



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: LIANA VASCONCELOS	Matrícula: 10833022
Título do Trabalho: MEMÓRIA DA DANÇA: IMPORTÂNCIA, REGISTRO, PRESERVAÇÃO E LEGADO	
Orientador: Me. Mário Pragmácio	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 29.07.2014

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente) Me. Mario Pragmácio
2º Membro: Me. Luiz Mendonça
3º Membro: Dr. Luiz Augusto F. Rodrigues

AVALIAÇÃO:		
Análise / Comentário A banca destacou a organização e beleza do trabalho e do texto. A proposta de monografia enfrenta um tema complexo e uma lacuna bibliográfica, que é o registro e preservação da experiência coreográfica do bailarino. A pesquisa tem também a qualidade de trazer parte da trajetória e recursos de outras tipologias de registros do movimento, apontando possibilidades para sua ampliação. A pesquisa aponta possibilidades de desdobramentos futuros em estudos dos graduandos.		
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 10,0 (dez)		
ASSINATURAS		
 1º Membro (Presidente)	 2º Membro	 3º Membro

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM PRODUÇÃO CULTURAL

LIANA VASCONCELOS

MEMÓRIA DA DANÇA:
IMPORTÂNCIA, REGISTRO, PRESERVAÇÃO E LEGADO

NITERÓI
2014

LIANA VASCONCELOS

MEMÓRIA DA DANÇA:
IMPORTÂNCIA, REGISTRO, PRESERVAÇÃO E LEGADO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

NITERÓI

2014

LIANA VASCONCELOS

MEMÓRIA DA DANÇA:
IMPORTÂNCIA, REGISTRO, PRESERVAÇÃO E LEGADO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em julho de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Mário Ferreira de Pragmácio Telles
Universidade Federal Fluminense

Prof. Me. Luiz Carlos Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho a meus pais, primeiros e 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, a minha visão de mundo e o meu modo de vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, eternos incentivadores de todos os meus sonhos e que nunca mediram esforços para me ajudar a realiza-los. Meus maiores exemplos de seres humanos. Eternamente grata. 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 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 Oliosí, Jacy Jambay, Anna Elizabeth Alexandre, Teresa Augusta e Maria Luisa Noronha.

Ao meu orientador, Mário Pragmácio, 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 a escrita. E também por ter tido uma enorme paciência com a loucura que é a minha vida artística e sua carga horária nada convencional. Também agradeço à Universidade Federal Fluminense e todo o seu corpo Docente, por terem acrescentado muito à minha formação intelectual.

Ao meu eterno professor Paulo Melgaço, por ter instigado em mim, desde cedo, o interesse pela Memória e pela História da Dança, me fazendo crescer muito como artista e pesquisadora. Ao meu mestre Luiz Carlos Nogueira ARAD, por ter enxergado em mim um potencial e acreditado nele. Juntos, desbravamos fronteiras com a dança pelo Brasil e pelo mundo. Agradeço também à Regina Miranda, que ampliou infinitamente o meu olhar sobre o mundo das artes e da cultura, me levando a dançar em lugares nunca antes imaginados. Minha visão artística se transformou após nos conhecermos.

A todos os meus amigos, em especial a Cícero Gomes, Victor Ciattei, Juliana Turano, Isabella Carneiro e Clarissa Braga. Por estarem sempre ao meu lado, nos melhores e nos piores momentos. Vocês tornam minha vida mais leve e mais feliz.

A Ana Botafogo, Ernesto Gadelha, Leonel Brum, Flávio Sampaio, Roberto de Oliveira, Gisela Vaz, Tatiana Leskova e Dalal Achcar. Obrigada pelas conversas e trocas conceituais que muito acrescentaram a este trabalho. Vocês são grandes exemplos de personalidades atuantes na arte da dança brasileira.

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

Friedrich Nietzsche

RESUMO

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 se objetiva a 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, 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 desta arte. Propõe ainda a criação do Museu Vivo da Dança no Brasil, um espaço onde passado, presente e futuro desta arte dialoguem em ritmo incessante e aonde cada corpo dançante se sinta uma peça viva de seu acervo.

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

ABSTRACT

Dance is an ephemeral art, in the moment it realized it is also vanished, leaving only in memory of those who witnessed. This study aims to investigate how and why it is important to preserve the memory and history of dance, detailing the existing forms of registering it, mapping their collections, considering how the transmission of their knowledge is made to future generations, supposing the body of the dancer as the main memory's place of this art and proposing the creation of the Alive Museum of Dance in Brazil a space where past, present and future of this art make connections and each dancing body feels like a living part of its collection.

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

SUMÁRIO

Introdução	Pág. 09
I – Memória Social e Dança	Pág. 12
II – As formas de registros da dança	Pág. 17
2.1. Litogravuras, Fotos, livros e vídeos	Pág. 17
2.2. Notação coreográfica	Pág. 19
2.3- <i>Motion Bank</i>	Pág. 20
2.4- Acervos e lugares de memória da dança no Brasil: um breve levantamento	Pág. 21
III – A memória corporal do bailarino	Pág. 24
3.1. O corpo	Pág. 25
3.2. O corpo que dança	Pág. 27
3.3. Corpo a Corpo: A tradição e a transmissão do Ballet Clássico	Pág. 30
IV- Um Museu da Dança	Pág. 34
4.1- Breve estudo de caso do <i>Musée de la danse</i>	Pág. 35
4.2- Uma proposição brasileira: Museu Vivo da Dança no Brasil	Pág. 38
Conclusão	Pág. 41
Referências	Pág. 44
Anexos	Pág.48

INTRODUÇÃO

Na arte da dança, o instrumento de trabalho do bailarino é o seu próprio corpo. É através dos movimentos por ele executados no espaço-tempo e das emoções por ele expressadas, que a mensagem artística é transmitida ao público. A dança trata-se, portanto, de uma arte que permeia a efemeridade, pois no momento em que ela se realiza no corpo do bailarino, ela também se desfaz, ficando presente somente na memória daqueles que a presenciaram.

Um pintor, através de seu fazer artístico, cria 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. Mas este não é o caso dos bailarinos, atores, *performers* e de todos aqueles que têm como seu produto artístico final o seu próprio corpo, que apesar de material, é um objeto mutável, mortal, irreproduzível e, portanto, fugaz.

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

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 superiores, que também vivenciaram essa arte em seus corpos e passaram suas experiências para os jovens corpos dançantes¹.

Falar de dança é algo muito abrangente, pois se trata de um campo de estudos enorme, e composto por múltiplos estilos. Então, torna-se necessário fazer uma distinção entre eles, pois cada estilo exige um entendimento distinto sobre a questão da memória. No Ballet Clássico, que possui a tradição como fundamento básico e uma técnica pré-estabelecida, é preciso garantir a execução quase exata de uma obra de repertório² criada há mais de um século, quando ainda não existiam as facilidades dos

¹ O respeito pelos superiores e a hierarquia entre os bailarinos é um fator fundamental na tradição da dança clássica.

² No Ballet Clássico, uma obra de repertório é aquela que entrou para a história da dança a partir de determinados critérios como universalidade, atemporalidade, aceitação de público e passou a fazer parte do acervo de diversas companhias pelo mundo.

registros audiovisuais de hoje em dia. Como então remontar uma obra de repertório desse tipo na Contemporaneidade? É possível ser completamente fiel ao original? E indo mais além, como fazer para que esta mesma obra faça sentido para o público de hoje, sabendo que o mundo evoluiu e que alguns gestos e ações que na época da criação faziam sentido, na atualidade já não fazem mais? Isso impõe uma tentativa de fazer com que a tradição e a evolução, que por vezes possuem certa relação de antagonismo, passem a caminhar juntas.

Já a dança Contemporânea é um estilo que não tem uma técnica e nem uma linha de pensamento definida. Ela está mais ligada à questão da *performance*, que objetiva acontecer apenas uma vez, no aqui e no agora. Nela, não é tão crucial a questão da preservação da tradição, pois ela é movida a mudanças, acompanhando a vida na atualidade. Portanto, necessita de outra abordagem da memória corporal, mais relativa à memória individual daquele bailarino que a executa no momento, do que à coletiva.

E temos as danças populares, que tradicionalmente são passadas de geração em geração, mas que estão cada vez mais se perdendo em função de um mundo regido pela globalização, pelo capitalismo e por uma busca enlouquecida pela inovação. Logo, o processo de salvaguarda junto aos grupos, é algo imprescindível no caso das danças populares.

Neste trabalho, optei por me aprofundar mais na memória da dança no Ballet Clássico, por ser minha área de atuação e de maior interesse, além de existirem pouquíssimos trabalhos sobre esse tema na Dança Clássica, enquanto que a Dança Contemporânea já possui uma série de teóricos refletindo acerca deste assunto, como Denise Siqueira, Daniel Tércio e Paula Salosaari. Nas danças populares, diversos estudos já vêm sendo realizados pelos teóricos especialistas em Patrimônio Cultural Imaterial, sobre os processos de proteger a memória do jongo e do frevo, por exemplo.

Não me limitarei nesta pesquisa a nenhuma localidade específica, tratarei deste tema a nível global, afinal a dança é uma linguagem universal, pois, por só depender do corpo, não sofre com a barreira das diferentes línguas e suas traduções obrigatórias.

Como bailarina e pesquisadora de dança, refletindo sobre a realidade brasileira, 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 aonde esses agentes pudessem acessar este conteúdo material, compartilhar e trocar conhecimentos e experiências entre si, movimentando e dando vida a essa memória.

Para este trabalho, foi realizado um breve levantamento das instituições, acervos e lugares de memória da dança relevantes no Brasil e um estudo de caso, em especial, de uma instituição cultural francesa, que utilizarei como exemplo para uma proposta de ação para o tema em relação à situação no Brasil. Não poderia deixar de contribuir com um levantamento de dados através do método de observação participante, por ser bailarina profissional há mais de seis anos, estudar dança há mais de vinte anos e vivenciar em meu cotidiano tudo o que permeia este assunto.

Em termos estruturais, este trabalho foi dividido em quatro capítulos. O primeiro trata da memória da dança em si e sobre a importância de sua preservação. O segundo capítulo aborda as formas de registro da dança existentes e traz um levantamento dos lugares de memória da dança no Brasil. O terceiro reflete sobre a memória corporal do bailarino e a tradição do Ballet Clássico. Por último, o quarto capítulo realiza um breve estudo de caso do *Musée de la danse* em Rennes, na França e propõe para o Brasil a criação de um espaço que almejaria preencher essa grave lacuna no acervo da memória artística brasileira de dança.

"Meu corpo é o templo da minha arte. Eu exponho-o como altar para a adoração da beleza [...]" (LEVER, 1988), disse certa vez Isadora Duncan, a bailarina americana pioneira da dança moderna. O corpo humano com toda a sua constante transformação e natureza complexa de acúmulo de informações, vai ser sempre objeto de estudo dentro de muitas áreas de pesquisa científica. Mas, na dança, especialmente no Ballet Clássico, o estudo da importância e da preservação da memória do corpo é algo essencial, pois, como procuro justificar, a arte do bailarino acontece em si mesmo. Assim, a arte e a memória da dança coabitam no mesmo espaço, o corpo do artista, logo são intrínsecas, necessitando de estudos mais aprofundados para uma melhor compreensão desta questão, algo que este trabalho se propõe a realizar.

Todo e qualquer tipo de registro, seja ele documental, crítico, fotográfico ou audiovisual, é de extrema funcionalidade no campo da arte da dança. Mas é preciso ir além, quando se trata de uma arte em que o corpo diz o que as palavras e imagens não conseguem expressar.

I – MEMÓRIA SOCIAL E DANÇA

O campo da memória social 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 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 as solicitações do presente. É do presente sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar.” (MENESES, 1992):

Devido ao seu caráter de mobilidade constante, torna-se difícil a postulação de um conceito para este campo. Para Jô Gondar, este, é polissêmico e transdisciplinar. Polissêmico 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 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. Como afirma Denise Siqueira:

[...] arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular [...] uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e educativo e podem 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 (SIQUEIRA, 2006).

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, como expressão técnica e estética em coerência com o tempo e o local em que é produzida.

Não há como pensar em 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 aos 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.

O conceito de Memória Coletiva de Maurice Halbwachs, 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’.” (ABREU, 2002).

Fazendo uma analogia desta metáfora da orquestra para a arte da dança, podemos pensar em um corpo de baile de um Ballet Clássico de repertório, aonde todos os bailarinos precisam dançar em uníssono, necessitando de uma mesma gama de conhecimentos técnicos, conceituais e históricos daquela obra. Essa memória coletiva é essencial para a execução de uma obra desta magnitude e para a transmissão da mesma às gerações futuras.

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 pertencimento deste grupo. Para Halbwachs, 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, 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 à 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. 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”(LE GOFF, 1994). 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. 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 este diálogo entre os estudos da memória social e da dança torna-se um instigante caminho a ser trilhado e descoberto, pois 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. (TELLES, 2003)

A máxima de que é preciso conhecer o passado para entender o presente e projetar o futuro é pertinente para pensar na preservação da memória da dança. A história desta arte, desde a Antiguidade, é repleta de mudanças estéticas, quebras de

estilos, evoluções técnicas e mudanças no corpo dançante. Todas essas transformações refletem no que é a dança hoje, em suas mais variadas formas.

Para aquele que dança, é importante tomar conhecimento desta história, para que, além de se sentir pertencente a ela, possa atuar também como um agente cultural de transformação neste campo. São obrigação e responsabilidade de cada geração, à sua maneira, contribuir de alguma forma para o acréscimo do conhecimento humano. Segundo Michael Pollack, 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 este mesmo pensamento, Ana Lígia Trindade afirma que “Memória é tempo otimizado, sendo crucial para a evolução cultural de um país e para a afirmação de sua identidade.”(TRINDADE, 2009). 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 desta 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:

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. (LABAN, 1990)

Em “O corpo dançante”, Annie Suquet (2009), aborda as relações entre a dança e a sociedade, concluindo que a arte não é reflexo da vida social, mas 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.

Uma lembrança, 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 a atual. Essa montagem é sempre intencional e se destina ao porvir, ao tempo que virá. Para Jô Gondar (2005), existe uma concepção de memória social implicada na escolha do que 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. O conceito de memória que é produzido no presente é uma forma de pensar o passado em função do futuro que se deseja.

Cabe ressaltar que a memória em dança seriam as lembranças de tudo o que cerca este campo cultural: todos os seus atores sociais, os espetáculos e suas formas de registro, os elementos cênicos, as críticas, as companhias de dança, os discursos dos coreógrafos, a memória dos corpos dos bailarinos e tudo mais que de alguma forma tenha composto a cadeia produtiva da dança em tempos anteriores.

Em países europeus e norte-americanos algumas iniciativas relevantes para a preservação da memória da dança já vêm sendo tomadas há tempos. Talvez por serem lugares aonde exista um maior interesse, reconhecimento e investimento na área cultural como um todo. No Brasil, a preocupação com a memória da dança é recente. Não existem muitos acervos especializados nessa área nos centros culturais, bibliotecas e fundações. Muito material encontra-se em arquivos privados ou depósitos de companhias de dança, não estando, portanto, acessíveis à população.

O Brasil já exportou centenas de excelentes profissionais de dança que fizeram carreira fora e tornaram a dança brasileira extremamente reverenciada no exterior. E muitas vezes, estes, não são lembrados em sua terra natal. Está na hora do Brasil também reverenciar a sua dança e memória, que dizem muito sobre a formação, as qualidades e a diversidade do seu povo.

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. (GARAUDY, 1980, p.183)

II – AS FORMAS DE REGISTROS DA DANÇA

A História, por excelência, valoriza os registros documentais. É através deles que se cria uma linha cronológica dos fatos e se organiza a cadência dos acontecimentos 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.

A intenção de registrar a dança pode ser realizada de cinco maneiras diferentes, segundo Michel Bernard: 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 técnicas, cenografia, figurino, luz e trilha sonora, mesmo que carreguem em si um pouco da visão pessoal do crítico.

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. Além disso, qualquer abordagem que se faça dessas fontes passadas, já é um recorte, que determina como serão utilizadas.

2.1. Litogravuras, Fotos, Livros e Vídeos

Uma série de detalhes das produções em dança do século passado e grande parte das famosas bailarinas do século XIX e início do século XX, como Marie Taglioni e Anna Pavlova, só se tornaram conhecidas pelas gerações atuais através de litogravuras³ ou fotos.

³ 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.

A documentação fotográfica de dança, fonte iconográfica de imagem fixa, contém informações e detalhes sobre a coreografia, figurinos, iluminação, cenário e corpos dos bailarinos. É uma das principais mídias da dança, não apenas funcionando como registro, mas também como material de divulgação das obras, das companhias de dança e dos bailarinos.

Os livros de dança costumavam ser, em geral, de três tipos. Alguns eram livros de caráter histórico, que retratavam a linha do tempo desta arte, abordando as suas fases estéticas, como por exemplo, “História da Dança”, de Maribel Portinari. Outros eram livros de Terminologia, que ensinavam a nomenclatura dos passos da técnica de dança bem como o detalhamento de sua execução, como o famoso “Fundamentos da Dança Clássica”, de Agripina Vaganova. E existiam ainda as biografias dos grandes bailarinos ou coreógrafos, que revelavam as dificuldades e as glórias de suas carreiras, como o “Nureyev: A Biography”, de Peter Watson.

Atualmente, além desses três tipos, existem novas publicações de livros de dança que dialogam com as demais artes, com a filosofia, sociologia, comunicação e outras ciências. Isso se deve em grande parte à presença da dança no ambiente universitário, que suscitou uma maior pesquisa nesta área, principalmente em relação à dança contemporânea.

Com o avanço da tecnologia se tornou possível registrar a dança em vídeo. Da memória em imagem fixa, passou-se à memória em movimento. O vídeo transformou-se em um grande aliado nas remontagens de ballets e também na divulgação e disseminação da dança pelo mundo. Pessoas que nunca haviam tido acesso a um espetáculo de dança puderam apreciá-lo através de vídeos.

Finalmente, com o atual advento da Internet e das Redes Sociais, nas quais milhares de fotos e vídeos são publicados a cada segundo, a dança chegou ao seu grau máximo de globalização desde os seus primórdios. A mídia constitui, atualmente, o principal lugar de memória das sociedades contemporâneas.

2.2. 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 ao coreógrafo em suas criações e na transmissão de uma obra ao corpo de baile. Nestes 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.

“A necessidade de registrar situações, ideias, crenças, transações comerciais, medições de terras, espaços, ampliando a memória e fazendo com que as informações e dados pudessem romper o imediatismo do presente, permanecendo no tempo e circulando em outros espaços, fez com que fossem criados não só a escrita alfabética, como também, a escrita matemática, a cartografia com os mapas geográficos, as cartas de navegação com a representação celeste, as partituras musicais, entre outras formas de registro.” (WILMER; CORSINO, 2006)

A dança então, 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 Lúcia Trindade (2009), a notação coreográfica é ainda mais complexa que a musical e conta com poucos profissionais especializados.

Muitas formas diferentes de anotação de dança foram criadas, 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 neste 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 ainda se revela um campo fértil em relação à pesquisa, tanto no meio acadêmico quanto no meio de criação coreográfica.

2.3. *Motion Bank*: uma inovação tecnológica no registro da dança

Estamos na era da internet, das múltiplas mídias digitais e das agitadas redes sociais virtuais. A dança, como arte do movimento, não poderia ficar de fora de toda essa inovação. 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.

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. Acervos e lugares de memória da Dança no Brasil: um breve levantamento

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” (NORA, 1993). 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.

Em termos de acervo e lugares de memória da arte da dança, o Brasil ainda está muito aquém do que poderia ser. Primeiramente, não existe um espaço físico, museu ou centro cultural, especializado especificamente na memória da dança. E isso dificulta muito tanto a concentração de todo o material que se tem escrito de dança, quanto à propagação desse conhecimento para toda a classe artística.

Entretanto, alguns projetos muito interessantes já foram realizados ou estão em andamento. Uma das primeiras experiências nesse sentido 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. Este 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.

Também em São Paulo, foi criado em 1999, o Rumos Dança⁴, do Instituto Itaú Cultural. Seu objetivo é 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. Suas ações contemplam a apresentação de espetáculos em processo, produção e apresentação de vídeos, workshops, debates e publicações, que objetivam ser uma contribuição inicial para compreender e refletir a arte coreográfica brasileira.

⁴ Rumos Dança: <http://novo.itaucultural.org.br/explore/rumos/?ae=danca>

O Projeto de Extensão Memória Viva, 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 tem 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 procura 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. Afinal, o que se percebe é um desconhecimento em torno das pessoas e dos processos históricos que foram imprescindíveis para que uma trajetória de dança se efetivasse no Ceará, possibilitando 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 UFC. (GONÇALVES; BRUM, 2012)

No Rio de Janeiro, foi criada pela ONG ECOAR, a plataforma Mapa da Dança⁵. Esta plataforma contempla: um ambiente de busca de pontos de dança na cidade do Rio de Janeiro, uma rede social, uma área educativa com ambiente de ensino online, e ainda um local de notícias sobre a cadeia produtiva da dança, em todas as suas vertentes. A iniciativa propõe-se a disponibilizar uma cartografia da produção de dança no Rio de Janeiro, indicando pontos geolocalizados em um mapa, com informações de endereço, telefone, site e descrição, através da tecnologia *Google Maps*. Um dos objetivos desta cartografia é promover a descentralização do território, integrando pessoas das mais diversas regiões da cidade do Rio de Janeiro (Zona Norte, Zona Sul, Zona Oeste), enfatizando a possibilidade de encontros e de intercâmbio. A plataforma também objetiva integrar tanto as ações, instituições e artistas que já possuem algum tipo de interlocução com o circuito artístico da dança, quanto os novos agentes do mercado. Logo, este projeto além de funcionar como um registro da cadeia produtiva da dança carioca, ainda estabelece importantes conexões entre os seus agentes sociais.

Como último e mais recente exemplo de acervo e lugar de Memória da dança brasileira: O Programa de Registro e Memória da São Paulo Companhia de Dança, instituição criada em 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo e atualmente sob a direção de Inês Bogéa. Este programa contempla uma série de ações: “Canteiro de

⁵ Mapa da Dança: <http://mapadadanca.coletivoecoar.org/>

Obras”, uma série de documentários produzidos a partir de um panorama do funcionamento cotidiano da companhia de dança, através de depoimentos e imagens de artistas e 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 2014, já foram lançados vinte e seis DVDs desta série.

A companhia também produz anualmente, um livro com publicações de autores convidados de diversas áreas, estabelecendo conexões entre a dança e outros campos de pesquisa. Em agosto de 2013, 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 publicadas em um livro, com selo de cultura acadêmica. E 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, apresentando até o momento mais de oitocentos verbetes, com o objetivo de ampliar e democratizar o acesso a esta arte.

Diante deste extenso programa, a São Paulo Companhia de Dança se apresenta na atualidade, como o mais fértil e atuante centro de pesquisa, divulgação e produção em dança. Um exemplo de instituição para a memória da dança brasileira.

III – A MEMÓRIA CORPORAL DO BAILARINO

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.

O corpo do bailarino contém em si a história dessa arte. 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, 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.

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. Costuma-se dizer que a dança é a arte do movimento, mas essa postulação não é de todo correta, pois para que a dança aconteça não é necessário que aconteça um deslocamento no espaço e sim, que o lugar do corpo seja um lugar dinâmico, pois o movimento é pré-condição de sua existência. Na profundidade dos corpos, em seu plano microscópico, encontramos tão somente movimento. Apenas do ponto de vista da macropercepção, é que se pode falar em repouso.

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 memória⁶” da arte da dança.

3.1. O corpo

Na história da civilização, antes do homem procurar expressar-se através da palavra articulada ou escrita, ele criou com o corpo padrões rítmico de movimentos, ao mesmo tempo em que desenvolvia uma relação com outros corpos e o espaço ao seu redor. Parece então ser a dança a precursora das formas de expressão de nossa sociedade. Na Pré-História, dançava-se em rituais e celebrações de colheita, acasalamento e caça. Segundo Barbosa, entre os primitivos havia uma crença de unidade entre o ser e o cosmo e, portanto, atribuíam uma correspondência entre o funcionamento do corpo e a dinâmica da natureza. O ser refletia todo o cosmo, logo o corpo é visto neste aspecto como uma unidade, um “corpo-natureza”, não havendo nenhuma margem para a percepção de individualidade.

Já na Idade Média, a representação do corpo foi construída pela igreja. Pregava-se ser este, a prisão da alma: “o corpo inseparável da alma em vida, quando bem disciplinado possibilitava a salvação do espírito. Não obstante, castigos eram infligidos aos corpos como uma ação sobre a alma” (BARBOSA, 2011). O domínio religioso da época foi decisivo na imposição desta visão dualista entre corpo e alma. Pela primeira vez, o homem vislumbrou a ideia de ter uma imagem independente da natureza e isso deu margem ao nascimento de uma visão individualista do corpo, pois tornou possível que o campo do olhar se voltasse para si mesmo.

A era Moderna chegou e trouxe com ela o renascimento da arte clássica, grega e romana. O enaltecimento do corpo e suas proporções, a busca pela beleza e as leis da perspectiva voltaram à tona. A arte deixa de ser mero instrumento para contar as histórias sagradas da Igreja e passa a propiciar uma reflexão sobre o mundo visível. Surge Michelangelo, que expressa o mistério da criação esculpindo e pintando belos corpos nus. Leonardo da Vinci alia a arte e a ciência investigando os mistérios do corpo humano, dissecando cadáveres na tentativa de descobrir a origem da vida e retratando através de desenhos seus ossos, músculos e órgãos, profanando assim as ordens

⁶ NORA, Pierre.

religiosas, que só permitiam a abertura de cadáveres para a verificação de santidade ou para preparos funerários.

Com esse movimento, o laço entre a arte e a ciência se estreitou à medida que ambas enunciaram uma nova representação para o corpo; ou seja, a partir da compreensão do mundo e do próprio eu, através de um olhar invasivo que desvelou o interior corpóreo e o desnudou ao exhibir sua forma, produziu-se o avanço das descobertas científicas gerando novos conhecimentos sobre o corpo; desse modo, a habilidade artística de Leonardo da Vinci, ao realizar suas pesquisas, contribuiu significativamente. (BARBOSA, 2011)

O homem chega ao século XX trazendo um enorme progresso nas ciências naturais e no estudo do corpo. Capaz das mais infinitas criações, ele conquista o poder de modificar as leis da natureza e de seu próprio organismo, utilizando as descobertas da genética a partir da manipulação das sequências de DNA. No campo artístico, o progresso e as inovações tecnológicas também suscitaram mudanças. A criação nas artes não se limitou mais aos usos dos instrumentos tradicionais como a tela, o pincel e a moldura. Pollock, por exemplo, utilizou o próprio corpo como pincel para criar na tela, em nome da total liberdade de criação.

Atualmente, a tecnologia se apoderou da vida cotidiana e as pessoas se acostumaram a viver na dependência dos chamados *gadgets*⁷, que se tornaram verdadeiras extensões dos corpos. A mídia tornou-se a potência reguladora da vida e o homem, um consumidor passivo de imagens e notícias incessantes. Por um lado, esse progresso facilita o dia a dia, mas por outro, o corpo padece. O corpo que foi criado pela natureza para ser utilizado e movimentado em sua máxima potência, torna-se na atualidade subutilizado e sedentário, acarretando em doenças das mais diversas.

Somente com essa breve linha do tempo sobre o corpo, já é possível perceber que este é um suporte de identidades e uma matriz de significados. Cada época constrói sua representação de corpo em virtude de questões que atravessam a existência do humano e seus valores culturais. Logo, as atitudes corporais não devem ser compreendidas como atos individuais, e sim como representações de uma sociedade. O corpo é o primeiro e o mais autêntico instrumento do homem, com o qual ele habita o mundo e a ele pertence, além de ser também um fato social, passível de ser interpretado de diferentes modos, de acordo com o grupo social no qual esteja inserido.

⁷ Equipamentos que têm um propósito e uma função específica, prática e útil no cotidiano. São comumente chamados assim os dispositivos eletrônicos portáteis como celulares, smartphones, tablets e etc.

Essa multiplicidade relativa à interpretação que se dá ao corpo nas mais diferentes épocas da história é importante para reconhecer que “o fenômeno do corpo é o fenômeno mais rico, mais claro, mais compreensível: deve ser posto em primazia, sem que descubramos seu significado último” (NIETZSCHE, 2008).

3.2. O corpo que dança

O corpo movente, transcendente e dançante, que induz a uma experiência não conceituável, não redutível à palavra. 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” (GARAUDY, 1980).

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:

[...] corpos dançantes simultaneamente produzem e são produzidos por sua própria dança. Este 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 [...] (ALLBRIGHT, 1997, tradução nossa)⁸

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 neste 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, dentre outras.

Segundo a terminologia clássica, toda *práxis* artística, envolve uma *techné*. Todas as técnicas exigem determinado nível de disciplina para a sua correta execução. No Ballet Clássico, em especial, a disciplina é primordial, bem como a hierarquia, a tradição e o rigor acadêmico. Para Marcel Mauss, técnica é “ato tradicional eficaz (...)”

⁸ “[...] dancing bodies simultaneously produce and are produced by their own dancing. This double moment of dancing in front of an audience is one in which the dancer negotiates between objectivity and subjectivity, between seeing and being seen, experiencing and being experienced, moving and being moved” (Albright, 1997).

não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição” (MAUSS, 1974). O corpo do bailarino clássico, mais do que todos os outros, precisa ser um “corpo dócil”, conceito de Michel Foucault, segundo o qual, é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. A disciplina sujeita o corpo a um determinado tempo e a um espaço específico. Um corpo disciplinado é a base da eficiência de um gesto. No caso do Ballet Clássico, é a base da eficiência de todos os seus movimentos técnicos:

O controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto (FOUCAULT, 1989).

Ao bailarino clássico é exigido esse corpo treinado e dócil, que repete todos os dias e exaustivamente um conjunto de exercícios e movimentos, sob a tutela de um mestre, com objetivo de se chegar próximo à perfeição técnica exigida pela dança clássica, cuja idealidade do vocabulário terminológico projeta-se nos corpos e os faz convergir para uma paisagem que é a do Corpo de Baile. Neste, todos os corpos dançantes precisam parecer iguais, como se fossem um só, e necessitam reproduzir os movimentos da mesma forma.

O corpo do bailarino é considerado um corpo belo, na condição dos movimentos realizados se conformarem a padrões formais de harmonia e de elegância e a elevadas exigências técnicas, por vezes até antinaturais. Em eterna busca pelo virtuosismo técnico, pela graciosidade e leveza, este corpo interroga a si próprio: seus limites, suas configurações, suas possibilidades, sua resistência, sua vulnerabilidade, sua permeabilidade e sua entrega.

A formação em Ballet Clássico dura em média nove anos, como é, por exemplo, na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Escola esta, pioneira no Brasil, fundada em 1927 e principal formadora dos talentos nacionais das últimas décadas. Durante este período de formação, o bailarino vai adquirindo, passo a passo, um extremo domínio corporal, postura e percepção espacial, que normalmente o difere visivelmente das outras pessoas não praticantes desta arte. A aprendizagem da técnica do bailado clássico acontece da seguinte forma:

diante do espelho, auxiliado por seu mestre, o aluno aprende a fazer corresponder certa posição dos membros a certa tensão sinestésica, criando assim uma espécie de mapa interior dos movimentos, que lhe permitirá mais tarde evoluir de maneira correta sem precisar recorrer a uma imagem exterior do seu corpo, como faz o reflexo do espelho.

A dança integra várias funções cerebrais ao mesmo tempo. Ela envolve simultaneamente processos sinestésicos, racionais, musicais e emocionais. Dançar exige um tipo de coordenação interpessoal no espaço e tempo quase inexistente em outros contextos sociais. Durante um espetáculo de Ballet Clássico, uma bailarina movimenta todos os músculos do seu corpo e muitas vezes, em direções opostas e intensidades diferentes. O seu cérebro está trabalhando intensamente, pensando em cada movimento que precisa ser realizado, tentando esquecer as dores das lesões recorrentes dos treinamentos e ainda, preocupado em transmitir os sentimentos e as emoções da personagem que ela está interpretando.

Em sua obra “Assim falou Zaratrusta”, Friedrich Nietzsche, filósofo que muito escreveu sobre a dança, revelou sobre o dançarino dionisíaco: “os meus calcanhares erguiam-se, os meus dedos tentavam entender-te- pois aquele que dança é nos dedos dos pés que traz os ouvidos” (NIETZSCHE, 1995). Todo o corpo do bailarino é também um receptor sonoro. O ritmo é fundamental. O bailarino precisa executar cada movimento simultaneamente a cada nota musical tocada. É preciso muita atenção e muita concentração para essa conexão rítmica acontecer, o que implica em um enorme autocontrole físico e emocional. Não é a toa que na Antiguidade, os gregos acreditavam que dos melhores bailarinos se faziam os melhores guerreiros, conforme afirma Maribel Portinari.

Graças à natureza particular do seu movimento, o corpo que dança toma como ponto de partida o desequilíbrio e não volta a sair dele. Sua arte consiste em construir, driblando a gravidade, um grau máximo de instabilidade, desarticulando as articulações, segmentando os movimentos, separando os membros e os órgãos, com o objetivo de poder reconstruir um sistema de equilíbrio infinitamente delicado, uma espécie de caixa de ressonância ou amplificador dos movimentos microscópicos do corpo.

Eis os motivos do espaço 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. Que corpo é esse que se empresta ao mundo, que encanta os outros e se entrega ao ritmo da vida? É o corpo que dança.

Como afirmou o coreógrafo Bill T. Jones, em entrevista a Inês Bogéa, "O mundo se vê no corpo que dança" (BOGÉA, 2009).

3.3. Corpo a Corpo: A tradição e a transmissão do Ballet Clássico

O Ballet Clássico é por excelência a arte da tradição. Assim como os poemas épicos de Homero, foi sendo transmitido de pessoa a pessoa ao longo dos últimos quatro séculos. Bailarinos são obrigados a aprender e dominar os passos, variações coreográficas, rituais de cena e práticas pertinentes à carreira. Todos estes podem se alterar ou mudar com o tempo, entretanto, o processo de aprendizagem e transmissão continua profundamente conservador, 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 [...]. Essas relações, os laços entre mestre e aluno, que interligam os séculos e dão ao Ballet a sua base no passado. (HOMANS, 2010, tradução nossa)⁹

Essa relação profunda e respeitosa entre mestre e aprendiz é o grande pilar da técnica clássica, que fez com que a mesma se sustentasse até os dias atuais. Além disso, esta técnica foi construída sobre inúmeras regras de etiqueta, baseado nas convenções da corte e nos códigos de civilidade, hierarquia e polidez.

O Ballet Clássico é, então, uma arte mais da memória do que da história. Cabe aqui a diferenciação que Le Goff apresenta entre esses dois conceitos em sua obra "História e Memória". Para ele, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. Já a História trabalha com o acontecimento colocado para e pela sociedade, com o que a mesma trouxe à público. Enquanto a História representa fatos distantes, a memória age sobre o que foi vivido. A memória é fundamental para esta arte e os

⁹ "When an older dancer shows a step or a variation to a young dancer, the ethics of the profession mandate strict obedience and respect: both parties rightly believe that a form of superior knowledge is passing between them [...]. The teachings of the master are revered for their beauty and logic, but also because they are the only connection the younger dancer has to the past [...]. It is these relationships, the bonds between master and student, which bridge the centuries and give the ballet its foothold in the past." (HOMANS, 2010)

bailarinos são treinados para ingerir e incorporar a dança torna-la parte do que eles são. É uma memória física.

Quando os bailarinos sabem uma coreografia, além da apreensão intelectual, eles a sabem com seus músculos e ossos. Portanto, as grandes obras do Ballet Clássico, como “O Lago dos Cisnes”, “La Bayadère” e “Quebra-Nozes” do coreógrafo francês Marius Petipa, não são possíveis de serem totalmente gravadas em documentos históricos, mas sim incorporadas nos bailarinos que já as vivenciaram. Sobre isso, Duarte Jr. acrescenta: “o saber reside na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente [...] saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte).” (DUARTE JR., 2003).

Corpo a Corpo. Experimentando “na pele”, quase como um patrimônio cultural imaterial, comportando valores das tradições e costumes herdados de diferentes grupos. Heranças, que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas com o coração, conforme acrescenta Sayonara Pereira. Dessa forma que as grandes obras da história do Ballet Clássico, os chamados Ballets de repertório, foram sendo transmitidos ao longo dos anos.

Mas será que nada se perde nessas transmissões de geração a geração? Não ocorrem mudanças ao longo do tempo? É realmente possível remontar hoje uma obra criada, por exemplo, há mais de um século, mantendo integralmente a sua originalidade?

Essa reflexão sobre a originalidade de uma obra de repertório requer uma série de abordagens. Primeiramente, ao longo dos anos, a técnica do Ballet Clássico foi evoluindo. O avanço nos estudos da qualidade cinética dos movimentos e da anatomia foi agregando novas possibilidades técnicas e virtuosas aos executantes. O corpo dos bailarinos também mudou esteticamente. Conforme Denise Siqueira:

Se a cultura recebe diferentes influências, se há um novo contexto, novas tecnologias e técnicas, o corpo que dança- e que está inserido nessa cultura-se tornou um corpo diferente também. O trabalho muscular, o treinamento, as próteses, o silicone, a alimentação, as cirurgias plásticas, os hábitos e costumes promovem modificações aparentes no corpo. O corpo de um dançarino ou bailarino do início do século XXI é diferente de outro dos anos de 1950 ou ainda diferente de um terceiro do século XIX. (SIQUEIRA, 2006)

Também a percepção do público foi se alterando conforme o momento histórico e na época da criação desses grandes Ballets, em sua maioria no século XIX, não existia

meios de registros eficientes para que hoje pudéssemos ter ideia do que realmente foram essas versões originais. O que sempre se tentou preservar foi além do enredo, a identidade da obra como um todo, a sua essência poética e o que ela representava para o momento histórico em que foi concebida. Flávio Sampaio acrescenta que para a remontagem dessas obras é preciso que ali estejam contidas as regras que determinaram a estética de tal movimento artístico, sua potência e a adaptação às possibilidades atuais de realização. E que quem reproduz uma obra do repertório clássico, tanto o remontador quanto o intérprete, é também coautor da obra original e deve entendê-la profundamente.

Sobre as obras coreográficas mais recentes, a partir do século XX, algumas iniciativas foram tomadas para uma melhor preservação como, por exemplo, a criação do *The George Balanchine Trust*, organização responsável pelos direitos autorais das obras do grande coreógrafo russo radicado nos Estados Unidos, George Balanchine. Sobre isso, Jennifer Homans expõe:

Neste espírito, tem havido um esforço impressionante para reviver ou documentar obras perdidas, especialmente as de George Balanchine. Suas obras mais conhecidas estão agora protegidas e controladas por uma organização de confiança estabelecida após a sua morte [...]. Se uma companhia de dança deseja montar um de seus ballets, devem submeter-se à organização, que despacha *repetiteurs* - bailarinos que trabalharam com o coreógrafo diretamente - para remontar a obra coreográfica. (HOMANS, 2010, tradução nossa)¹⁰

Outras organizações de mesmo estilo foram também criadas para cuidar dos direitos autorais e da preservação dos trabalhos de coreógrafos como Jerome Robbins, Antony Tudor e Frederick Ashton. Mas como defende Beatriz Cerbino, em seu artigo “Dança e Memória: usos que o presente faz do passado”, mesmo que exista uma única fonte ou organização para a remontagem dessas obras, é necessário perceber que ainda assim um grande número de variáveis está presente nesse processo, alterando maneiras de representação e percepção. Cada remontagem está relacionada ao espaço-tempo em que foram produzidas e, por isso mesmo, nem menos nem mais originais.

A tradição vive ao longo da experiência dos seus usuários, recebendo nova vida e perspectivas frescas ao longo do tempo, defende Paula Salosaari. Um espetáculo

¹⁰ “In this spirit, there has been an impressive effort to revive or document lost works, especially those of George Balanchine. His known works are now copyrighted and controlled by a trust established after his death [...]. If a company wish to mount one of his ballets, they must apply to the trust, which dispatches *repetiteurs*- dancers who worked with the ballet master directly-to stage the work.”(HOMANS, 2010).

nunca é igual ao outro dentro de uma temporada de dois meses de uma companhia de dança, que dirá de um século para o outro. Isso é uma característica nata do Ballet Clássico. Suas obras de repertório vivem em um constante processo entre a efemeridade e a permanência. A cada apresentação efêmera, que acontece ali na cena e se evapora no ar, algo permanece. E é passado adiante. Algo intraduzível em palavras.

É esse “algo” que faz o Ballet Clássico permanecer clássico, mantendo vivas as obras de seu repertório. Esse algo que só é passível de transmissão através do corpo a corpo.

Como disse Martha Graham: “O corpo diz o que as palavras não podem dizer”¹¹.

¹¹ GRAHAM, Martha. Blood Memory- An autobiography. Doubleday, 1991.

IV- UM MUSEU DA DANÇA

Museu da Dança. A priori, esta denominação pode soar um tanto paradoxal. Como ter um museu com acervo de peças de dança, se a dança é uma arte viva, efêmera e que não deixa rastros? Isso é possível com pinturas ou esculturas, que são objetos materiais. A dança já nasce em oposição ao perene e ao estático, como fazer então para engessá-la nas galerias de um museu? Felizmente, a museologia vem avançando muito em suas concepções e está mais aberta aos novos modos de pensar o mundo e também às inovações tecnológicas.

Nos capítulos anteriores, foram abordadas as formas existentes de registro da dança e também o corpo do bailarino, apontado como o principal lugar de memória desta arte. Entretanto, não adianta dispormos de uma série de métodos de registros dessa memória se não existe um espaço que agregue tudo isso, construindo um acervo e disponibilizando o seu acesso à sociedade. Essa é a realidade brasileira. Muito material encontra-se em poder dos próprios autores e coreógrafos, em arquivos pessoais ou perdido em salas de ensaio e depósitos de companhias de dança. E indo além, um espaço cultural com essa temática só seria completo em seu propósito de cultivar, preservar e tornar acessível a memória da dança, se abordasse e integrasse os corpos dançantes como as principais peças de seu acervo. Um acervo vivo. Um acervo em movimento.

O espaço cultural mais indicado para este propósito é, definitivamente, o de um museu. Para Françoise Benhamou:

O museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras. Assim, 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. (BENHAMOU, 2007)

O objetivo museológico não deve ser o de apenas preservar o acervo contra a ação do tempo. É preciso também garantir o constante interesse público, mesmo

reconhecendo que sob este, ocultam-se diversos grupos de interesses diferentes e às vezes, até conflitantes. Segundo Mário Chagas, existe atualmente uma série de tipo 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 da Dança se enquadra dentro da categoria de museu artístico, e como tal, precisa ser democrático e abrangente, acolhendo tudo aquilo que se insere e se denomina como dança.

No mundo inteiro, são poucas as instituições que exercem a função de museu da dança. As principais e mais conhecidas na América, são o *Museo de La Danza* de Havana, em Cuba, e o *The National Museum of Dance* em Saratoga, nos Estados Unidos. Na Europa, existem o *Dansmuseet*, em Estocolmo, na Suécia e o *Musée de la danse*, em Rennes, na França.

Dentre estes, o que mais me chamou a atenção durante a pesquisa e instigou o aprofundamento deste estudo, foi o *Musée de la danse*¹² na França, por dialogar com tudo o que acredito ser fundamental para o funcionamento de um espaço com este propósito. Farei um breve estudo de caso sobre este museu da dança francês, que me inspirou a pensar em uma iniciativa para a realidade da memória da arte da dança brasileira.

4.1. Breve estudo de caso do *Musée de la danse*

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 Renne e é intitulado *Musée de la danse*, 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

¹² Site oficial: <http://www.museedeladanse.org/fr>

ideia de estabelecer uma espécie de taxonomia da dança, somente registrando, arquivando e segmentando essa arte. 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 “*habitus*” de apreciação pelos espetáculos de dança, como defende o teórico Pierre Bourdieu. Segundo ele, o “*habitus*” corresponde à capacidade dos sentimentos, dos pensamentos e das ações dos indivíduos de incorporar determinada estrutura social, primeiro através da educação familiar, e depois transformados pela ação escolar. Com esta ação educativa, o museu forma uma plateia habituada à frequência em 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.

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*¹³” revelando seus pensamentos e reflexões sobre a ideologia deste espaço. Ele listou dez mandamentos do museu. Dentre estes, o do 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 e nem fornecer uma definição conclusiva da disciplina. Outro mandamento é que o museu necessita ser incorporado, só pode ser desenvolver a partir dos corpos que se movem por ele. Corpos de artistas, do público e também da equipe de funcionários, que dão vida às obras. 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.

¹³ CHARMATZ, Boris. Manifesto for. Disponibilizado na íntegra nos anexos. Disponível em: http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf. Acessado em 18/07/2014.

Com uma ideologia democrática, aberta ao futuro e com uma produção intensa, o *Musèe 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.

4.2. Uma proposição brasileira: Museu Vivo da Dança no Brasil

Diante da minha pesquisa e experiência como bailarina, sentindo a falta de um espaço dedicado à dança e sua memória, onde os artistas pudessem pesquisar e refletir sobre a sua arte, e sabendo e sofrendo “na pele” a falta de reconhecimento da dança como ofício, apresentando um campo de trabalho muito reduzido, surgiu a ideia de pensar e propor a criação de um Museu Vivo da Dança no Brasil.

Inspirada na filosofia e nos moldes do *Musèe de la danse*, na França, proponho para o Brasil um espaço de memória, fruição, criação e principalmente um lugar que poderia promover uma união da classe artística, algo que está em déficit na realidade brasileira. Um lugar aonde o Ballet Clássico dialogasse com a Dança Contemporânea, Moderna, Danças Urbanas, Sapateado, Danças Populares e todas as demais técnicas dessa arte. Um lugar aonde todas essas técnicas tivessem voz e fossem reconhecidas em suas peculiaridades. Um Museu da Dança no Brasil seria uma alavanca transformadora e necessária para nossa arte.

Penso, para esse espaço, no conceito de “Museu vivo”, um movimento que já nos anos 20 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” (FREIRE, 1992).

O “Museu Vivo” 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. Este conceito trata o museu não só como ente constituído, mas constituinte, como gerador de conteúdo social e receptor de influências. Em evolução perpétua, assim como a vida. Um “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.

Em analogia a este conceito, no Museu Vivo 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. Esses corpos que vão acumulando as experiências vividas em cena, no fazer de sua arte e que depois tem a missão de transferi-las às gerações futuras, funcionando como verdadeiros museus internos. Museus humanos.

A ideia é que este Museu Vivo esteja em constante movimento, com uma coreografia intermitente desses corpos/museus internos passantes em suas dependências, que, além de um grande espaço para exposições, contariam com um teatro, salas de dança, videoteca, biblioteca, espaço de convivência e um restaurante.

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 um aumento do número de frequentadores e apreciadores desta 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. (STRAZZACAPPA)

Em “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, Bourdieu e Darbel afirmam que “a aquisição dos instrumentos que tornam possível a 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 prescrições.” (BOURDIEU; DARBEL, 2003). Sendo assim, é interessante que a proposta do museu da dança proporcione ao seu público, além da apreciação visual, que é distante, viabilize também a experimentação do corpo, 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, 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 (seja falar, escrever, cantar, pintar ou dançar) utiliza o corpo como veículo, vemos quão importante é entender esta expressão externa da energia vital interior” (LABAN, 1990). Portanto, assim como este Museu Vivo objetiva incorporar em si o movimento da dança, o seu público deve fazer o mesmo, tornando mais autêntica e real a experiência da visita.

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

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 (CHAGAS, 2003).

Ao se pensar na arte da dança e sua memória, 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 estes dois, o museu e a dança, propondo a criação do Museu Vivo da Dança no Brasil, objetivo que passado, presente e futuro desta 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, constituindo uma grande coleção de “Corpos/Museus Internos”. Assim, seria preenchida essa grave lacuna no acervo da memória artística brasileira da dança e resultaria em seu maior reconhecimento como profissão e Arte.

CONCLUSÃO

Como foi exposto neste trabalho, 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, este 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 esta 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 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 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, 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 adequado para o pensamento memorial desta arte. Sempre uma dança de todos, com todos e para todos.

Conforme apresentado no segundo capítulo, é possível registrar a dança das seguintes maneiras: pela notação coreográfica, pela fotografia, pelo vídeo, pelo filme cinematográfico, pelos testemunhos falados ou escritos de um espetáculo e pelas críticas realizadas. 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.

O Brasil ainda encontra-se muito aquém do que poderia ser em relação à preocupação com a memória da dança. Apesar de alguns projetos muito interessantes já terem sido realizados, como o Rumos Dança, o Projeto de Extensão Memória Viva e o Programa de Registro e Memória da São Paulo Companhia de Dança, ainda não existe

um espaço físico especializado nesta memória e isso faz muito falta à sua classe artística.

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 desta arte. Mas, como foi defendido no terceiro capítulo, 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. 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.

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 de 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. Seu corpo dançante é simultaneamente, um espaço de expressão e de construção de pensamento. São objeto e sujeito de sua arte. Ele se joga no espaço, expande limites, comunica em ritmo extasiante, induzindo o espectador a uma experiência não redutível a conceitos. O corpo que dança fala, sem precisar de palavras.

A dança promove a integração de várias funções cerebrais ao mesmo tempo, envolvendo simultaneamente processos sinestésicos, racionais, musicais e emocionais. Dançar exige um tipo de coordenação interpessoal no espaço e no tempo quase inexistente em outros contextos sociais. Por isso, o corpo de quem dança causa tanto fascínio no espectador. Entre a visibilidade da superfície corpórea, entre a invisibilidade dos rastros oriundos dos movimentos e entre o equilíbrio e o desequilíbrio, a dança acontece. E fascina.

Dentre todos os tipos de dança, o Ballet Clássico é por excelência o que mais faz honras à tradição. A profunda e respeitosa relação entre mestre e aprendiz é o grande pilar da técnica clássica, que fez com que a mesma se sustentasse até os dias atuais.

Corpo a Corpo. Assim, as grandes obras da história do Ballet Clássico, os chamados Ballets de repertório, foram sendo transmitidos ao longo dos anos. Mas é inegável que mudanças foram acontecendo e que alguns detalhes foram se perdendo e outros sendo acrescentados. Afinal, a tradição vive ao longo da experiência dos seus usuários, recebendo nova vida e perspectivas frescas a cada época.

Ao longo do tempo, a técnica do Ballet Clássico evoluiu, o corpo dos bailarinos mudou e a percepção do público foi se alterando. Mas o que sempre se tentou preservar foi além do enredo, a identidade da obra como um todo, a sua essência poética e o que ela representava para o momento histórico em que foi concebida.

Um espetáculo nunca é igual ao outro. Isso é uma característica nata do Ballet Clássico. As suas obras de repertório vivem em um constante processo entre a efemeridade e a permanência. A cada apresentação efêmera, que acontece ali na cena e se evapora no ar, algo permanece. E é passado adiante. De um corpo, pelo corpo, para outro corpo.

Refletindo sobre essa dualidade entre permanência e efemeridade na dança e entre corpo dançante visível e rastro de movimento invisível, surgiu a ideia de um espaço para a memória da dança brasileira que lidasse com essas oposições: O Museu Vivo 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. Assim, um acervo vivo seria formado. Um acervo em movimento.

Sob inspiração do *Musèe de la danse* francês e agregando o conceito de “Museu Vivo”, este espaço funcionaria como um lugar de memória, fruição, criação e principalmente um lugar aonde todas as técnicas de dança teriam voz e seriam reconhecidas em suas peculiaridades, promovendo uma maior união de sua classe artística e uma ampliação no campo de trabalho para os profissionais desta área.

O Museu Vivo da Dança no Brasil, com um acervo material especializado nesta arte e com uma intermitente coreografia de corpos/museus internos 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.

Um Museu Vivo. Um Museu em Movimento. Um Museu em Dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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? 2002, p. 35.
- ALLBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance.** Hanover and London: Wesleyan University Press.
- BARBOSA, Cristina Monteiro. **Corpo, arte e memória: desígnios do tempo.** In: FARIAS (Org.) Apontamentos em Memória Social. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BERNARD, Michel. **De La création chorégraphique.** Centre National de La Danse, 2001.
- BOGÉA, Inês (org). **Jogo de corpo: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BOGÉA, Inês (org). **Primeira Estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 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.
- CERBINO, Beatriz. **Dança e Memória: usos que o presente faz do passado.** In: BOGÉA, Inês.(org.) Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CHAGAS, Mário. **Casas e portas da memória e do patrimônio.** In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- CHAGAS, Mário. **Imaginação Museal: museus, memória e poder.** In: COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. (Orgs) História do corpo. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3.
- DUARTE JR. João Francisco. **O sentido dos sentidos.** 2ª ed. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2003, p. 127.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 23ª edição, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões.** 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

FREIRE, Beatriz Muniz. **O encontro museu/escola: o que se diz e o que se faz.** Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1992.

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

GONÇALVES, Thaís; BRUM, Leonel. **Contar é esquecer: histórias da dança do Ceará.** In: Anais do VII Congresso da ABRACE - Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre. 2012. 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. Acessado em 18/05/2014.

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

GRAHAM, Martha. **Blood Memory - An autobiography.** Doubleday, 1991.

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

HOMANS, Jenifer. **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. **Memória.** In: História e Memória. Campinas: Unicamp, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEVER, Isadora M. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais.** In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EDUSP, 1974.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A história, cativa da memória?** Ver. Inst. Est. Bras., São Paulo, 34:9-24, 1992. Disponível em: <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV034/Media/REV34-01.pdf>

MORAES, Nilson Alves. **Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos.** In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra.** São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.

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

PEREIRA, Sayonara. **Patrimônio experimentado “na pele”**. In: BOGÉA, Inês (org.). Terceiro Sinal: Ensaio sobre a São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Annablume; São Paulo Companhia de Dança; Associação Pró-Dança, 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Editora da FGV, vol.5, n.10, 1992.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SALOSAARI, Paula. **Multiple Embodiment in Classical Ballet- Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet**. Helsinki: Theatre Academy, 2001.

SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo: história, técnica, terminologia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SIQUEIRA, Denise da Costa. **Corpo, comunicação e cultura: A Dança Contemporânea em cena**. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Dança: um outro aspecto da/na formação estética dos indivíduos**. In: Anais da 30ª Reunião Anual da Anped. Disponível em <http://30reuniao.anped.org.br/sesoes_especiais/sessao%20especial%20-%20marcia%20strazzacappa%20-%20int.pdf> Acessado em 18/07/2014.

SUQUET, A. **Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In: CORBIN, A.; WILMER, C.; CORSINO, P. O olfato e o paladar despertam a memória, fazem o pensamento ir longe entre cheiros e sabores da história individual e coletiva: Linguagem escrita e linguagem matemática: memória, registros e coletividade. Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2001/ling/lingtxt4.htm>> Acessado em 25/06/2006.

TELLES, Fernando da Silva. **Educação: transmissão de conhecimento**. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coords.). 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, (7-8) 2004.

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. Disponível em: <www.efdeportes.com> ISSN 1514-3465. Acessado em 06/04/2014.

DANSMUSEET. Disponível em: <<http://www.dansmuseet.se/>> Acessado em 03/07/2014.

MOTION BANK. Disponível em: <http://www.motionbank.org/>> Acessado em 05/04/2014.

MUSÉE DE LA DANSE. Disponível em: <<http://www.museedeladanse.org/fr>>
Acessado em 03/07/2014.

MUSEO NACIONAL DE LA DANZA. Disponível em: <<http://www.balletcuba.cult.cu/museo-nacional-de-la-danza/>> Acessado em 03/07/2014.

NATIONAL MUSEUM OF DANCE. Disponível em: < [http://www. Dancemuseum.org/](http://www.Dancemuseum.org/)> Acessado em 03/07/2014.

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 locaglobalregioneuropeinternationabretontranscontinensouth. Universal and distinctive.

Also, on the façade, one could simply write:

dancing museum

Centre Chorégraphique National Les Ballets
et de la Danse — Direction : Boris Charmatz
38, rue Feytaud — 69006 Lyon — France — 04 78 30 10 00
Ballets — Contact : 04 78 30 10 00 — 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, Vienne, Rennes, Vanves, Bruxelles, Montreuil, in the space of a few obstinate nights.

Centre Chorégraphique National / Les Ballets
de l'Opéra de Paris — Direction : Boris Charmatz
26, rue Van Cluytère — C.S. 19501 — 91108
Boulogne-Billancourt — France
tel +33 (0)1 46 83 80 21 — fax +33 (0)1 46 83 73 90
www.ccn.paris.fr

Document communiqué par le Centre Chorégraphique National / Les Ballets de l'Opéra de Paris
26, rue Van Cluytère — C.S. 19501 — 91108
Boulogne-Billancourt — France
tel +33 (0)1 46 83 80 21 — fax +33 (0)1 46 83 73 90
www.ccn.paris.fr

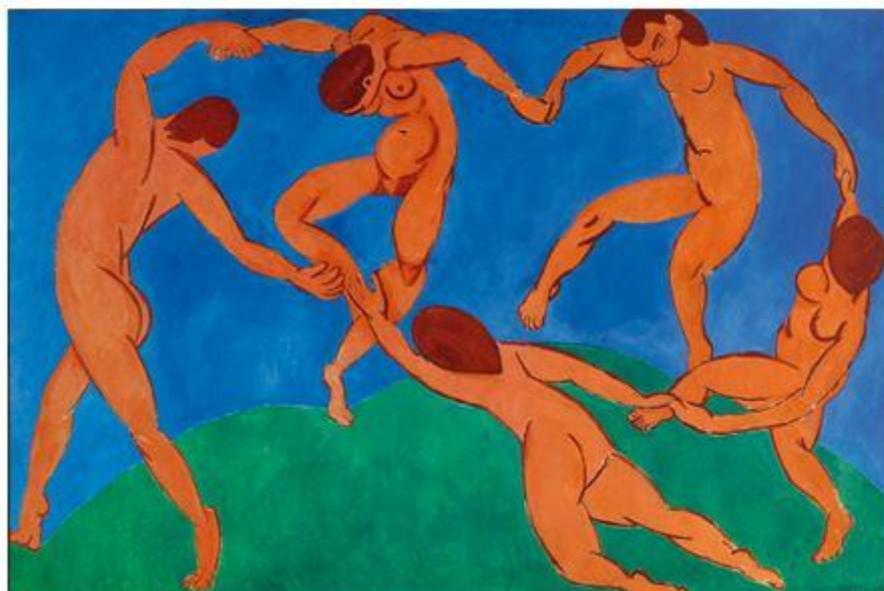
Imagens ilustrativas dos capítulos

-Introdução



A dança como arte efêmera

- Capítulo I- Memória Social e Dança



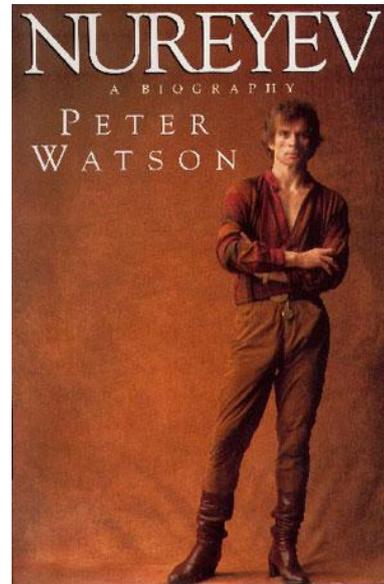
A dança, de Henri Matisse

-Capítulo II- As formas de registro da dança

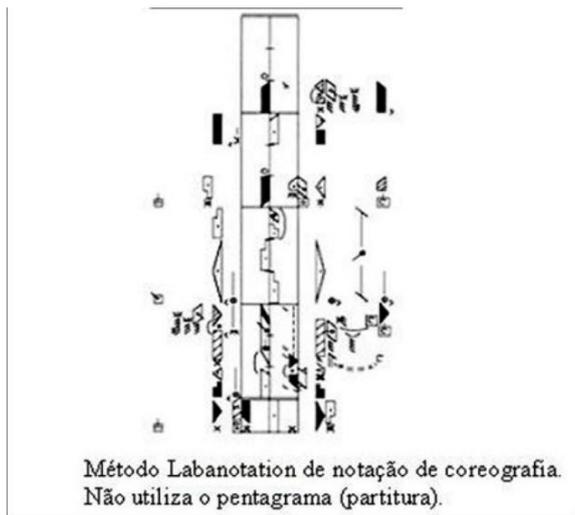


*Marie Taglioni
(from an old lithograph).*

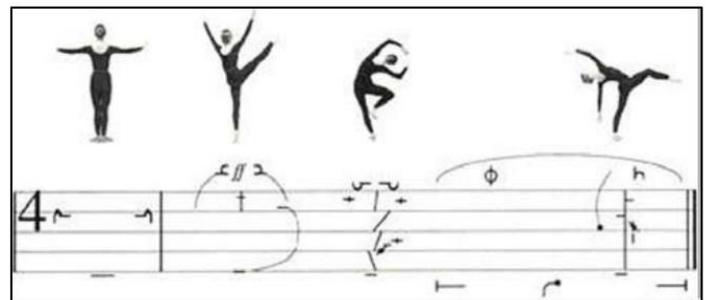
Litogravura



Biografia de Rudolf Nureyev



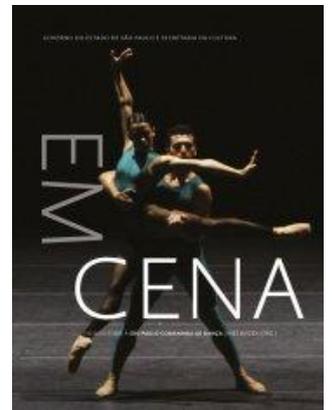
Notação Coreográfica: Labanotation



Notação coreográfica: Benesh Movement Notation



Motion Bank



Programa de Registro e Memória da São Paulo Companhia de Dança

III – A memória corporal do bailarino



Tamara Karsavina e Margot Fonteyn



Natalia Osipova e Ivan Vasiliev



Um Corpo de Baile



A tradição e a transmissão do Ballet Clássico



Ana Botafogo e Federico Fernandez

IV- Um museu da Dança



Musée de la danse, da França



Programação infantil: “Petit Musée de la danse”



Museu Vivo da Dança no Brasil: uma proposição