitamos tudo, apenas coisas com real valor histórico. E não estamos fechados apenas para doações de dança, também aceitamos doações de valor histórico de outras artes, para enriquecer nosso acervo. Também buscamos arquivos de companhias de dança ou diretamente de bailarinos, para adquiri-los. Nós temos o “Hall da Fama” aqui, onde são expostos objetos de grandes personalidades da dança. Entramos em contato com as famílias dessas personalidades para garimpar itens importantes de seus acervos para expor no museu. Às vezes nós somos bem recebidos e atendidos pelas famílias, às vezes não.

4-Qual é o público-alvo de vocês: bailarinos, público em geral ou ambos?

Ambos, com certeza. Bailarinos, é claro, são os que mais nos visitam. Mas é por isso que também montamos exposições populares, para atrair pessoas que não são da dança e dessa forma, ampliar o nosso público.

5-O meu projeto de mestrado é propor a criação de um museu de dança no Brasil. Para você, o que não pode faltar em um museu de dança?

Dinheiro, com certeza (risos). E a coisa mais importante é uma boa equipe. Uma equipe inteira que realmente ame o que faz. E isso é muito difícil de encontrar. Aqui, por exemplo, eu tenho uma equipe pequena. Mas eles amam o que fazem. Lealdade e amor pela instituição são pilares para um bom funcionamento de equipe. E é claro que também uma boa infraestrutura administrativa. Aqui, como nós não temos nenhum vínculo governamental, não precisamos lidar com toda aquela burocracia, o que facilita muito o nosso trabalho. Também é preciso estar atento às novidades tecnológicas, para incorporá-las ao museu. E outra coisa importante é a formação de redes com outras instituições. E também uma grande abertura para todas as modalidades da dança, não ficar somente focando nas danças clássicas.

6- Como é a produção das exposições do museu? Diante da diversidade da dança enquanto arte cênica, como vocês fazem para dar voz aos seus diversos estilos nas exposições do museu?

Nós sempre tentamos alternar exposições de dança popular com exposições de danças tradicionais, como tivemos recentemente uma sobre a dança na Guatemala. Tivemos também uma exposição sobre o tango. Ao mesmo tempo, temos exposições sobre ballet, a última foi sobre tutus e coroas. Fizemos também uma sobre dançarinos em filmes, com Fred Astaire e Ginger Rogers.

Você precisar misturar e diversificar os estilos dentro do museu para atingir um maior número de pessoas. Nos próximos meses, teremos uma exposição sobre os nossos trinta anos de história, uma sobre o flamenco e uma sobre fotografias de dança. No verão, teremos uma exposição de esculturas de dança, que serão exibidas do lado de fora do museu. Nós também possuímos um pequeno teatro dentro do museu, que utilizamos para exibição de filmes, leituras, performances e até pequenos concertos, pois é interessante englobarmos outras artes também em nosso espaço.

7-Quais os próximos projetos do museu?

O primeiro é conseguir expandir nossa escola, pois a demanda está grande e em algumas turmas já não podemos aceitar mais nenhum aluno. Então iremos buscar parcerias com outros espaços.

Outro projeto é criar meios de captação de recursos. Um deles é a venda de cadeiras do nosso teatro, onde o investidor terá o seu nome escrito em uma placa na cadeira. Tudo isso para geração de renda para a instituição.

Para os projetos do museu, eu gostaria de incrementar mais interatividade, como uso de telas *touch screen* e projeções com as quais podemos interagir e imersões virtuais onde, por exemplo, você poderá dançar ao lado do holograma do Fred Astaire... isto é o que gostaria de implementar de inovações tecnológicas nas nossas exposições.

### 3.3.2 Um breve relato sobre a experiência no National Museum of Dance

O que mais me chamou atenção nessa pesquisa de campo foi o fato desse museu ser financiado de maneira totalmente privada desde a sua criação, um fato bem distante da nossa realidade brasileira. Apesar de possuírem uma equipe pequena, eles conseguem dar conta de todas as ações que envolvem o museu e a escola, graças a um planejamento de longo prazo e pessoas competentes e capacitadas na equipe.

As exposições que visitei eram bem interativas e com muito uso de tecnologia, o que realmente atrai o público, além de exibirem objetos do acervo de grandes personalidades da dança como Nureyev, Anna Pavlova, Fred Astaire, dentre outros.

Essa visita foi de grande valia para este processo de pesquisa, pois pude visualizar pela primeira vez, ao vivo e *in loco*, como funciona a logística de um museu da dança.

### **3.4 Estudo de caso: The New York Public Library for the Performing Arts – Jerome Robbins Dance Division - Lincoln Center (Estados Unidos)**

A Jerome Robbins Dance Division<sup>66</sup> da New York Public Library for the Performing Arts é o maior e mais abrangente arquivo do mundo dedicado à documentação da

---

<sup>66</sup> <https://www.nypl.org/about/divisions/jerome-robbins-dance-division>

dança. Abrangendo a arte da dança em todas as suas formas, a Dance Division atua muito mais do que como apenas uma biblioteca: eles preservam a história da dança, reunindo diversos recursos escritos, visuais e auditivos, garantindo a continuidade dessa forma de arte através da documentação ativa e programas educacionais.

Fundada em 1944, é utilizada regularmente por coreógrafos, bailarinos, críticos, historiadores, jornalistas, publicitários, cineastas, artistas gráficos, estudantes e público em geral. Ela contém mais de 44.000 livros sobre dança e esses representam apenas uma pequena porcentagem de suas vastas coleções. Os outros recursos, sempre disponíveis para estudo gratuito, incluem documentos e coleções de manuscritos, imagens em movimento e gravações de áudio, recortes, programas, impressões e projetos originais.

Algumas de suas mais importantes coleções e projetos são:

-Coleção circulante

Consiste em uma ampla gama de livros, enciclopédias, periódicos e DVDs comerciais que englobam todos os aspectos das formas de dança. A coleção é especialmente forte em história da dança, instrução de dança e biografias de importantes figuras da dança.

-Coleções de pesquisa

Manuscritos arquivísticos e livros raros

O desenvolvimento do século XX no campo da dança é relatado através de mais de 1 milhão de itens manuscritos. Variando de notas coreográficas, cartas e diários, para contratos e registros financeiros de grandes companhias, esses materiais são documentos de fonte primária deixados por figuras históricas da dança. Entre a extensa coleção de livros de pesquisa da Divisão, alguns são livros raríssimos dos últimos cinco séculos.

*Clippings*, programas e revistas

Os artigos retirados de centenas de jornais americanos e estrangeiros foram organizados sob nomes de coreógrafos, bailarinos e companhias para criar milhares de

arquivos de *clipping*. Estes, juntamente com programas e uma coleção de periódicos insuperável, ajudam no processo de pesquisa das fontes primárias.

#### Iconografia, impressões e desenhos

Impressões, desenhos originais, cartazes e fotografias que fornecem informações detalhadas sobre *design* de figurinos, desenvolvimento de produção geral, bem como estilo de performance. A coleção de imagens da Divisão retrata uma gama de performances, companhias de dança e bailarinos do século XVII até os dias atuais.

#### -Jerome Robbins Arquivo de Áudio e Imagens em Movimento

##### Arquivo de áudio

Possui mais de 4.000 gravações de áudio únicas e raras que capturaram as vozes e ideias de artistas, coreógrafos, compositores, *designers* e estudantes de dança de meados do século XX até o presente.

##### Arquivo de imagens em movimento

O arquivo de imagens em movimento começou quando o coreógrafo Jerome Robbins doou seis latas de filme - juntamente com um presente de uma pequena porcentagem de seus *royalties* como autor do musical *Fiddler on the Roof* - para a Dance Division em 1965. Meio século depois, o arquivo aumentou para mais de 25.000 títulos de materiais de imagens em movimento em vários formatos de filmes, vídeos e formatos digitais através de presentes de doadores e documentações originais.

##### Documentos originais de dança

A Dance Division possui também o compromisso de documentar apresentações de dança ao vivo. Por meio dos esforços internos da documentação original desde 1967, o Arquivo de Imagens Móveis criou e adicionou às suas coleções imagens de mais de 2.600 performances de dança, principalmente na cidade de Nova York.

#### -Projeto de história oral

Esse importante projeto possui uma coleção distinta de mais de 500 entrevistas de áudio detalhadas, que foram iniciadas e registradas pela biblioteca em um esforço para aumentar o material de fonte primária já existente disponível para pesquisadores em dança. No ano de 2016, por exemplo, promoveu-se a reformatação digital de 329 cassetes de áudio originais - aproximadamente 315 horas de gravação - sem cópias prévias de preservação. Essas cassetes incluem os originais do projeto de história oral dos anos 1980 e 1990 com temas como Alexandra Danilova e Phyllis Lamhut. E atualmente todo o arquivo de áudios de dança (em torno de 3.516 itens) já está sendo preparado para o processo de digitalização.

#### -Coleções digitais

A Dance Division possui inúmeras coleções digitais, dentre elas o arquivo do coreógrafo Merce Cunningham, a coleção mais acessada de toda a Library for the Performing Arts, e também o arquivo do bailarino Mikhail Baryshnikov, um ídolo mundial.

No programa impresso de outono de 2016 produzido pela New York Public Library for the Performing Arts, Baryshnikov relata:

[...] meus arquivos, meu legado artístico, na verdade, encontraram uma casa acolhedora na biblioteca, e estou grato por isso. Aqui em Nova York, uma cidade de artistas e amantes da arte, todos têm acesso. Rico ou pobre, famoso ou anônimo, qualquer pessoa pode vir e explorar os tesouros aqui. Eles podem usar o que vêm como inspiração. Este é o propósito dessa biblioteca - incentivar uma nova geração de artistas a olhar para o que veio antes deles, e superar isso.<sup>67</sup>

#### -Educação e divulgação

Para melhorar a experiência de aprendizagem que propõe, a Dance Division também oferece visitas guiadas ao edifício, assistência de pesquisa e instruções de catálogo, guias curriculares, visitas de turma para complementar a aprendizagem em sala de aula e exibição de filmes de coleções especiais.

---

<sup>67</sup>BARYSHNIKOV, Mikhail. [Depoimento], p.5. Tradução nossa.

A Jerome Robbins Dance Division não está disponível apenas aos cidadãos americanos mas também em ambiente virtual para muitos outros países ao redor do mundo. Por meio de seus variados recursos, os pesquisadores podem reconstruir e estudar desde as danças da época elisabetana até uma tarantela italiana do século XIX. Podem saber a maquiagem que Nijinsky usou no ballet *Sheherazade* ou talvez descobrir os problemas que Picasso teve quando trabalhou no ballet *Parade*, por meio de suas cartas manuscritas, ou ainda comparar os estilos de Isadora Duncan, Martha Graham e Doris Humphrey.

Um exemplo de seu alcance mundial é que no ano de 2016 a sua página de vídeos de dança da coleção digital foi visitada mais de 16.309 vezes em quatro continentes e é a página mais visitada relativa a um item específico ou coleção de todas as coleções digitais da New York Public Library.

A Jerome Robbins Dance Division é inquestionavelmente o maior arquivo de dança do mundo e uma grande referência para este trabalho. Nas palavras de sua fundadora, Genevieve Oswald<sup>68</sup>, a grande missão da Jerome Robbins Dance Division é criar registros tangíveis para uma arte que é intangível por natureza.

No dia 12 de janeiro de 2017 visitei a Jerome Robbins Dance Division com o objetivo de fazer pesquisa de campo para esta dissertação. Lá fui recebida por Linda Murray, curadora de dança, que me levou para fazer um *tour* por todas as dependências da Divisão de Dança e também das de Música e de Teatro. Ao final, ela me concedeu uma entrevista muito esclarecedora e detalhada, relatando questões sobre a história, gestão, financiamento e produção de todo o seu setor.

#### 3.4.1 Resumos dos trechos<sup>69</sup> mais significativos da entrevista realizada com Linda Murray, curadora de dança da Jerome Robbins Dance Division- The New York Public Library for the Performing Arts, em 12 de janeiro de 2017, na sede da biblioteca<sup>70</sup>

1-Como foi o processo de origem do setor de “Performing Arts” dentro da biblioteca? E da parte de dança? Teve alguma coleção específica que deu início a essa parte da biblioteca?

A coleção de dança fará 75 anos em 2019. Ela é originada da Divisão de Música. A primeira curadora da Divisão de Dança foi Genevieve Oswald e ela ainda está viva. Ela foi contratada

---

<sup>68</sup> OSWALD, Genevieve. *Creating Tangible Records for an Intangible Art*.

<sup>69</sup> A entrevista na íntegra será disponibilizada em mídia digital e anexada junto ao texto desta dissertação.

<sup>70</sup> Toda a entrevista realizada foi resumida e traduzida pela autora, de forma a otimizar o texto e elencar somente os momentos mais significativos para esta pesquisa.

pela Divisão de Música porque eles haviam adquirido algumas coleções de dança. Ela não era uma especialista em dança, ela foi estudante de música da Juilliard School. Mas ela reconheceu o valor único desse material de dança e pensou que poderia criar um departamento separado da música para cuidar disso.

Na época, ela tratou das coleções de Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey e Charles Weidman. Então essas são as cinco coleções fundadoras dessa divisão.

Ela criou a Divisão de Dança, que ficava localizada na filial principal da New York Public Library. E quando o Lincoln Center foi construído, em 1965, cada divisão ganhou uma área. Ela ficou na direção da Divisão de Dança até os anos 80. Ela teve uma carreira aqui de praticamente quarenta anos. E foi ela quem realmente construiu uma base sólida das coleções. Eu sou a quinta curadora na história da Divisão de Dança. E cada curadora teve uma importante contribuição ao longo do tempo. Madeleine Nichols, por exemplo, era advogada e soube negociar muito bem questões de direitos autorais para que os materiais pudessem estar cada vez mais acessíveis ao público, o que foi extremamente importante. Na Divisão de Teatro, por exemplo, o acesso ao arquivo deles é muito mais estrito do que o nosso. Nós podemos atuar com mais liberdade do que eles, nesse sentido. E isso graças aos esforços de Madeleine Nichols, que foi nossa segunda curadora. Mas cada curador, ao longo dos anos, trouxe o que tinha de melhor para a instituição.

2-Como funciona o gerenciamento e financiamento da biblioteca? É uma iniciativa totalmente do poder público? Ou vocês contam também com algum tipo de patrocínio de empresas privadas?

A New York Public Library tem oitenta e oito filiais que funcionam como bibliotecas regulares onde as pessoas pegam livros, DVDs, etc. E tem quatro bibliotecas de pesquisa das quais nossa instituição, The Library for the Performing Arts, é uma delas.

Essas bibliotecas de pesquisa são financiadas principalmente por iniciativas particulares. Quase todo o investimento público é gasto nas outras oitenta e oito bibliotecas filiais regulares. O financiamento privado da nossa instituição vem de uma combinação de investimentos de fundações, patrocínio corporativo, patrocínios individuais e doações.



### 3-Como funcionam as políticas de aquisição para o setor de dança da biblioteca?

Nós temos pedidos permanentes para materiais circulantes, que são os livros no primeiro e no segundo andar. Nós estabelecemos relações com fornecedores e dizemos a eles para comprarem todos os novos livros de determinadas categorias. Por exemplo, dança moderna, comprar cada título novo que sair... ballet clássico, comprar cada título novo que sair, etc.

Eu sempre olho a lista e seleciono as áreas que preciso garantir que tenhamos todos os novos títulos lançados. Temos também uma equipe que fica atenta às lacunas e procura títulos que estejam faltando em cada área, para então adquirirmos.

E quando se trata de livros raros, o que chamamos de coleção especial, funciona de uma maneira diferente. Para qualquer compra de coleção especial, seja ela de livros raros, materiais de arquivo ou filmes, eu preciso escrever uma proposta dizendo porque a biblioteca deveria adquirir aquele material. Isso vai para o diretor de Coleções especiais, ele assina e então eu tenho permissão para fazer a compra. O material circulante geralmente é financiado pelo fundo geral da biblioteca, mas coleções de pesquisa e coleções especiais relacionadas à dança devem vir do meu orçamento.

### 4-Eu percebi que a natureza do acervo de dança de vocês é bem grande... livros, DVDs, CDs, manuscritos... qual é o critério de seleção desse acervo?

Precisa sempre ter valor de pesquisa e precisa ser relativo à dança. Por exemplo, se é algo sobre movimento, mas não sobre dança especificamente, nós não colecionamos. Algumas coleções de dança fazem isso, mas nós não fazemos. O importante é que o acervo informe sobre a prática da dança e siga o nosso padrão. Não temos limites geográficos e não temos limitações sobre as diversas definições do que é a dança. A pergunta que fazemos a nós mesmos é se aquele objeto é algo que dará ao pesquisador um melhor entendimento sobre a dança.

### 5-Qual é o público-alvo de vocês: artistas, público em geral ou ambos?

Eu diria que os dois grupos que mais nos procuram são os pesquisadores (nós temos muitas pessoas que vêm aqui para escrever um livro utilizando nossas coleções, por exemplo) e doutorandos, mestrandos e graduandos que estão escrevendo seus trabalhos e dissertações,

porque aqui é onde eles vão achar todas as informações que precisam.

Também temos muitos bailarinos profissionais que utilizam nossa coleção de vídeos para se preparem para personagens. Por exemplo, temos muitos bailarinos do New York City Ballet que procuram materiais de bailarinos de outras gerações que já dançaram os papéis que estão ensaiando, para estudar as várias formas de interpretações do mesmo ao longo do tempo.

Temos na equipe uma coordenadora de educação, e o seu trabalho é fazer com que a nossa coleção seja acessível para o público jovem, trabalhando com os adolescentes e seus professores para apresentar os nossos arquivos e preparar uma nova geração de pesquisadores de dança.

Eu sinto que a dança em geral faz um bom trabalho ao preparar próximas gerações de bailarinos, mas não se preocupa com quem irá assistir a dança, quem irá pagar pela dança, quem irá escrever sobre a dança. E isso as outras formas de arte já fazem muito bem! A música faz isso, o teatro faz isso, a dança precisa fazer isso também! Então temos consciência que existe essa lacuna e precisamos preenchê-la.

6-O meu projeto de mestrado é propor a criação de um museu da dança no Brasil, já que não temos nenhuma instituição de memória da dança no país. Quando você pensa em uma instituição de memória da dança, seja ela museu, biblioteca ou centro de documentação, o que não pode faltar nela?

Eu acho que tem aonde você quer chegar e tem o entendimento de como começar. Existem muitas coisas que precisam estar contidas nisso tudo e você não pode fazê-las todas ao mesmo tempo. Então você precisa se perguntar o que tenho localmente que é realmente único para nós e que ninguém mais possui e começar por aí. Nós estamos fazendo isso com a área do nosso *hip hop* agora.

Se eu estivesse no Brasil, eu me perguntaria quais são os arquivos brasileiros que não estão em nenhum outro lugar do mundo, quais são esses materiais, onde eles estão, quem os possui e identificaria esses em primeiro lugar. Depois, quem são as cinco pessoas mais significativas para a dança brasileira? Onde estão os seus arquivos? Eu posso adquiri-los? E aí você começa a construir tudo a partir daí.

Eu diria que envolver a comunidade nesse projeto desde o início é muito importante. Eles precisam sentir que é um espaço deles e para eles, porque é onde suas histórias estarão preservadas para sempre. Então é preciso criar uma relação de confiança com eles, principalmente no início quando você ainda não tem reputação e status de excelência. Você

realmente precisa da confiança da comunidade de que você vai lidar com o material com integridade. Mas, por outro lado, não se pode ter um arquivo a que ninguém tenha acesso. Você precisa colocar esse arquivo o mais acessível possível e precisa do trabalho de um advogado desde o início do projeto para lidar com contratos e atos.

É necessário um plano de como preservar o material e um plano de como armazenar o material desde o início, avaliando onde o ambiente de armazenamento está, como controlar a climatização desse ambiente, como colocar todo o acervo em caixas livres de ácido para preservação, como serão digitalizados todos os acervos de imagens e vídeos e como estes serão disponibilizados ao público.

Pensando no museu, não existe apenas um tipo de material que seja essencial, o importante são as suas histórias. O nosso projeto de história oral, por exemplo, é muito importante. Eu realmente gosto da nossa coleção dos coreógrafos, especialmente as notações coreográficas que pertencem a essa coleção, porque ajudam a entender os seus processos criativos.

O nosso material de vídeo é incrivelmente importante para os praticantes da dança. Quando a Divisão de Dança decidiu criar um arquivo para vídeos de dança, não existia muito material, porque na época era muito caro para um bailarino investir em gravações. Então a divisão fez esse trabalho. E ainda faz, pois algumas companhias ainda não possuem muito recurso para tal ação. Nós realmente levamos a sério a compreensão de que se você precisa construir determinado tipo de arquivo, você mesmo precisa fazer isso acontecer.

#### 3.4.2 Um breve relato sobre a experiência na Jerome Robbins Dance Division

Fiquei perplexa e encantada com o tamanho e a infraestrutura de todos os setores da Jerome Robbins Dance Division. É o acervo dos sonhos de toda instituição de memória e história da dança. O cuidado com que gerenciam seus arquivos, as ações e eventos que promovem e a disponibilidade de todos os funcionários em atenderem ao público e aos pesquisadores são exemplos de excelência, qualidade e comprometimento.

Linda Murray, ao saber do que se tratava o meu projeto de pesquisa, me levou a todos os setores, mesmo nos proibidos aos visitantes, para que eu pudesse ter uma visão global do funcionamento da biblioteca. Além de ter me doado uma série de revistas e publicações que serviram de base para esta minha pesquisa.

Foi uma experiência única e de extrema relevância para este trabalho ter passado algumas horas vivenciando a Jerome Robbins Dance Division.

## 4 A DANÇA BRASILEIRA E A PROBLEMÁTICA DE SUA MEMÓRIA E HISTÓRIA

### 4.1 A memória e a história da dança no Brasil

A memória e a história da dança no Brasil e do Brasil são dois universos que necessitam de atenção. Se a dança cênica nesse país já se desenvolve há bastante tempo, a pesquisa sobre sua história e a memória e as iniciativas de preservar seus registros ainda são bastante escassas diante da imensidão de nosso território.

Segundo Roberto Pereira,<sup>71</sup> uma das pioneiras na pesquisa da nossa história da dança foi Edméa Carvalho, lançando em 1965 o livro *O ballet no Brasil*,<sup>72</sup> que continha informações sobre o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Já em 1989, o bailarino e pesquisador Eduardo Sucena lança o seu livro *A dança teatral no Brasil*.<sup>73</sup> Desde jovem ele foi um ávido consumidor de cultura por meio de leitura e muita pesquisa. Registrou e catalogou tudo que se relacionasse à dança, como artigos e críticas publicados nos jornais e revistas da época, fotos de bailarinos e programas de espetáculos. Fotos autografadas, por exemplo, formavam parte importante de sua abrangente coleção, que continha imagens de vários profissionais que se apresentaram no Brasil.

Ao começar a coletar esse material, Sucena já projetava a ideia de um dia escrever um livro sobre as companhias e os profissionais que construíram a nossa história da dança. *A dança teatral no Brasil* é, portanto, um livro fruto da dedicação de toda sua vida e do profundo respeito aos artistas que construíram e contribuíram para o desenvolvimento dessa arte. Sua elaboração consumiu quatro anos de esforço e mais oito anos entre a entrega dos originais e sua publicação pela Fundação Nacional de Artes Cênicas, em 1989. Essa publicação é uma referência obrigatória para todos aqueles que estudam e querem conhecer a dança feita no Brasil.

Entretanto, segundo Inês Bogéa:

Na dança do Brasil há muita história ainda para ser contada. No momento onde não há memória entramos numa amnésia generalizada; e o novo vem desprovido de referências, num eterno refazer, por vezes involuntariamente esvaziado de significado pela repetição.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*.

<sup>72</sup> CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*.

<sup>73</sup> SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*.

<sup>74</sup> BOGÉA, Inês. *Um espaço de tempo*, p.80.

A necessidade de criar espaços, símbolos e registros, construir monumentos e instituir datas comemorativas se deu porque a capacidade humana de lembrar ocorre fora da experiência vivida, provocando com isso uma ritualização da memória. A perda e a degradação dos meios de memória levaram à criação dos chamados “lugares de memória”, segundo Nora.<sup>75</sup>

Devido à falta de uma memória espontânea, foram gerados arquivos e materiais que a substituíram e têm como função relembrar o passado constantemente, mantendo ativos os vínculos de identidade social e histórica.

Todavia, em termos de acervo e lugares de memória da arte da dança, o Brasil ainda está muito aquém do que poderia ser. Primeiramente, ainda não existe um espaço físico, arquivo, museu ou centro cultural com trabalho ininterrupto, especializado especificamente na memória e na história da dança. Isso dificulta bastante tanto a concentração de todo o material que se tem escrito de dança quanto a propagação desse conhecimento para toda a classe artística e a sociedade em geral.

Vale ressaltar também que a documentação é uma ferramenta política para disputa de espaço no campo da cultura e que a ausência de um acervo documental diminui a força do cenário de dança no país e também a importância e o reconhecimento de seus construtores.

Como exemplo dessa situação, trago o relato da experiência de Sandra Meyer ao tentar realizar sua primeira pesquisa sobre história da dança na Universidade do Estado de Santa Catarina, em 1993:

Na época, não havia registros ou arquivos sobre a história da dança cênica catarinense em instituições e os escritos com reflexões acerca desta área eram praticamente inexistentes. Foi preciso um trabalho de garimpagem de documentos e uma série de entrevistas com artistas, professores e agentes culturais. Alguns documentos e fotografias me foram presenteados pelos entrevistados, na esperança, talvez, que fossem mais úteis nas mãos de alguém interessado em transformar em história as suas memórias pessoais e os seus papéis guardados em empoeiradas gavetas. Aqui, a diferença proposta pelo historiador Pierre Nora entre memória, com sua carga afetiva e idealizada, e história, como operação que demanda análise e crítica sobre aquela, se faz duplamente necessária.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*.

<sup>76</sup> MEYER, Sandra. *Novos tempos para a dança em Florianópolis nos anos 1970: a contribuição de Bila Coimbra e Renée Wells*, p. 103.

Essa realidade era um fato não somente em Santa Catarina, mas em todas as regiões brasileiras. De lá para cá, alguns fatores melhoraram. Muito lentamente, novas pesquisas, sobretudo no espaço acadêmico, estão sendo desenvolvidas. Essa história e essa memória foram encontrando nos trabalhos de dissertações e teses uma nova e fértil possibilidade de serem abordadas.

O que é interessante perceber é que esses pesquisadores têm desenvolvido suas pesquisas sobre a dança em seu próprio ambiente de trabalho, compondo uma espécie de mapa histórico da dança neste país. Mas um fato curioso é que uma grande parcela desses pesquisadores não possui formação voltada especificamente para a história enquanto ciência. Eles o fazem porque amam realmente seu objeto, a dança, e sabem da urgência e da necessidade de sua pesquisa, muitas vezes partindo das memórias e relatos de suas próprias vivências artísticas (esta dissertação é um exemplo disso), como veremos a seguir.

#### **4.2 Histórico de projetos para a história e memória da dança brasileira**

Será apresentado agora um histórico cronológico com as iniciativas e projetos mais relevantes já realizados para a história e memória da dança brasileira.

Cedoc

O Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>77</sup> concentra cerca de 70 mil peças, reunindo acervo museológico, bibliográfico e documental. A sua história remete ao ano de 1942, quando o pintor Eliseu Visconti – responsável por diversas obras do Theatro Municipal – doou, para a então Prefeitura do Distrito Federal, seus estudos para a apreciação pública. Em 1950, a Prefeitura instalou no Salão Assyrio do Theatro Municipal, o Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, criado pela Lei 425 de 28 de novembro de 1949.

Pouco antes do fechamento do Theatro Municipal para obras, em 1976, o Museu dos Teatros passou à administração da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro – Femurj, e foi reinstalado na Rua São João Batista, 105, no bairro de Botafogo. Em 1986, em paralelo às atividades do Museu dos Teatros, a direção do Theatro Municipal criou o Centro de Documentação – Cedoc. Entre 2008 e 2013 o acervo do Museu dos Teatros

---

<sup>77</sup> <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/sobre-o-centro-de-documentacao/>

foi sendo preparado para retornar ao Theatro Municipal e em 17 de outubro de 2013 foi publicada a doação do acervo do Museu dos Teatros à Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A partir daí, toda a documentação referente à história do Theatro Municipal e de seus espetáculos e corpos estáveis passou a se concentrar no Centro de Documentação da FTM/RJ. Sua grande missão é coletar, preservar, pesquisar e divulgar o acervo do Theatro Municipal do Estado do Rio de Janeiro, disponibilizando-o ao público e aos setores internos da própria instituição.

## Idart

Uma outra experiência precursora de documentação de dança no Brasil foi a do Idart-Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, criado em 1975. Essa foi a primeira instituição pública com a tarefa de conceber e executar um sistema multidisciplinar e interdisciplinar sobre as artes cênicas da cidade de São Paulo. Em trinta anos de existência, a prática documental de seus pesquisadores de dança sempre teve seu foco nos espetáculos, para que a partir deles pudessem ser gerados outros tipos de documentos, que teriam que estar sempre acessíveis à população. Infelizmente, suas atividades foram encerradas em 2007 e seu acervo foi incorporado ao Centro Cultural São Paulo.

## Rumos Dança

Também em São Paulo, foi criado em 2000, o Rumos Dança,<sup>78</sup> do Instituto Itaú Cultural. A implantação do primeiro Rumos Dança levou em conta o artista-cientista, focando a interseção entre ciência e arte. Foram coletadas informações sobre instituições, cursos, publicações, festivais, mostras, produção intelectual e artística e iniciativas dos setores público e privado para a dança. No ano seguinte, quarenta e cinco trabalhos selecionados tornaram-se públicos em eventos, como a Mostra Rumos Itaú Cultural Dança e o seminário

---

<sup>78</sup> <http://www.itaucultural.org.br/rumo/danca-4/>

“Os mapas da dança”, e publicações como o livro *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*.

Seu objetivo era criar um mapeamento da dança contemporânea brasileira, desde a produção artística de intérpretes-criadores até a dinâmica cultural dos locais onde as obras foram criadas. Em sua última edição, 2012-2014, o foco do projeto mudou de perspectiva e optou-se por fomentar e apoiar a formação em dança no Brasil.

### Série Memória

Em 2001, foi lançado pela Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro em parceria com a Funarte, um projeto denominado “Série Memória”, cujo objetivo era o de resgatar a memória dos artistas que deram vida a essa casa de espetáculos. Grandes artistas da dança, ópera, música e teatro que se tornaram exemplos e foram responsáveis pela formação cultural de diversas gerações tiveram suas trajetórias contadas em livros.

Na área da dança foram produzidas as seguintes biografias:

- Dennis Gray
- Eugenia Feodorova
- Tatiana Leskova
- Nina Verchinina
- Maria Olenewa
- Bertha Rosanova
- Aldo Lotufo
- Ruth Lima
- Tamara Capeller
- Maria Angélica
- Magdala da Gama Oliveira e Lydia Costallat
- Vaslav Veltchek
- Arthur Ferreira, Johnny Franklin e David Dupré
- Madeleine Rosay
- Eleonora Oliosi
- Leda Iuqui
- Renato Magalhães



- Yuco Lindberg
- Ady Addor
- Maryla Gremo

Os livros não só documentavam a biografia de cada artista como também traziam uma galeria de fotos para ilustrar. Dalal Achcar, diretora da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro na época, afirmou:

A intenção de lançar esta série é uma forma, ainda que simples, de prestar uma homenagem a cada um deles, uma homenagem sincera, mais que devida, e agora tornada realidade. Com estas edições, esperamos que os leitores, de todas as gerações, possam ter uma informação mais completa - como uma galeria impressa - dos artistas que ajudaram a criar a história de nossa mais importante casa de espetáculos.<sup>79</sup>

Infelizmente não houve prosseguimento com esse projeto na Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de parte dessa coleção ter desaparecido. Muitas outras histórias e memórias poderiam ter sido contadas se houvesse continuidade e também interesse político.

### Acervo RecorDança

O Acervo RecorDança,<sup>80</sup> criado em 2003, é uma ação continuada de pesquisa e documentação sobre a história da dança, comprometida com processos de difusão e articulação da história com a atualidade da dança pernambucana e brasileira. Sua equipe é formada por doutores, mestres e especialistas na área de dança, muitos dos quais atuam também como artistas.

O acervo reúne, em formato digital, registros de acontecimentos da dança de Pernambuco através de fotos, vídeos, áudios, programas e cartazes de espetáculos, entre outros documentos que apontam para a prática da dança, produzidos na Região Metropolitana do Recife, assim como informações dos artistas e grupos atuantes.

---

<sup>79</sup> PEREIRA, Roberto. *Tatiana Leskova*: nacionalidade: bailarina, p.9.

<sup>80</sup> <http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/>

No *site* do projeto encontram-se os documentos doados que foram catalogados e autorizados pelos doadores ou detentores dos direitos autorais. Como os mesmos são adquiridos através de pesquisas específicas, esse acervo não intenta abranger toda a produção de dança ou então indicar as produções identificadas como as mais importantes e, sim, contribuir para que o máximo de informação qualificada esteja disponível para pesquisadores, estudantes e artistas, sem nunca ferir os direitos autorais.

Uma das coordenadoras do projeto, Valéria Vicente, concluiu que o desafio:

[...] não é apenas compreender o documento como vestígio, reminiscência, e sim encontrar formas não convencionais de construir discursos sobre esses documentos que não estejam eminentemente comprometidos com as visões convencionais de história, de verdade, de dança, e, assim, contribuam de fato com a produção de conhecimento em dança.<sup>81</sup>

#### Projeto Memória da Dança do Rio de Janeiro- Museu da Imagem e do Som

Em 2009, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro<sup>82</sup> realizou o projeto Memória da Dança do Rio de Janeiro, dentro da série Depoimentos para Posteridade. Com o apoio do Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro, o projeto fez um abrangente resgate sobre a dança na cidade através dos depoimentos de profissionais renomados, como os bailarinos Vilma Vernon, Gilberto de Assis, Helenita Sá, Arlette Saraiva, Helga Loreida, Lydia Costallat e Lorna Kay.

Sua ideia principal foi tornar conhecida a história da dança a partir da vivência desses grandes nomes, ao longo de dois encontros abertos ao público. Apesar de alguns bailarinos já terem tido suas vivências transcritas em livros, o projeto propôs resgatar, através de depoimentos orais, a história dessa expressão artística no país, abrangendo suas mais diversas modalidades, indo do clássico ao popular.

Mas apesar do projeto ter sido realizado e os depoimentos terem sido coletados, os nomes dos bailarinos participantes mencionados acima não constam na listagem dos Depoimentos para Posteridade, no site do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

---

<sup>81</sup> VICENTE, Valéria. *Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança*, p.205.

<sup>82</sup> <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>

## Memória Viva

O Projeto de Extensão Memória Viva,<sup>83</sup> de 2011, uma parceria dos cursos de Dança e Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC), teve por objetivo elaborar uma cartografia das histórias da dança a partir da memória dos artistas que viveram as primeiras iniciativas de formação e de criações artísticas no Ceará. A iniciativa teve como ações a realização de oficinas e palestras com profissionais da dança brasileira e a produção de documentários com artistas precursores da dança no Ceará, para que suas histórias sejam conhecidas.

Com essas ações, o Memória Viva procurou conectar tanto os alunos dos cursos de dança e de cinema e audiovisual, como a população em geral, com o universo da dança no Ceará, percebendo suas relações com a dança brasileira e mundial. O que se percebia era um desconhecimento em torno das pessoas e dos processos históricos que foram imprescindíveis para que uma trajetória de dança se efetivasse no Ceará. O projeto facilitou uma série de ações artísticas e políticas, que culminaram na criação de editais, festivais, programas pedagógicos em escolas públicas e a própria implantação da graduação em dança na Universidade Federal do Ceará.

Para Thaís Gonçalves, coordenadora do projeto, e Leonel Brum, um dos professores colaboradores:

[...] o Memória Viva possibilita uma imersão na memória social da dança do Ceará dando chance a novas percepções e experimentações das diversas histórias da dança que são produzidas diariamente e realizando a documentação dos percursos de cada um desses artistas em formato audiovisual, formando assim um acervo acessível a alunos, professores e pesquisadores em dança, bem como um registro das transformações que ocorreram na cena cearense. Este projeto intensifica a pesquisa e incentiva a produção de conhecimento através dos debates sobre os conceitos e as estéticas da dança no estado e contribui para documentar a vida dos artistas no Ceará.<sup>84</sup>

Infelizmente, o projeto Memória Viva também não teve continuidade.

---

<sup>83</sup> <http://www.memoriaviva.ufc.br/>

<sup>84</sup> GONÇALVES, Thaís; BRUM, Leonel. *Contar é esquecer: histórias da dança do Ceará*, p.3.

## Missão Memória da Dança

O bailarino, coreógrafo e pesquisador Arnaldo Leite de Alvarenga, foi contemplado no ano de 2006 com o Prêmio Klauss Vianna para dança, oferecido pela Funarte, com o projeto Missão Memória da Dança.

O projeto compunha-se de duas etapas principais com o objetivo de trabalhar, de maneira específica, dados e informações sobre dança no Brasil, através de uma exposição itinerante que, ao se instalar em cada cidade, recolhe informações *in loco* sobre os artistas que vivem e trabalham ali, aprofundando desse modo as informações sobre dança nos estados de Minas Gerais e Região Sul (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul).

Nesse sentido, o projeto apresentou semelhanças com a missão etnográfica realizada pelo escritor paulista Mário de Andrade por todo o território nacional, pois, através do contato direto com as manifestações da cultura brasileira e com o fato da coleta de informações e imagens ser realizada pelos pesquisadores itinerantes, estabelecia-se um corpo a corpo investigativo *in loco*.

O projeto promoveu em 2007, em Belo Horizonte, o I Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira em Minas Gerais. Nele se reuniram, durante três dias, vários pesquisadores da memória em dança, representando instituições acadêmicas, pesquisadores independentes e demais interessados na pesquisa e preservação da memória em dança no Brasil. Na sua continuidade o projeto seguiu para as capitais da Região Sul do Brasil: Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre e também Uberlândia em Minas Gerais. Desses esforços saíram algumas propostas:

- imediatas: aprofundar os contatos e parcerias; apresentação do projeto aprovado na Lei Federal de Incentivo (Pronac 07 2237) às empresas estatais buscando apoio financeiro para realização das etapas posteriores e fortalecimento da proposta.
- médio prazo: proposta de criação de um Grupo de Trabalho (GT) sobre Memória em Dança no Brasil, dentro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cênicas (Abrace); realização do II Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira.
- longo prazo: criação do Centro de Pesquisa e Memória da Dança no Brasil e sistematização da catalogação dos materiais reunidos.

No ano de 2010 foi concluído mais um módulo desse projeto, o Personalidades da Dança em Minas Gerais, resultado do Prêmio Funarte Klauss Vianna para a Dança de 2009. O seu objetivo foi a elaboração e edição em livros das biografias de oito artistas de dança cujos

trabalhos cobrem um importante período da história cultural da capital mineira, e que ajudaram a consolidar a dança como atividade profissional no Brasil. São eles:

- Natália Lessa
- Carlos Leite
- Klauss Vianna
- Dulce Beltrão
- Marilene Martins
- Helena Vasconcelos
- Ana Lúcia de Carvalho
- Maria Clara Salles

A estrutura dos livros seguiu três eixos norteadores: os dados biográficos de cada artista, o trabalho educativo por eles desenvolvido e considerações sobre a relevância desses trabalhos no quadro geral da dança em Minas Gerais e no Brasil.

Pode-se dizer que, em geral, a fonte primária de informação está em grande parte na pessoa pesquisada, em sua lembrança dos fatos e na sua memória corporal, o que coloca em relevância o seu depoimento oral. Logo, a disciplina de história oral tem se tornado um recurso importantíssimo na construção da história e da memória da dança no nosso país. Sobre esse processo, o idealizador do projeto explica e conclui que:

[...] na relação construída entre o depoimento oral do pesquisado e o contexto da sua experiência constrói-se uma significativa parcela da história da dança em nosso país transpondo da carne viva para a palavra escrita essa arte do fazer. Nesse sentido reitera-se a prática tradicional de transmissão dos ensinamentos de dança, qual seja, a passagem oral e corporal de seus conteúdos de *maître* a aluno, numa narrativa que mesmo nos dias atuais com o uso intenso de diversas tecnologias de registro e transmissão da informação, a dança guarda como referência fundamental a experiência humana passada de um sujeito a outro e se preserva a humanidade da relação, essencial em toda forma de arte.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Personalidades da dança em Minas Gerais: história oral e memória em dança no Brasil*, p.4.

## Programa de Registro e Memória da São Paulo Companhia de Dança

Um dos mais recentes exemplos de projeto de memória da dança brasileira é o Programa de Registro e Memória da São Paulo Companhia de Dança,<sup>86</sup> instituição criada em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo e atualmente sob a direção de Inês Bogéa.

Esse programa contempla uma série de ações. Canteiro de Obras é um projeto de documentários produzidos a partir dos registros do funcionamento cotidiano da companhia de dança, através de depoimentos e imagens de artistas e dos espetáculos. Os documentários são distribuídos gratuitamente em instituições educativas, culturais e em universidades.

Outra importante ação do programa é a série Figuras da Dança, com o lançamento de DVDs com depoimentos públicos de artistas que constituem a história da dança no Brasil. Na gravação, o próprio artista homenageado conta sua história em entrevista à diretora da companhia e também dialogando com o público e com pessoas que fizeram parte de sua trajetória. Até o ano de 2018, já foram lançados trinta e três DVDs dessa série e todos estão disponíveis em ambiente virtual. São eles:

-José Possi Neto

-Nora Esteves

-Maria Pia Finóchio

-Paulo Pederneiras

-Mara Borba

-Jair Moraes

-Eliana Caminada

-Hugo Travers

-Eva Schul

-J.C. Violla

-Cecília Kerche

-Janice Vieira

---

<sup>86</sup> <http://www.spcd.com.br/index.php>

-Edson Claro  
-Ismael Ivo  
-Lia Robatto  
-Marilene Martins  
-Célia Gouvêa  
-Ana Botafogo  
-Angel Vianna  
-Décio Otero  
-Márcia Haydée  
-Sônia Mota  
-Carlos Moraes  
-Ruth Rachou  
-Hulda Bittencourt  
-Luis Arrieta  
-Tatiana Leskova  
-Antonio Carlos Cardoso  
-Ivonice Satie  
-Ismael Guiser  
-Ady Addor  
-Penha de Souza  
-Marilena Ansaldi

A companhia também já lançou seis livros de ensaio com textos escritos por artistas de diferentes áreas para pensar e refletir sobre a arte da dança e suas vertentes. Além dos textos, as publicações possuem uma série de imagens assinadas por fotógrafos que passaram pela companhia.

Em agosto de 2013, a companhia realizou o seu primeiro Seminário Internacional de Dança, que englobou conferências, mesas-redondas, encontros temáticos e espetáculos de companhias profissionais. Grupos de discussão refletiram durante dois dias sobre quatro diferentes temas: memória da dança; produção cultural; *performance* e novas mídias e projetos artísticos educacionais. As reflexões provenientes desses debates foram disponibilizadas e publicadas em um livro, com selo de cultura acadêmica.

No ambiente virtual, a companhia lançou o programa Dança em Rede, uma enciclopédia colaborativa *online* da dança, que busca conhecer e divulgar a dança do país. Os visitantes podem escrever e editar verbetes com fotos, textos, links para *sites* de compartilhamentos de vídeos e publicações, em diversas categorias: grupos, escolas, profissionais da dança, companhias e outros. O Dança em Rede apresenta até o momento cerca de dois mil e quinhentos verbetes, com o objetivo de ampliar e democratizar o acesso a essa arte.

A companhia também realiza exposições fotográficas itinerantes em lugares inusitados como metrô, estações de trem, parques e shoppings. A dança é uma arte que se realiza na cena, mas que ganha continuidade quando registrada em imagens. Cada foto registra um instante que existe na memória de quem viu o espetáculo ao vivo, mas que ganha ainda mais movimento quando contempladas por novos olhares durante as exposições, que objetivam possibilitar que mais pessoas entrem em contato com a linguagem da dança. Entre as exposições já apresentadas estão: Exposição Figuras da Dança (2015), Amor, Vida e Morte (2014), Jogo de Corpo (2014) e Dança das Imagens – Exposição de fotos da São Paulo Companhia de Dança (2012).

Diante desse extenso programa de ações e projetos, a São Paulo Companhia de Dança se apresenta na atualidade, como uma das mais férteis e atuantes instituições de produção, divulgação e pesquisa em dança no Brasil.

É não só uma das melhores companhias de dança do país, com reconhecimento internacional, mas também um exemplo de instituição que se preocupa com a preservação da memória e da história da dança brasileira.



## Museu da Dança- MUD

O MUD,<sup>87</sup> idealizado por Natália Gresenberg e Talita Bretas, é um museu virtual dedicado à preservação da memória da dança brasileira por meio do compartilhamento virtual de acervos históricos.

O embrião do MUD surgiu a partir do contato com o acervo pessoal de dois grandes ícones das artes cênicas brasileiras, Célia Gouvêa e Maurice Vaneau, em um projeto que consistiu na organização, restauração e compartilhamento virtual de todo o acervo bidimensional dos artistas, com verba concedida pela Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, por meio do Edital de Fomento à Dança.

Ficou claro durante o processo de pesquisa que o acesso a informações históricas era escasso, uma vez que profissionais da dança, pesquisadores e historiadores têm pouco ou nenhum acesso a acervos históricos, que são, em grande parte, guardados pelos próprios artistas.

Diante da carência de acervos de dança percebida durante o projeto, aliada ao conhecimento específico adquirido com a experiência, foi fundado em 2014 esse museu da dança virtual.

O MUD já realizou os seguintes projetos: exposição Décadas de Dança, com palestras guiadas por Célia Gouvêa; Ciclo de Palestras Dança e Memória: formas de preservação e compartilhamento de sua história, que contou com 6 palestrantes especialistas; Em Movimento – dança e acessibilidade, com fórum, vivências e performances acessíveis; e Laços Virtuais da Dança, com exposição virtual, vivências em praças *wifi* livre e visitas guiadas em telecentros.

Seu slogan “Memória em movimento” sintetiza tudo o que o projeto acredita: tirar a memória da gaveta e torná-la viva, valorizando, protegendo e cultivando a história da dança brasileira.

Para assegurar a sustentabilidade em suas ações, atua em diversas frentes:

- preservação de acervos em um moderno banco de dados virtual;
- exposições interativas;
- ações pedagógicas de formação de público para a dança;
- grupos de estudo, debates e cursos exclusivos;
- estímulo à pesquisa e produção de conhecimento;

---

<sup>87</sup> <http://museudadanca.com.br/>

- publicações e mapeamentos;
- consultoria;
- diagnóstico e extroversão de acervos;
- elaboração e produção de projetos relacionados à memória.

Atualmente, o ambiente de acervo virtual conta com quinhentos e trinta e cinco documentos cadastrados e está aberto para receber doações de acervos para disponibilizá-las *online*, democratizando o acesso.

### Mapeamento da Dança

Por fim, um dos maiores projetos já realizados para a dança brasileira: o Mapeamento da Dança.<sup>88</sup> Sua proposta surgiu no âmbito do Colegiado Setorial de Dança (Cnpc/Minc), no ano de 2010, como uma reivindicação da área. O projeto foi apresentado pela Ufba e referendado pelo colegiado como uma ação fundamental e prioritária de diagnóstico da dança. Após quatro anos, a primeira etapa se tornou realidade através de assinatura de Termo de Cooperação Técnica (nº: 01530.001374/2014-21) entre a Ufba e a Funarte/Minc.

O mapeamento foi uma pesquisa de diagnóstico que buscou identificar agentes da dança (indivíduos, grupos e instituições) que atuam nas áreas de formação e produção artística. Além de dados cadastrais foram coletados dados quali-quantitativos, via questionário de pesquisa autorrespondente e anônimo, o que viabilizou a construção de um panorama da dança que abrange aspectos da dimensão social, econômica e artística da área. A pesquisa foi desenvolvida pelo grupo de pesquisa Proceda (Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança), com coordenação geral da Profa. Dra. Lúcia Matos (PPGDança – Ufba) e vice-coordenação da Profa. Dra. Gisele Nussbaumer (Pós-Cultura – Ufba).

A primeira etapa do mapeamento incluiu cinco regiões e oito capitais do país: Belém, Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. Foi realizada em parceria com as seguintes universidades: Unespar Campus Curitiba II, Unesp, Ufrj, Ufpe, UFC, Ufpa, UFG e UPE.

Na pesquisa estavam envolvidos vinte pesquisadores, um técnico e trinta e três alunos de graduação, oriundos de nove universidades. Os objetivos do projeto foram:

---

<sup>88</sup> <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/>

-formar uma rede de pesquisadores vinculados, prioritariamente, a universidades públicas, federais e estaduais, que possuam cursos de dança ou grupos de pesquisa nesse campo;

-realizar um levantamento da área da dança em oito capitais brasileiras de cinco diferentes regiões do país, identificando nominal e quantitativamente indivíduos, grupos e instituições que desenvolvem atividades em dança há pelo menos dois anos;

-realizar um diagnóstico dos agentes sociais da dança, por meio da aplicação de questionário, a fim de elaborar um panorama da área no que se refere, sobretudo, aos campos da produção artística e de formação em dança;

-triangular os dados da pesquisa com os do Plano Setorial da Dança, com objetivo de avaliar a abrangência de suas diretrizes e ações;

-criar um banco de dados com informações sobre os indivíduos, grupos e instituições de dança, mapeados nessas oito capitais.

Em 2016, foi divulgado o resultado desse mapeamento em uma publicação que conta com quase duas mil páginas e que traz informações e dados muito relevantes sobre essas oito capitais, dados estes que servirão de base e parâmetro para esta dissertação, como veremos mais adiante.

O Mapeamento da Dança é um diagnóstico pioneiro, que revela diversas faces da dança brasileira, mas também é, acima de tudo, um documento que registra a realidade da dança de uma determinada época, algo de enorme valor para um processo de pesquisa de memória e história da dança no Brasil.

## 5 UM MUSEU DA DANÇA NO BRASIL: UMA IDEALIZAÇÃO EM PROL DA PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA DA DANÇA

Em países europeus e norte-americanos, várias iniciativas relevantes para a preservação da memória e da história da dança já vêm sendo tomadas há tempos, como visto no terceiro capítulo. Provavelmente, isso se dá por serem lugares onde existe um maior interesse político, reconhecimento social e investimento na área cultural como um todo, o que torna viável a implantação e a manutenção de instituições como essas.

No Brasil, essa preocupação é recente e escassa. Como visto no capítulo anterior, ainda não temos uma instituição com sede fixa especializada unicamente na memória e na história da dança brasileira e que funcione de uma maneira ininterrupta, sem depender de projetos e fomentos.

Muitos materiais ainda se encontram em arquivos privados ou perdidos em depósitos de companhias de dança, não estando, portanto, acessíveis à população. Sigrid Nora corrobora essa situação, relatando que:

Se as dificuldades na área de manutenção e produção em dança no Brasil já são inúmeras, no terreno da memória são ainda mais complexas. Não basta o desejo de querer interpretar o já vivido. Antes, é preciso dispor de um espírito desbravador, estar preparado para executar um verdadeiro trabalho de garimpagem, descobrindo sítios, vasculhando depósitos, localizando pessoas, gravando depoimentos, decifrando anotações, analisando vídeos e fotos, enfim, realizando verdadeiras escavações, e ainda cuidando para não avariar as poucas peças, verdadeiras preciosidades, que se dispõem para que o passado possa vir à tona, mesmo nas suas fases mais recentes. Ainda que a comunidade da dança, mesmo que tardiamente, tenha atentado para a questão e iniciado um trabalho na área, fazer emergir períodos através da memória viva ou da história incorporada num corpo que dança, torna-se ainda mais difícil, visto que os suportes disponíveis ou os documentos de referência na sua maioria são insuficientes para sustentar à proposta.<sup>89</sup>

Para fundamentar esta dissertação, analisei o resultado do Mapeamento da Dança<sup>90</sup> (citado no capítulo anterior), no que diz respeito às ações de registros, memória e história da dança pelo Brasil.

---

<sup>89</sup> NORA, Sigrid. *Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança*, p.240.

<sup>90</sup> <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>

Trago abaixo dois quadros desse documento para abordar questões relevantes observadas.

Na tabela 259, que revela informações sobre as áreas contempladas pelos programas de fomento (2013 e 2014) no Rio de Janeiro, Região Sudeste, observa-se que apenas 2,5% foram de ações direcionadas à manutenção de acervos e 5,1% foram de ações direcionadas ao registro e memória.

Acredito serem percentuais relativamente baixos, levando-se em conta que o Rio de Janeiro é considerado a capital cultural brasileira e deveria ter mais ações nesse sentido. Esse fato também se repete nos quadros comparativos das demais regiões brasileiras, com apenas pequenas alterações de porcentagem.

Tabela 259 – Áreas contempladas pelos programas de fomento (2013 e 2014) (Inst./RJ)

	Número de respostas por alternativa	Porcentagem
Apoio à participação em eventos artísticos e culturais	8	10,1
Apoio à eventos acadêmicos da área	4	5,1
Manutenção de acervos	2	2,5
Bolsa de pesquisa	2	2,5
Cessão de espaço para ensaio de grupo ou residência	4	5,1
Circulação	3	3,8
Criação de espetáculo	6	7,6
Criação de videodança e filmes	3	3,8
Difusão	4	5,1
Festival e/ou mostra	6	7,6
Formação	7	8,9
Intercâmbios	6	7,6
Manutenção de grupos, companhias ou coletivos	5	6,3
Pesquisa artística	5	6,3
pesquisa teórica	3	3,8
Publicação	5	6,3
Registro e memória	4	5,1
Residência artística	2	2,5
Total	79	100,0

Fonte: UFBA. Coordenação Nacional do Mapeamento da Dança (2016).

O Mapeamento da Dança produziu algumas tabelas de comparação nacional. Na tabela 82, os profissionais da dança de oito capitais responderam quais conhecimentos na dança necessitavam de maior aprofundamento. O conhecimento em história da dança obteve um percentual de 7,1%, número relevante em comparação às demais alternativas.

Isso comprova, de maneira quantitativa, a necessidade de ações em benefício da história e da memória da dança no Brasil, inclusive em prol de uma formação de maior qualidade para os nossos profissionais dessa arte.

**Tabela 82 – Conhecimentos em dança a serem aprofundados (Ind./Nac.)**

	Número de respostas por alternativa	Porcentagem
Antropologia da dança	829	5,5
Cinesiologia, fisiologia e anatomia aplicada à dança	1162	7,8
Crítica da dança	796	5,3
Dança e tecnologia	823	5,5
Estudos culturais	947	6,3
Filosofia da dança	749	5,0
História da dança	1068	7,1
Metodologias de ensino	1088	7,3
Pesquisa em dança	1190	7,9
Políticas culturais	988	6,6
Políticas educacionais	714	4,8
Processos de criação em dança	1261	8,4
Produção e gestão	928	6,2
Técnicas de dança	1436	9,6
Teorias da dança	998	6,7
<b>Total</b>	<b>14977</b>	<b>100,0</b>

Fonte: UFBA. Coordenação Nacional do Mapeamento da Dança (2016).

Diante desta minha pesquisa e da minha experiência como bailarina no Brasil, sentindo a falta de um espaço dedicado exclusivamente à história da dança e sua memória, onde os artistas pudessem pesquisar e refletir sobre a sua arte, e sofrendo “na pele” a falta de reconhecimento da dança como ofício, apresentando um campo de trabalho muito reduzido no país, me surgiu a ideia de elaborar e propor a criação de um museu da dança no Brasil.

Inspirada na filosofia e nas experiências das instituições de memória e história da dança no exterior citadas no terceiro capítulo, e também nos projetos já realizados no território brasileiro, citados no quarto capítulo, proponho para o Brasil um espaço de memória, história, fruição, criação, divulgação e principalmente um lugar que poderia promover uma união da classe artística, algo que está em déficit na realidade brasileira.

Um lugar onde o ballet clássico dialogasse com a dança contemporânea, dança moderna, danças urbanas, sapateado e todas as outras modalidades. Um lugar onde todas essas técnicas tivessem voz e fossem reconhecidas em suas peculiaridades. Um museu da dança no Brasil seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para nossa arte.

## 5.1 Museu

De acordo com minhas pesquisas e reflexões realizadas nesse campo, acredito que a instituição cultural mais indicada para esse propósito é a de um museu, exatamente porque segundo o artigo 1º do Estatuto de Museus, espaços museológicos são:

[...] instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.<sup>91</sup>

O Conselho Internacional de Museus<sup>92</sup> (Icom), criado no ano de 1946, define que para uma instituição ser considerada um museu ela precisa estar aberta ao público, atuar a serviço

---

<sup>91</sup> BRASIL. Lei no 9.887, 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 14 jan. 2009.

<sup>92</sup> <http://icom.museum/>

da sociedade e o seu acervo, compreendido como patrimônio tangível e intangível da humanidade, deve ser conservado, pesquisado e exposto para educação, estudo e diversão.

Segundo Chagas,<sup>93</sup> existe atualmente uma série de tipologias de museus: ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade, museus de território, além dos já consagrados tipos, como museu histórico, museu artístico, museu científico e museu eclético.

O campo museal está passando por grande transformação e crescimento. Ele se constitui na atualidade, como um corpo em movimento. E, assim como um corpo, é instrumento de mediação, espaço de negociação de sentidos, uma porta que liga e desliga mundos, pessoas e temporalidades diferentes.

Um museu de dança se enquadra dentro da tipologia de museu artístico, e como tal precisa ser democrático e abrangente, acolhendo tudo aquilo que se insere e se denomina como dança. Um dos objetivos principais do museu da dança no Brasil seria o de preservar e disponibilizar todas as formas de registros materiais da dança, documentos estes que formariam o acervo do museu.

No artigo “Documento, informação e meios institucionais de custódia e disseminação”, Heloísa Bellotto revela que:

Os documentos de museu originam-se da criação artística ou da civilização material de uma comunidade. Testemunham uma época ou atividade, servindo para informar visualmente, segundo a função educativa, científica ou de entretenimento que tipifica essa espécie de instituição.<sup>94</sup>

No quadro seguinte Bellotto qualifica e compara as instituições de memória mais relevantes: arquivo, biblioteca, museu e centro de documentação, ressaltando e especificando as principais características de cada uma delas:

---

<sup>93</sup> CHAGAS, Mário. *Casa e portas da memória e do patrimônio*.

<sup>94</sup> BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Documento: informação e meios institucionais de custódia e disseminação*, p. 37.



	Arquivo	Biblioteca	Museu	Centro de documentação/ banco de dados
Tipo de suporte	manuscritos, impressos, audiovisuais, exemplar único	impressos, manuscritos, audiovisuais, exemplares múltiplos	objetos bi/tridimensionais, exemplar único	audiovisuais (reproduções) ou virtual, exemplar único ou múltiplo
Tipo de conjunto	fundos; documentos unidos pela proveniência (origem)	coleção; documentos unidos pelo conteúdo	coleção; documentos unidos pelo conteúdo ou pela função	coleção; documentos unidos pelo conteúdo
Produtor	a máquina administrativa	atividade humana individual ou coletiva	atividade humana, a natureza	atividade humana
Fins de produção	administrativos, jurídicos, funcionais, legais	culturais, científicos, técnicos, artísticos, educativos	culturais, artísticos, funcionais	científicos
Objetivo	provar, testemunhar	instruir, informar	informar, entreter	informar
Entrada dos documentos	passagem natural de fonte geradora única	compra, doação, permuta de fontes múltiplas	compra, doação, permuta de fontes múltiplas	compra, doação, pesquisa
Processamento técnico	registro, arranjo, descrição: guias, inventários, catálogos etc.	tombamento, classificação, catalogação: fichários	tombamento, catalogação: inventários, catálogos	tombamento, classificação, catalogação: fichários ou computador
Público	administrador e pesquisador	grande público e pesquisador	grande público e pesquisador	pesquisador

Para a autora, um museu é o órgão colecionador e sua coleção é artificial e classificada segundo a natureza do material e a finalidade específica do museu a que pertence. Juan Antonio Martinez Comeche afirma que os museus também têm assimilado outras tarefas complementares, destacando entre elas a propriamente documental:

A partir do momento em que se inclui expressamente na definição de museu a tarefa de investigar os objetos acumulados, isto é, o seu emprego como um testemunho para a melhor interpretação de vários aspectos da atividade humana, as peças tornam-se documentos e, em paralelo o museu em uma instituição documental.<sup>95</sup>

Vale ressaltar que o objetivo museológico não deve ser o de apenas preservar o acervo contra a ação do tempo. É preciso também garantir o constante interesse e participação do público, mesmo reconhecendo que sob este, ocultam-se diversos grupos de interesses diferentes e, às vezes, até conflitantes. Mas para Laura Miller:

Os indivíduos dentro de uma sociedade devem se unir, consciente e deliberadamente, para criar memórias. É esse esforço consciente que está por trás do impulso social de criar museus e sociedades históricas, preservar e restaurar sítios arqueológicos, passar histórias e danças e rituais, e manter registros e arquivos.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> MARTINEZ COMECHE, Juan Antonio. *Teoría de la información documental y de las instituciones documentales*. p.121-131. Tradução nossa.

<sup>96</sup> MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*, p.121. Tradução nossa.

Françoise Benhamou<sup>97</sup> defende que o museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras. E que, portanto, o museu como instituição resulta da dupla preocupação de abrir ao público e desenvolver o caráter enciclopédico das coleções, mantidas fora de seu contexto original.

O museu, como é compreendido na contemporaneidade, segundo Aparecida Rangel,<sup>98</sup> é o espaço para o encontro entre culturas, sujeitos e histórias. Portanto, além da coleção documental sobre a memória da dança, o objetivo do museu na dança no Brasil seria também o de promover o encontro entre os corpos dançantes e integrá-los como as principais peças de seu acervo. Corpos estes que são verdadeiros museus internos. Assim, um acervo vivo seria formado. Um acervo em movimento, dada a importância da memória corporal para a memória da dança.

Inspirada nos conceitos do Musée de la Danse da França, penso para esse espaço o conceito de “museu vivo”, um movimento que já nos anos 1920 ansiava o redimensionamento da instituição museu, redefinindo o seu papel social, e que começou a ganhar força na Europa e nos Estados Unidos, intensificando-se nos anos 50 e 60.

Suas premissas reivindicavam uma maior inserção dos museus nas questões complexas da sociedade. O museu vivo é, portanto, o museu inserido no contexto contemporâneo, como explica Freire.<sup>99</sup> Ele contém o saber e a memória de uma comunidade, mas também está em contínuo desenvolvimento da sua estrutura rizomática de crescimento horizontal e abertura às influências externas.

Esse conceito trata o museu como um ente não só constituído, mas constituinte, como gerador de conteúdo social e também um receptor de influências. Em evolução perpétua, bem como a dança e a vida. O conceito de “museu vivo” surge então a partir da necessidade de valorização de acervos culturais vivos e em constante transformação e já foi utilizado por uma série de autores da museologia.

Portanto, tomando como base esse conceito, no museu da dança no Brasil seriam preservadas e disponibilizadas todas as formas de registros materiais da dança e seu espaço funcionaria como um lugar de encontro da memória viva da dança, que são os seus corpos dançantes, através de inúmeras ações do museu objetivando o envolvimento da comunidade de dança no cotidiano da instituição. Corpos que vão acumulando as experiências vividas em cena, no fazer de sua arte e que depois têm a missão de transferi-las às gerações futuras,

---

<sup>97</sup> BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*.

<sup>98</sup> RANGEL, Aparecida M.S. *A construção da subjetividade do museu-casa*.

<sup>99</sup> FREIRE, Beatriz Muniz. *O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz*.

funcionando como verdadeiros museus internos. Museus humanos. Afinal, é esse “corpo-museu” dançante que congrega em si mesmo a história e a memória da dança.

## **5.2 Plano de ações para o museu da dança no Brasil**

### **-Dependências do museu**

A ideia é que esse museu esteja em constante movimento, com uma coreografia intermitente de corpos passantes em suas dependências, que, além de um grande espaço para exposições, contariam com um teatro, um espaço para performances ao ar livre, salas de dança, videoteca, biblioteca, um extenso arquivo especializado, um centro de pesquisa, uma sala para curso técnico de notação coreográfica, uma secretaria de registro de obras autorais na dança para os coreógrafos e companhias, um restaurante e uma loja. Seus espaços contariam com acessibilidade para deficientes físicos, visuais e auditivos, além de visitas guiadas bilíngues.

### **-Aquisição do acervo**

A primeira importante ação para a aquisição do acervo seria através de parceria com as companhias e grupos de dança brasileiros, para que seus acervos fossem devidamente coletados, pesquisados, catalogados e incorporados ao arquivo do museu, para que assim fosse reunido um acervo museológico de representatividade nacional.

Doações também podem fazer parte dessa aquisição, principalmente vindas de colecionadores de objetos de arte na dança, bem como dos próprios bailarinos e de suas famílias, pois, como já foi citado anteriormente, muito material encontra-se perdido em ambientes particulares sem o devido cuidado de preservação.

Em seguida, vem a compra de materiais como livros, materiais audiovisuais, partituras e outros para compor a biblioteca e a videoteca da instituição.

#### -Os principais projetos do museu


- elaboração de uma exposição permanente sobre a história da dança brasileira;
- elaboração de exposições temporárias sobre os diversos estilos de dança, grandes personalidades, companhias e coletivos de dança e inovações no mundo da dança, inspiradas nas exposições do National Museum of Dance, dos Estados Unidos;
- elaboração de pauta e produção de diversos espetáculos e performances de dança no teatro do museu e ao ar livre, inspirados no Musée de la Danse, da França;
- criação do centro de pesquisa do museu, inspirado na Jerome Robbins Dance Division dos Estados Unidos;
- organização de aulas e *workshops* nas salas de dança do espaço;
- idealização e criação do primeiro curso técnico de notação coreográfica do Brasil a ser instituído nas dependências do museu;
- criação e formalização, dentro das leis cabíveis, da Secretaria de Registro de obras autorais de dança, vinculada ao museu, tendo como base as publicações sobre direito autoral na dança da Dance Heritage Coalition, dos Estados Unidos, adaptando-as à legislação brasileira;
- elaboração de projetos de mediação cultural para a biblioteca, videoteca e para as visitas guiadas, inspirados na Jerome Robbins Dance Division, dos Estados Unidos;
- publicação de guias práticos de manutenção e preservação de acervos de dança, destinados aos arquivos pessoais de artistas e das companhias de dança, inspirados na Dance Heritage Coalition, dos Estados Unidos;
- realização de seminários sobre memória e história da dança, elaboração de mapeamentos da dança brasileira e publicação de coleções de livros e DVDs sobre a dança no Brasil;
- criação de um banco de teses, dissertações e monografias relativas à dança já produzidas no país.

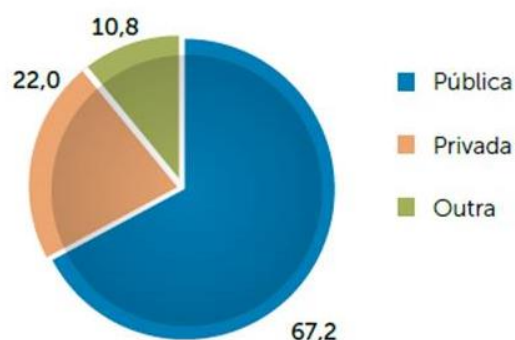
#### -Gestão do museu

Segundo a publicação *Museu em números*,<sup>100</sup> volume 1, do Instituto Brasileiro de Museus, 67,2% dos museus brasileiros são de natureza administrativa pública, como pode-se observar no seguinte quadro:

---

<sup>100</sup> [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf)

 GRÁFICO 5 - PORCENTAGEM (%) DE MUSEUS SEGUNDO NATUREZA ADMINISTRATIVA, BRASIL, 2010



FONTE: CADASTRO NACIONAL DE MUSEUS - IBRAM / MINC, 2010

O poder público deveria ser sempre responsável por instituições culturais, que são um direito da sociedade. Entretanto, é mais do que comprovado que a burocracia da máquina pública dificulta, atrasa e até inviabiliza muitos projetos.

Acredito então que uma opção possível de gestão do museu da dança no Brasil seria através de uma OS- organização social.

Segundo o Artigo 1º da Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998:

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde, atendidos aos requisitos previstos nesta Lei.<sup>101</sup>

Na condição de entidades de direito privado, as organizações sociais podem assimilar características de gestão mais próximas das praticadas no setor privado, o que representa, entre outras vantagens: a contratação de pessoal nas condições de mercado, a adoção de normas próprias para compras e contratos, além de ampla flexibilidade na execução do seu orçamento.

A São Paulo Companhia de Dança, por exemplo, é gerida pela Organização Social de Cultura Pró-Dança<sup>102</sup> e é um exemplo de projeto de dança bem-sucedido, com intensa produção e visibilidade.

<sup>101</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9637.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm)

<sup>102</sup> [http://www.prodanca.art.br/sobre\\_prodanca.php](http://www.prodanca.art.br/sobre_prodanca.php)

O Museu de Arte do Rio (MAR)<sup>103</sup> e o Museu do Amanhã,<sup>104</sup> ambos no Rio de Janeiro, também são exemplos de instituições museológicas geridas por organizações sociais e que possuem bom funcionamento na gestão de suas exposições e ações na sociedade.

Tenho ciência de que a implantação de organizações sociais ainda tem suas deficiências e lacunas, que precisam melhorar. Mas, ainda assim, acredito ser uma opção viável de gestão para uma instituição museológica de dança no Brasil, pelo menos nos tempos atuais.

#### - Campo de trabalho

O campo de trabalho para os profissionais da dança se ampliaria bastante com esse museu. Para bailarinos, coreógrafos e companhias de dança, que poderiam expor suas obras no teatro, para professores, que poderiam ministrar aulas, cursos e workshops nas salas de dança e para os pesquisadores e curadores especializados, que promoveriam seminários, grupos de pesquisa e exposições. Um ganho de enorme valor para toda a classe.

#### -Mediação cultural

O contato do público com a dança, dentro do museu, seria não somente de apreciação estética, mas também de experimentação prática e experiência espetacular, visando assim a um aumento do número de frequentadores e apreciadores dessa arte. Como afirma Márcia Strazzacappa:

Para se apreciar dança é necessária uma familiarização com o universo da dança, com seus símbolos, seus códigos e, para isso acontecer, por sua vez, é necessária uma “frequentação” [...], que garantirá aos indivíduos o domínio do sistema de referências inerentes a esta linguagem específica.<sup>105</sup>

Em “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, Bourdieu e Darbel<sup>106</sup> afirmam que a aquisição dos instrumentos que tornam possível uma familiaridade com as obras de arte não pode operar senão por uma lenta familiarização. A competência do conhecedor não pode ser transmitida, exclusivamente, por preceitos ou por prescrições.

Sendo assim, é interessante que a proposta do museu da dança proporcione ao seu público, além da apreciação visual, que é distante, também a experimentação do corpo,

---

<sup>103</sup> <http://www.museudeartedorio.org.br/>

<sup>104</sup> <https://museudoamanha.org.br/>

<sup>105</sup> STRAZZACAPPA, Márcia. *Dança: um outro aspecto da/na formação estética dos indivíduos*, p.5.

<sup>106</sup> BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*.

através do fazer, do sentir, do contato com o outro ou, porque não dizer, pela contaminação pela arte da dança.

Um dos mais reconhecidos teóricos da dança do século passado, Rudolf Von Laban,<sup>107</sup> não era dançarino de origem, mas um observador e estudioso do movimento humano. Ele afirmou que quando tomamos consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda a forma de expressão utiliza o corpo como veículo, vemos quão importante é entender essa expressão externa da energia vital interior.

Portanto, assim como este museu objetiva incorporar em si o movimento da dança, o seu público deve fazer o mesmo, tornando mais autêntica e real a experiência da visita.

#### -Parcerias

Inúmeras parcerias poderiam ser estabelecidas, a começar pelas universidades de dança, artes, museologia, produção cultural e arquivologia, que poderiam criar programas de estágio vinculados ao museu.

Parcerias com o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e com as demais companhias de dança do Brasil, para que fossem sempre efetuados os registros autorais de suas obras e também para promover espetáculos diversos dentro do espaço do teatro do museu, movimentando sua programação.

Também um programa de parceria com as escolas técnicas de dança e de arte, promovendo visitas guiadas específicas pelas dependências do museu, ampliando a formação desses estudantes.

Outra parceria importante seria com os demais museus do Brasil, para um programa de exposições itinerantes pelo país, para a ampliação e formação de público. Assim ele funcionaria também como um museu nômade e viral, para além do museu físico, inspirando-se nas ações do estudo de caso do Musée de la Danse, na França.

E, por fim, estabelecer uma aliança com os demais espaços de memória e história da dança pelo mundo, para promover uma constante troca de informação, de experiências e de novas tecnologias para a preservação dessa arte.

---

<sup>107</sup> LABAN, Rudolf Von. *Dança educativa moderna*.

### 5.3 O museu da dança no Brasil

Muitos itens são colocados em questão e discutidos quando se pensa na criação e na função de um museu, como foi exposto neste capítulo. Mário Chagas sintetiza:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural, é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles.<sup>108</sup>

Ao se pensar na arte da dança e em sua memória e história, muitos outros itens são também colocados em questão: movimento, corpo, tempo, contato, equilíbrio, tradição, transmissão, ritmo, transgressão, legado e mais uma lista de infindáveis caracteres.

Ao fundir esses dois conceitos, o museu e a dança, propondo a criação do museu da dança no Brasil, objetivo que passado, presente e futuro dessa arte dialoguem em ritmo incessante nesse espaço cultural, e que cada corpo dançante se sinta parte integrante deste, como uma peça viva de seu acervo, como um corpo-museu.

Uma possibilidade viável de sede para esse museu da dança, ou pelo menos para um projeto inicial dele, seria o futuro prédio da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que será construído na zona portuária da cidade. Seria uma excelente localidade não só pelo fato do museu funcionar anexado à mais tradicional escola de dança do país, fornecendo uma formação cultural mais sólida e rica para seus alunos, como também por estar situado em uma região em crescimento da cidade e que abriga outros dois grandes museus de arte, o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã.

Deixo então registrada nesta dissertação a minha ideia da criação de um museu da dança no Brasil e sigo almejando, pesquisando e trabalhando para um dia, no futuro, poder torná-la real.

Acredito que assim, seria preenchida essa grave lacuna na história e na memória artística brasileira da dança e também resultaria em seu maior reconhecimento enquanto profissão e arte.

---

<sup>108</sup> CHAGAS, Mário. *Casas e portas da memória e do patrimônio*, p.132.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi exposto nesta dissertação, o campo da memória social é um território em movimento, assim como a dança. A cada instante suas percepções são transformadas e ressignificadas de acordo com o contexto e o momento em que se encontram. Por ser ainda transdisciplinar e polissêmico, esse campo comporta uma série de significados e símbolos e promove uma interação transversal entre os mais diversos saberes.

Pesquisar a dança sob a ótica da memória social é fundamental, por ser essa arte também uma forma de memória de seu tempo. A preservação da memória da dança vai muito além de um simples registro da história dessa arte, pois ela é acima de tudo um registro da história da nossa sociedade.

A dança é uma forma de expressão e comunicação complexa, que envolve valores e preceitos, refletindo sempre em si o seu contexto histórico, econômico, cultural e educativo. Sendo então também um bem cultural, é inegável o seu caráter de coletividade. Desde seus primórdios, a dança foi manifestada em rituais grupais de colheita ou fertilidade e posteriormente, já como expressão cênica, continuou mantendo o seu caráter de interação entre corpos, quer fossem eles outros corpos dançantes, quer fossem plateia. O conceito de memória coletiva de Halbwachs,<sup>109</sup> segundo o qual a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva e que as lembranças são construídas no cerne de um grupo, se apresenta como o mais relevante para o pensamento memorial dessa arte.

Conforme apresentado no primeiro capítulo, é possível registrar a dança de inúmeras maneiras: pela notação coreográfica, pela fotografia, pelo vídeo, pelo filme cinematográfico, pelos testemunhos falados ou escritos de um espetáculo, pelas críticas realizadas, dentre outras formas de registro.

Entretanto, qualquer fonte documental existente é sempre um discurso produzido por sujeitos em determinada relação espaço-temporal. Logo, ao utilizar qualquer uma delas como fonte de pesquisa, é preciso analisá-la como resultado das práticas sociais que a produziram, levando em conta suas percepções estéticas, culturais e políticas, para que seu sentido e conceito originais sejam compreendidos.

Toda fonte documental de registro da dança, seja ela digital ou material, tem a sua relevância e cada uma contribui de uma forma diferente na preservação e transmissão dessa

---

<sup>109</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*.

arte. Mas, como foi defendido neste trabalho, nada substitui aquele que é o instrumento de execução, o objeto de apreciação e o mais eficiente e autêntico meio de transmissão de sua memória: o corpo. Ele é o principal “lugar de memória” da arte da dança. Conhecimentos de séculos de história da dança foram sendo transmitidos de mestre a aprendiz, de corpo a corpo, até chegar aos corpos dançantes da atualidade.

O corpo é o primeiro e o mais autêntico instrumento do homem, com o qual ele habita o mundo e a ele pertence. Cada época da história constrói sua representação de corpo em virtude das questões que atravessam a forma de vida do ser humano e seus valores culturais. Quanto à arte, o espaço do corpo é inerente à sua existência. A dança, em especial, requer o corpo por inteiro, em completo funcionamento harmônico. Ela é o corpo em si. O corpo dançante é simultaneamente um espaço de expressão e de construção de pensamento. É objeto e também sujeito de sua arte. O corpo que dança fala, sem precisar de palavras.

Por isso, o corpo de quem dança causa tanto fascínio no espectador. Entre a visibilidade da superfície corpórea, a invisibilidade dos rastros oriundos dos movimentos e o equilíbrio e o desequilíbrio, a dança acontece. E fascina.

No segundo capítulo desta dissertação foram abordados e pesquisados, através de um mapeamento geral, os principais espaços de memória da dança pelo mundo, como museus, centros culturais e bibliotecas. E também foram realizados três estudos de caso específicos das instituições consideradas mais relevantes para este trabalho: Musée de la Danse, na França, National Museum of Dance e Jerome Robbins Dance Division, ambas nos Estados Unidos.

Esses três estudos de caso foram fundamentais neste processo de pesquisa e cada um deles suscitou ideias e pensamentos muito relevantes para a questão da memória e da história da dança em uma instituição.

O Brasil, infelizmente, ainda encontra-se muito aquém do que poderia ser em relação à preocupação com a memória da dança. Apesar de alguns projetos interessantes já terem sido realizados, conforme apresentado no histórico do terceiro capítulo, muitos deles não tiveram continuidade e ainda não existe no território brasileiro um espaço físico especializado na memória dessa arte e isso faz muito falta à formação de sua classe artística e à educação da sociedade em geral.

Portanto, refletindo sobre a dualidade da permanência e da efemeridade na dança, ao longo de toda a minha carreira como bailarina, surgiu a ideia da criação de um espaço para a

memória e a história da dança brasileira que lidasse com essas particularidades: um museu da dança no Brasil.

Seu objetivo seria o de preservar e disponibilizar todas as formas de registros materiais da dança e principalmente o de abordar e integrar os corpos dançantes como as principais peças de seu acervo. Corpos estes que são verdadeiros museus internos, corpos-museus. Assim, um acervo vivo seria formado. Um acervo em movimento.

Sob inspiração do Musée de la Danse francês e agregando o conceito de “museu vivo”, como detalhado no quarto capítulo, esse espaço funcionaria como um lugar de memória, fruição, criação e principalmente um lugar onde todas as técnicas de dança teriam voz e seriam reconhecidas em suas peculiaridades, promovendo uma maior união da classe artística e uma ampliação no campo de trabalho para os profissionais dessa área.

Segundo Laura Millar: “As sociedades só morrem quando nos esquecemos delas. Perdemos nossa comunidade e algo de nós mesmos, quando não transferimos "memórias" para a frente, tanto pela preservação quanto pela articulação”.<sup>110</sup>

Em entrevista cedida a este trabalho, a curadora de dança Linda Murray ressaltou que toda a equipe da Jerome Robbins Dance Division leva muito a sério a compreensão de que, se é preciso construir determinado tipo de arquivo para preservar algo em vias de ser esquecido, você mesmo precisa fazer acontecer.

Foi ao que este trabalho se propôs: pesquisar e idealizar, para um dia poder fazer acontecer. Um museu da dança no Brasil, com um acervo material tratado corretamente e especializado nessa arte, e com uma intermitente coreografia de corpos-museus passantes e dançantes em seu espaço, seria uma alavanca transformadora e mais do que necessária para a valorização da memória da arte da dança no país.

O grande desejo desta que aqui escreve é que, no futuro, esta dissertação de mestrado possa vir a se transformar na ata de inauguração desse museu.

Um museu vivo. Um museu em movimento. Um museu da dança.

---

<sup>110</sup> MILLAR, Laura. *Touchstones: considering the relationship between memory and archives*, p.126. Tradução nossa.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: DPA, 2006, v.1, p.20-34.

ALLBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1997.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Missão memória da dança no Brasil. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 217-224.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Personalidades da dança em Minas Gerais: história oral e memória em dança no Brasil. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, Minas Gerais. *Anais eletrônicos...* p.1-6. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Arnaldo%20Leite%20de%20Alvarenga%20Personalidades%20da%20Dan%20em%20Minas%20Gerais%20hist%20oral%20e%20mem%20ria%20em%20dan%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 07 abr.2018.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, Durham, n. 65, p. 125-133, spring - summer 1995.

BARYSHNIKOV, Mikhail. [Depoimento]. *The New York Public Library for the Performing Arts New York*, Nova York, p.5, fall 2016.

BAXMANN, Inge; ROUSIER, Claire; VEROLI, Patrizia (Org.). *Les Archives Internationales de la Danse- 1931-1952*. Pantin: Centre National de La Danse, 2006.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Documento: informação e meios institucionais de custódia e disseminação. In: ARQUIVOS PERMANENTES: tratamento documental. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BERNARD, Michel. *De La création chorégraphique*. [S.l.]: Centre National de La Danse, 2001.

BOGÉA, Inês. Um espaço de tempo. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 75-81.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Trad. Guilherme João de Freitas Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BRASIL. Lei no 9.887, 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 14 jan. 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALDAS, Paulo. Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 247-250.

CARVALHO, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.

CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 117-123.

CHAGAS, Mário. Casa e portas da memória e do patrimônio. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafio, propostas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.7, n.13, 1994. p. 113.

CHARMATZ, Boris. “Manifesto for.” Disponível em <[http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original\\_manifesto-dancing-museum100401.pdf?1512057026](http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401.pdf?1512057026)>. Acesso em: jan. 2018.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

FLORES, Maria Bernardes Ramos. Não têm os dançarinos ouvidos nas pontas dos pés?. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 85-92.

FOOTE, Kenneth E. To remember and forget: archives, memory and culture. *American Archival Studies: reading in theory and practice*, Chicago, 2000. p. 29- 46.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FREIRE, Beatriz Muniz. O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz. 1992. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GAZETA do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: [s.n.], 13 jul. 1811.

GONÇALVES, Thaís; BRUM, Leonel. Contar é esquecer: histórias da dança do Ceará. In: CONGRESSO DA ABRACE, 7. , 2012, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* p.1-5. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Thais\\_Gon\\_alves\\_e\\_Leonel\\_Brum-Contar\\_\\_\\_esquecer\\_hist\\_rias\\_da\\_dan\\_a\\_do\\_Cear\\_.pdf](http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Thais_Gon_alves_e_Leonel_Brum-Contar___esquecer_hist_rias_da_dan_a_do_Cear_.pdf)>. Acesso em: 07 abr.2018.

GONDAR, Jô. Quatro posições sobre a memória social. In: GONDAR, J e DODEBEI, V. (Org.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p.11-26.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue*. São Paulo: Siciliana, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Fernau. Dance Notation and Choreology. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (Org.). *What Is Dance*. [Oxford]: Oxford University Press, 1983. p. 390-399.

HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010.

LABAN, Rudolf Von. *Dança educativa moderna*. São Paulo, Ícone, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1994.

LEVER, Maurice. *Isadora*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MARTINEZ COMECHE, Juan Antonio. *Teoría de la información documental y de las instituciones documentales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 09-34.

MEYER, Sandra. Novos tempos para a dança em Florianópolis nos anos 1970: a contribuição de Bila Coimbra e Renée Wells. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 103-114.

MILLAR, Laura. Touchstones: considering the relationship between memory and archives. *Archivaria*, v. 61, Spring 2006. p. 105-126.

NAVAS, Cassia. Interdisciplinaridade e intradisciplinaridade em dança. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 95-99.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993. p. 7-28.

- NORA, Sigrid. Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 237-243.
- OSWALD, Genevieve. Creating Tangible Records for an Intangible Art. In: SPECIAL LIBRARIES ASSOCIATION. *Special Libraries, March 1968*. [S.l.]: [s.n.], 1968. Special Book 3, p. 146-151.
- PEREIRA, Roberto. *Tatiana Leskova: nacionalidade: bailarina*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. São Paulo: Editora FGV, 2003.
- PEREIRA, Roberto. Os nomes próprios da dança brasileira. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 41-62.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Editora da FGV, v. 5, n. 10, 1992. p.200-212.
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RANGEL, Aparecida M.S. A construção da subjetividade do museu-casa. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 44., 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... p. 199- 212. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibvirtmhn&pagfis=28755>>. Acesso em: 07 abr.2018.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.
- SIEGMUND, Gerald. Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel. In: *Ballett International/Tanz Aktuell*, Berlim, v.14, jul.2007. p.18-21.
- SIQUEIRA, Denise da Costa. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.
- SMIGEL, Libby. *Documenting dance- a practical guide*. Washington: Dance Heritage Coalition, 2006.
- STRAZZACAPPA, Márcia. Dança: um outro aspecto da/na formação estética dos indivíduos. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Minas Gerais. Anais eletrônicos... p.1-12. Disponível em: <[http://30reuniao.anped.org.br/sesoes\\_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/sesoes_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf)> Acesso em: 07 abr. 2018.
- SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. v. 3.

TELLES, Fernando da Silva. Educação: transmissão de conhecimento. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coord.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

TÉRCIO, Daniel. Clio e Terpsícore: para uma teoria de cruzamentos entre a história e a dança. In: ESTUDOS de dança. Lisboa, FMH edições, 2004. p. 219-227.

TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 167-178.

TRINDADE, Ana Ligia. Notação do movimento: uma ferramenta eficaz na memória da dança e preservação da informação coreográfica. *EFDeportes.com Revista Digital*, Buenos Aires, ano 14, n. 136, sept. 2009. ISSN: 1514-3465. Disponível em: <[www.efdeportes.com](http://www.efdeportes.com)>. Acesso em: 07 jun.2017.

VAGANOVA, Agripina. *Princípios básicos do ballet clássico*. São Paulo: Editora Ediouro, 1991.

VICENTE, Valéria. Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Histórias em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 199-205.

WATSON, Peter. *Nureyev: uma biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ZAMONER, Maristela. História da dança de salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe. *EFDeportes.com*, Buenos Aires, v. 18, n. 186, nov. 2013. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd186/historia-da-danca-de-salao-irmaos-lacombe.htm>>. Acesso em: 07 mar.2018.



## Sites:

<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/>

<http://icom.museum/>

<http://museudadanca.com.br/>

<https://museudoamanha.org.br/>

<http://www.balletcuba.cult.cu/museo-nacional-de-la-danza/>

[http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto\\_dancing\\_museum100401.pdf](http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf)

<http://www.danceheritage.org/index.html>

<http://www.dancemuseum.org/>

<http://www.dansmuseet.se/en/>

<http://www.itaucultural.org.br/rumo/danca-4/>

<http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/>

<http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>

<http://www.memoriaviva.ufc.br/>

<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/depoimentos-para-a-posteridade/>

<http://www.museedeladanse.org/en>

<http://www.museomexicanodeladanza.mx/>

<http://www.museudeartedorio.org.br/>

<http://www.museudoteatroedanca.pt/>

[http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf)

<https://www.nypl.org/about/divisions/jerome-robbins-dance-division>

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9637.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm)

[http://www.prodanca.art.br/sobre\\_prodanca.php](http://www.prodanca.art.br/sobre_prodanca.php)

<http://www.spcd.com.br/index.php>

<http://www.sk-kultur.de/tanz/>

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/sobre-o-centro-de-documentacao/>

## ANEXOS

- “Manifesto for” de Boris Charmatz, diretor do **Musée de la Danse**, na França.

# manifesto for

a National Choreographic Centre.

I am not losing my temper, I simply wish to propose removing the word “Centre”, then the word “Choreographic”, then the word “National”!

The word “Centre” in National Choreographic Centre is the result of an impressive public policy which has proved that the centre could be plural and multiply elsewhere than in the capital of France. And in order for this impetus to remain, a further emancipation must be expressed today: the question of centre and decentralization would then give way to a space where such issues would continue to surface only in traces.

The search for the “centre”... For a dancer, this word resonates physically first of all. Not so long ago, the dancer, when he was training, was systematically told to “find his centre”. But today, it is generally acknowledged that the body has no centre, and he doesn't miss it. The body of modern times has no need for a centre, because that absent centre, the core which would enable one to feel reassured, isn't there, has ceased to be there. For in the void of a body expropriated of its centre, there is room for dance.

This is why one can also erase the word “choreographic”, in order to approach it from another angle. Dance certainly includes a properly choreographic dimension, but it also happily overflows beyond this framework. Dance is much broader than what is simply choreographic: its territory must enlarge if we wish to see the overly enclosed space open up, in which it still stands in our society. The space of a National Choreographic Centre must expand well beyond that which is simply choreographic. It should even be possible to transfer the direction of such an institution to a dancer (and not only to the choreographers)! A dancer is both more, and less, than a choreographer: he is someone who works under the direction of other choreographers, who also supports more than just his own work, and who knows that his body is worked upon by the work of many others, the body of his parents, the body of his teachers, the entire body of society. And if he sometimes is the interpreter of a choreographic script, a dancer can also be just anybody, because almost everybody has tried, at one time or another. I propose erasing “Choreographic” because a National Choreographic Centre is much more than a space that enables a choreographer's art to flourish. Beyond the supporting of dance companies, one must also think outside the choreographer-interpreter-company framework in order to create a richer symbolic content... Everybody then, the ones who practice, the believers, the artists, the non-believers, the outcasts of the world of art, wrongly believed to be excluded from it, the others, all the others, who do not yet know where the Choreographic Centres are to be found, could discover there a place to activate their imagination. What makes a dance should go well beyond the restricted circle of those who structure it in everyday life, and open itself up to an anthropological dimension that joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field.

And then the “National” isn't sufficient anymore either. The mental space of a far-reaching action must be at least localglobalregioneuropeinternationalabretontranscontinensouth.

Universal and distinctive.

Also, on the façade, one could simply write:

# dancing museum

Centre Chorégraphique National de Rennes  
et de Bretagne, Direction Boris Charmatz  
30, rue Saint-Marc — C.S. 20011 — 35008  
Rennes - Cedex 3 — Téléphone 02 99 64 64 64  
Site internet www.ccn.fr

I therefore propose to transform a National Choreographic Centre into a Dancing Museum.

Seriously.

Seriously and joyfully.

I propose mixing all the tasks normally associated with a National Choreographic Centre and shaking them together inside a framework that would be both ancient and modern, humorous and antiquated, dusty and stimulating, a Museum with no equivalent in the world. I would like to put into effect a transfiguration which would give a meaning to the tasks which have been fashioned in the course of this institution's history. Every activity that takes place would be reviewed through a different prism, a prism that would be able to combine in one single movement the patrimonial and the spectacular, research and creation, education and fun, openness to singular artists and the desire to produce a collective work. It seems to me that the designation "Museum, Dancing Museum" could function like a door flung wide open to culture and the art of dancing that we will not change into a sanctuary.

A new National Choreographic Centre project cannot today be content with merely developing and enhancing the systems that were established during the course of its development. If one wishes the National Choreographic Centre of Rennes and Brittany be the matrix of an infinitely larger diffusion of dance, and to play more than ever its part locally, to become a pole of international stature, it seems to me that its global policies must be carried by an artistic project which would give shape to all of its activities. The city of Rennes and the region of Brittany possess both the conditions and the energy necessary to produce a symbolic vehicle that will transport everybody, the artists, the audiences, the amateurs, the professionals, the teachers, the pupils, the spectators, the students, the politicians, the visitors, the tourists, the research workers, the journalists, the citizens, everyone above and beyond those who are usually on board. And they also have the dynamism so that such a vehicle can fulfill all the tasks of a Choreographic Centre while taking a radical, new and unusual direction.

There are few museums of dance. Very few indeed around the world. "There are in France one hundred and eighteen museums of the wooden clog, but not one museum of slavery." I often think of that remark once heard on the radio... There isn't a real museum of dance either, in this country. Dance and its actors are often defined in opposition to the arts that are said to be perennial, lasting, static, for which the museum would be the favourite place. But today if one wants to stop obscuring the historical space, culture and choreographic heritage, even the most contemporary, then it is time to see, to make visible and bring alive the moving bodies of a culture which largely remains to be invented. And if one wishes the choreographic tradition to pursue the new technological trends and truly embrace the trans-media space of the contemporary world, then it seems to me that under the designation of "Museum" the artists will be able to have fun and create freely.

For we are in an exciting era in which museography is opening itself up to ways of thinking and technologies which are enabling something completely different to emerge rather than simply having exhibitions of remnants, faded costumes, models of stage settings, and rare photographs of productions.

We are at a time in history where a museum can be alive and inhabited as much as a theatre, can include a virtual space, and offer a contact with dance that can be at the same time practical, esthetic and spectacular...

We are at a time in history where a museum in no way excludes precarious movements, nor nomadic, ephemeral, instantaneous ones.

We are at a time in history where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one's ideas about dance. Because we haven't the slightest intention of creating a dead museum, it will be a living museum of dance. The dead will have their place, but among the living. It will be held by the living, brandished at arm's length.

In order to do so, we must first of all forget the image of a traditional museum, because our space is firstly a mental one. The strength of a museum of dance consists to a large extent in the fact that it does not yet exist. That it doesn't yet have a suitable place...., that the spirit of the place emerges before the place...., that everything remains to be done, and that the daily life of this construction site makes room for every audacious idea and every eccentricity.

First of all, a museum can "take place" every Saturday.

(A national choreographic centre is also run like one runs a cabaret, a ball or a dance floor. Or also like one holds a siege. One can hold it against wind and tide because one is upheld by some kind of faith.)

The museum would comprise of and include the spectacle, because to our way of thinking, the museum contains the dance studio, the theatre, the bar, the school, the exhibition, the library.

This itinerant museum will be the Trojan horse within a radical expansion of the normal NCC's dance "production". The collective building of a future Dancing Museum aims at transforming an institution into a symbolic space of epic proportions: one must imagine a policy of provocative diffusion that will meet the need to radically expand the number of people concerned. The Museum will not be content with merely "programming" events, but will be a means of breathing life into a place, an audience, an adventure, and will become a place where one can go, like in the case of a museum, without knowing in advance the day's programme. An unlikely place for the workshop meeting, the dance hall, the show; initiation in the strongest sense of the word.

To not cut the matter short, ten commandments :

## **a micro-museum**

but a real one. It fully embraces its museum tasks and maintains a balance between its various functions of conservation, creation, research, exhibition, diffusion, raising of public awareness, mediation, without neglecting any of them. Such interdependence is what justifies the creation of a museal structure.

## **a museum of artists**

researchers, collectors, curators exhibition commissioners participate in the life of the museum, but above all it is essentially artists who invent it by creating works. It is therefore an artistic project initiated by Boris Charmatz, but produced by numerous artists.

## **an eccentric museum**

it intends to be an introduction, an appetizer, a place for enhancing public awareness of dance and choreographic culture in the broadest sense, of the history of the body and its representations. However, it is not centred exclusively on choreographic art: it does not seek to establish a taxonomy of dance, its goal is not to offer a settled definition of the subject. Its ideal isn't to give an exhaustive representation either of the different dances performed around the world. It wishes to stimulate the desire for knowledge.

## **an incorporated museum**

it can only develop provided that it is built by the bodies moving through it, those of the public, the artists, but also of the museum employees (attendants, technicians, admin staff, etc.), who bring the works to life, even becoming actors themselves.

## **a provocative museum**

it approaches dance and its history through a resolutely contemporary vision. It spends time questioning the ingenuous knowledge everyone has about dancing. It induces unlikely links, confrontations between worlds usually poles apart from one another. It questions the accepted conventions that circulate about dance... and therefore elsewhere in society.

## **a transgressive museum**

it fully acknowledges the fact that its activity does not limit itself to the quest for and the representation of the "authentic" object; it encourages artists and visitors to make works their own, it stimulates plagiarism. Artistic creation and the visitor's experience are at the core of its action. Being a place of life, a social space for controversy, a place for talking and interpretation, it is not only a space for accumulation and representation.

## a permeable museum

it defends the principle according to which an openness to a broader concept of dance means allowing other movements to influence us, to leave behind a fixed identity. To open up to difference.

## a museum of complex temporalities

it deals with both the ephemeral and the perennial, the experimental and the patrimonial. Active, reactive, mobile, it is a viral museum which can be grafted onto other places, can spread dance in places where it was not expected. It is also a museum with a programme evolving with the rhythm of seasons, able to relocate to beaches in the summer period or to propose a winter University...

## a cooperative museum

it is independent, but works in connection with a network of partners, cooperates with institutions linked to dance (contemporary, classic and traditional, scholarly and popular), to museums, to art centres and galleries, to research centres and universities, and it in no way sets itself against them. It builds deep relationships with individuals, whether they be artists of international fame like Mikhail Baryshnikov, Steve Paxton, William Forsythe, or passionate amateurs.

## an immediate museum

it exists as soon as the first gesture has been performed.

Boris Charmatz

Written in Leipzig, Berlin, Vienna, Rennes, Nantes, Bruxelles, Montreal, in the space of a few cobblestone nights.

Centre Chorégraphique National de Rennes  
et de Bretagne - Direction - Boris Charmatz  
36, rue Saint-André - 35000 Rennes - France  
Rennes - Cobble3 - info@cobble3.org  
30, rue de Valenciennes - 10500 Valenciennes  
www.museedeballet.org

Ministerio Administrativo de Cultura de la Comunidad Autónoma de Aragón  
Ministerio de Cultura de Aragón  
Ministerio de Cultura de Castilla-La Mancha