

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Renata Ferreira Xavier**

**O (não) lugar da dança na imprensa e nos acervos públicos da  
cidade de São Paulo: um estudo sobre as ambivalências da  
memória e da documentação**

**DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

**SÃO PAULO  
2009**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC-SP**

**Renata Ferreira Xavier**

**O (não) lugar da dança na imprensa e nos acervos públicos da  
cidade de São Paulo: um estudo sobre as ambivalências da  
memória e da documentação**

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Christine Greiner.

**SÃO PAULO**  
**2009**

## **Banca Examinadora**

---

---

---

---

---

## **AGRADECIMENTOS**

Durante estes quatro anos de estudo e pesquisa, meu projeto inicial teve de se atualizar-adaptar às mudanças que o tempo foi trazendo em minha vida pessoal-profissional. Gerou o texto que se segue: um possível recorte de uma memória-história da dança em São Paulo, que poderá nos servir como mapa-testemunho.

Diante disso, QUERO AGRADECER:

Aos meus pais queridos, Camilo e Ilze, meus principais incentivadores, que continuam me dando “colo” em todas as horas.

As minhas queridas irmãs, Lu, Dri, e Mila, e as sobrinhas Luiza, Juju e Isabella; e a minha família extensa - primos, tios e amigos que tiveram de aceitar minhas ausências nesses últimos tempos.

À Christine Greiner, minha orientadora, por sua generosidade, paciência, confiança e constante estímulo a esta pesquisa.

As minhas mestras: Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves Lima, que me ensinaram a olhar o teatro e a dança com olhar de pesquisadora – documentadora.

À Madeleine Nichols, Deborah Jowitt, Claire Rousier, Sonia Sobral, Ana Francisca Ponzio, ao Paulo Pina, Marcos Bragato e Acácio Vallim, que compartilharam seus pensamentos sobre dança.

Aos professores: Jorge Albuquerque, Cecília Salles e Jerusa Ferreira, que contribuíram em diferentes momentos.

À mestra Helena Katz e à colega de tantos anos do CED Rosana Langendonck, pelos seus generosos apontamentos durante o exame de qualificação, que ajudaram a direcionar o mapeamento final desta pesquisa.

Aos colegas do Centro de Estudos em Dança (CED), que contribuem com seus olhares particulares sobre um tema comum – a dança.

À Claudia Perrotta, Claudia Farina, Anne, Tela, Juliana, Martinha, Cleide, Cida Bueno e ao Amauri, pelo suporte técnico.

Ao CNPQ, que financiou os últimos dezoito meses desta pesquisa.

Por fim, faço uma homenagem póstuma aos queridos mestres: Camilo, Henriqueta, Wladimir, Alice, Beba, Mariza, Ruth Cardoso, Linneu Dias, Selma Jeanne Cohen e Ismael Guiser; e aos colegas Jairo Botelho e Umberto Silva, todos presentes em minha memória-história.

Ce que je fais. Je regarde. Je n'ai jamais fait que regarder les gens (Bausch, 2008).

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram (Guimarães Rosa, 1985).

## RESUMO

Esta tese tem como objetivos analisar a memória documental da dança registrada em acervos públicos da cidade de São Paulo, identificar o lugar que ocupa na mídia impressa e o papel do poder público em relação à construção da memória da dança em São Paulo. Para tanto, foram apresentadas as especificidades de três acervos públicos de dança localizados na cidade de São Paulo e discutido o desaparecimento recente de um deles, o IDART - Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Foram também realizadas entrevistas com curadores, pesquisadores e críticos de dança, e selecionados recortes de matérias jornalísticas publicadas nos cadernos de cultura de alguns jornais em circulação na cidade de São Paulo. O trabalho fundamentou-se teoricamente em autores como Agamben (2007 e 2008), Katz (2005 e 2009), Meneses (1999 e 2007) e Piza (2007), que abordam a questão da memória, do esquecimento, da mídia e da preservação de acervos culturais, vistos como instituições que estão sempre em transformação. Foi possível constatar que, embora existam em São Paulo instituições de memória voltadas à dança, estas têm pouca visibilidade frente à imprensa, ao poder público e à própria comunidade da dança. Espera-se, então, que este trabalho possa contribuir para a legitimação do lugar da memória dentro do território mais amplo da história da dança, embasando novas possibilidades para se refletir acerca das políticas públicas e do jornalismo cultural.

**Palavras-chave:** Dança, comunicação, memória, mídia.

## **ABSTRACT**

The aims of this thesis is to analyze dance's documental memory registered in dance public archives in the city of São Paulo, identify the position it occupies in printed media and the role of public institutions in the construction of dance memory in São Paulo. For that purpose, the singularities of three public dance archives in the city of São Paulo were presented and it was discussed the recent disappearance of one of them, the IDART - Department of Artistic Information and Documentation/Research Division of the Cultural Center of São Paulo. There were also interviews with curators, researchers and dance critics and clipping of some articles published in the cultural sections of some newspapers of the city of São Paulo. The thesis was based on the theories of authors such as Agamben (2007 and 2008), Katz (2005 and 2009), Meneses (1999 and 2007) and Piza (2007) who deal with the subject of memory, forgetfulness, and media and the preservations of cultural archives, seen as institutions that are always undergoing transformations.

It was possible to notice that, even though in São Paulo there are memory institutions focused on dance, their visibility to the press, Public Authorities and to the dance community itself is little. It is expected therefore that this thesis may contribute to legitimate the place of memory within the more ample territory of the history of dance, establishing new possibilities to think over the public policies and cultural journalism.

**Keywords:** Dance, communication, memory, media.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
 <b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>MEMÓRIA DA DANÇA E SEUS TESTEMUNHOS.....</b>	<b>16</b>
1.1 Algumas experiências internacionais .....	22
1.2 Acervos de dança em São Paulo.....	32
1.3 Possíveis leituras.....	50
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A DANÇA NOS CADERNOS DE CULTURA.....</b>	<b>54</b>
2.1 Dos <i>maîtres de ballet</i> aos críticos de dança.....	55
2.2 Jornalismo cultural : (in)visibilidade da dança.....	57
2.3 O que dizem os críticos sobre a crítica especializada em dança.....	61
2.4 Olhando a dança através do olhar dos críticos.....	75
2.5 Da (in)visibilidade.....	82
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	
<b>A DANÇA E OS RASTROS DA SUA IMPERMANÊNCIA.....</b>	<b>84</b>
 <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	 <b>89</b>
 <b>ANEXOS</b>	
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>97</b>
Anexo 1 - Madeleine Nichols.....	97
Anexo 2 - Claire Rousier.....	105
Anexo 3 - Mariângela Alves Lima.....	115
Anexo 4 - Maria Thereza Vargas.....	130

## INTRODUÇÃO

On ne se souvient pas par une simple répétition, écrit Bachelard, on doit composer son passé<sup>1</sup> (Bernard, 2001).

Arquivar é participar da desapareição de algo ao qual podemos nos remeter somente através da memória (Derrida, 2001).

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008:27), em seu livro *O que resta de Auschwitz*, define um dos significados de testemunha (*superstes*, em latim) como: *aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso*.

Como uma testemunha da história do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (CCSP), da Secretaria Municipal de Cultura (SMC)), no sentido proposto por Agamben, pretendo neste estudo refletir sobre o trânsito que se dá entre a dança (cênica) e a (im)possibilidade de acesso a sua memória documental. Trata-se de uma questão sempre debatida por artistas e pesquisadores de dança; no entanto, esta tese aponta para a necessidade de se repensar alguns aspectos dessa discussão que, em prol de uma suposta inefabilidade, lançaram a dança em uma zona de invisibilidade e indistinção.

O trabalho que realizei na Divisão de Pesquisas (IDART), entre 1994 e 2007, como pesquisadora da Equipe Técnica de Artes Cênicas, documentando a dança, produzindo e coletando material de memória para a constituição de um acervo<sup>2</sup>, para um arquivo público, o Arquivo Multimeios, possibilitou-me acompanhar a história da dança, a carreira dos bailarinos e coreógrafos atuantes na cidade de São Paulo.

---

<sup>1</sup> Não nos lembramos por uma simples repetição, escreve Bachelard, temos de compor nosso passado.

<sup>2</sup> No *Dicionário de terminologia arquivística* (1996), encontramos: *acervo* – totalidade de documentos conservados num arquivo; *arquivo público* – conjunto de documentos acumulados em decorrência das atividades de pessoas físicas e jurídicas depositados em instituições públicas.

E, ainda, mapear uma “comunidade da dança”<sup>3</sup>, atuante na cidade, embora nem sempre organizada e/ou institucionalizada.

Nesses anos, muitas vezes questionei meu trabalho, quase invisível frente a essa possível comunidade, também pouco visível no que se refere aos ambientes midiáticos (como imprensa e arquivos, por exemplo), que poderiam lhe garantir uma presença significativa na cena urbana. Prova dessa invisibilidade foi justamente o “fechamento-desaparecimento” desse centro de documentação público<sup>4</sup>.

Sabemos que não há políticas públicas que valorizem a preservação da dança em instituições de memória, e que, no caso da dança, é dedicado pouco espaço nos cadernos de cultura publicados pela imprensa. Há alguma relação entre esse fato e o descaso por parte do poder público no que se refere à construção da memória da dança em São Paulo? Como a mídia, através desses cadernos, contribui ou não para a construção da memória da dança paulistana, e também brasileira?

Nesse contexto, e analisando a dança como um pensamento do corpo (Katz, 2005), proponho como tema desta pesquisa a questão da importância da preservação-construção da memória da dança para o seu reconhecimento como um campo de conhecimento.

Tenho como hipótese que o fato de o poder público não valorizar a preservação da memória da dança tem levado a um esvaziamento de ações que poderiam lhe dar maior visibilidade.

---

<sup>3</sup> Madeleine Nichols (ex-curadora de dança da Divisão de Dança da Biblioteca Pública de Nova York) chama de comunidade da dança (dance community): bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias, entre outros sujeitos. Em São Paulo, há poucas organizações jurídicas, além do sindicato da categoria - nos anos 90 havia a Cooperativa Paulista dos Bailarinos Coreógrafos; atualmente, temos a Cooperativa de Dança Paulista. Existiu também o Mobilização Dança, cujos bailarinos se organizaram em função de uma negociação direta com a Secretaria Municipal de Cultura, conseguindo a aprovação da Lei de Fomento para a dança; ou seja, se organizaram para uma determinada ação. Atualmente, muitos grupos de bailarinos e afins estão se organizando em Coletivos de Dança.

<sup>4</sup> A Divisão de Pesquisas (IDART) “desapareceu” na “nova” estrutura do Centro Cultural São Paulo (CCSP), extra-oficialmente, em 2007 e oficialmente desde a publicação do decreto lei nº 49.492/2008, em 16 de maio de 2008 pelo Prefeito Gilberto Kassab, tendo Carlos Augusto Calil como Secretário Municipal de Cultura e Martin Grossmann como diretor do CCSP. Desde então, a única área que “restou” da Divisão de Pesquisas (IDART) foi o Arquivo Mutimeios, sendo incorporado à nova Divisão de Acervo, Documentação e Conservação.

Para discutir essa questão, trago como exemplo o “fechamento” do IDART, que passou absolutamente despercebido aos olhos da imprensa, embora existisse há 30 anos representando o único acervo brasileiro com tradição em documentar a arte contemporânea na cidade de São Paulo. Nesse caso, a equação tradição-transmissão (Gagnebin, 2007)<sup>5</sup> foi abandonada.

Derrida (2001) auxilia nessa reflexão, uma vez que em *Mal de Arquivos*, fala da origem grega *arkhê* da palavra arquivo: residência, domicílio dos arcontes onde se guardavam os documentos oficiais; lugar - começo e comando; lugar onde as coisas começam; lugar onde se exerce a ordem, o comando.

Há também uma distinção proposta por Agamben<sup>6</sup> (2007). Para o autor, o museu (neste caso, o arquivo) não é um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O museu pode coincidir com uma cidade inteira (como é o caso de Veneza, considerada patrimônio da humanidade), uma região (parque ou oásis natural) ou um grupo de indivíduos que representam uma forma de vida que desapareceu. Assim, *tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência* (op.cit.:73).

Esse “local de documentação”, porém, pode ser visto como um museu inabitável e, por isso mesmo, pouco importante. Parece ser essa a visão do poder público em relação à dança em São Paulo. Com isso, perde-se a possibilidade de pensar esses locais como ambientes midiáticos (Katz e Greiner, 2005) de reflexão e construção, alimentando toda uma rede comunicativa, o que certamente contribuiria para transformar a memória em espaço de visibilidade às produções em dança.

Mesmo com tão pouco incentivo, alguns acervos públicos e privados de dança sobrevivem no Brasil.

---

<sup>5</sup> Conferência (*Amnésia social e espetacularização da memória*) ministrada por Jeanne Marie Gagnebin no Seminário Internacional Memória e Cultura: amnésia social, espetacularização da memória. SESCSP: São Paulo, 2007.

<sup>6</sup> Em outra publicação, Agamben (2008:145) também define *arquivo*, no sentido restrito, segundo Foucault: *depósito que cataloga os traços do já dito para consigná-los à memória futura*.

No Rio de Janeiro, por exemplo, há o acervo da Funarte, órgão ligado ao Ministério da Cultura, que se encontra no Centro de Documentação e Informação.

Em São Paulo, temos os seguintes acervos: o do IDART, já citado, que se encontra no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura); Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, que abriga o projeto Rumos Dança; Biblioteca Jenny Klabin Segall; Sesc Memórias<sup>7</sup>. Em 2007, na Galeria Olido<sup>8</sup> (Secretaria Municipal de Cultura) foi criado o Centro de Referência da Dança, composto de uma sala de pesquisa e um pequeno acervo bibliográfico e videográfico e de material cedido pelos contemplados pela Lei de Fomento. Tivemos também o acervo de dança da Rede Stagium, que mapeou a dança paulista e, posteriormente, ficou sob a guarda da Secretaria Estadual de Cultura.

Ainda em São Paulo, o Teatro Alfa criou recentemente (2008) o Centro de Documentação e Memória, com verba da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet - Ministério da Cultura). A TV Cultura, em parceria com a São Paulo Cia. de Dança (Secretaria de Estado da Cultura), vem realizando o projeto “Figuras da Dança”, além de seu acervo videográfico já existente. Cabe lembrar que o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), instituição municipal, também organizou seu acervo ao completar quarenta anos de existência (1968-2008).

E há ainda muitos acervos particulares de artistas em todo o Brasil, em domicílios ou sob a guarda de alguém ou de alguma instituição particular. São exemplos em São Paulo: o acervo da crítica de dança e professora Helena Katz e o Acervo Mariposa<sup>9</sup>. Fora da capital paulista, temos: RecorDança, em Recife; acervo de Klauss Vianna e o de Dalal Achcar no Rio de Janeiro, e o acervo de Arnaldo Alvarenga em Belo Horizonte.

---

<sup>7</sup> O Sesc Memórias, criado recentemente, é responsável por coletar, tratar e guardar a documentação produzida e acumulada pelo SESCSP, com o propósito de preservação e divulgação de sua história (In: folder Sesc Memórias, 2009).

<sup>8</sup> Em 2008, em homenagem ao bailarino Umberto Silva (1951-2008), a área reservada à dança na Galeria Olido passou a se chamar – Centro de Dança Umberto Silva.

<sup>9</sup> O Acervo Mariposa é uma videoteca pública especializada em dança, sem finalidade lucrativa. Disponibiliza ao público trabalhos de diversos coreógrafos e vídeo. O objetivo é criar uma rede de comunicação em dança, disponibilizando o conhecimento de uma forma acessível a todos.

É, evidentemente, sintomática a presença de arquivos privados diante da insuficiência de arquivos públicos.

Para discutir as questões aqui apresentadas, o presente trabalho foi dividido em dois capítulos. O primeiro traz as especificidades de três acervos públicos de dança em São Paulo e sua memória documental – Biblioteca Jenny Klabin Segall, Rumos Dança (Itaú Cultural), e Arquivo Multimeios (Centro Cultural São Paulo). Também aborda a importância da memória na construção-legitimação da dança como uma área de conhecimento; as diferentes estratégias de documentação e as dificuldades em se manter um acervo público de dança, bem como a possibilidade de se olhar outros modelos de acervos no exterior, com a experiência nos EUA e na França.

Construímos um acervo vivo, com recortes de entrevistas e/ou depoimentos, com pesquisadores/curadores de algumas instituições em São Paulo – Paulo Pina, Sonia Sobral, Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves Lima. Durante as conversas foram abordadas questões como: por que um acervo de dança é muitas vezes invisível na imprensa? Por que não se comunica apropriadamente nem com o público, nem com a mídia, nem com os artistas? Por que o poder público relega à invisibilidade a memória cultural? Entre os curadores de acervos de dança internacionais, entrevistamos Madeleine Nichols (EUA) e Claire Rousier (França), além da crítica de dança norte americana Deborah Jowitt.

O segundo capítulo trata da memória e do esquecimento, da visibilidade e invisibilidade da dança na mídia impressa. Foram pesquisados cadernos de cultura dos jornais O Estado de S. Paulo (OESP), Folha de S. Paulo (FSP), Jornal da Tarde (JT), Folha da Tarde (FT), os anuários de dança publicados pelo IDART (década de 70 e 80) e depoimentos de alguns críticos de dança.

Importante destacar que, neste estudo, considero como possíveis ambientes midiáticos os arquivos e centros de documentação de artes cênicas, locais em que

são guardados seus acervos, seus fundos, suas coleções<sup>10</sup>, sendo essa memória depositada constitutiva de sua história, testemunho de sua impermanência.

Nas considerações finais faço uma articulação entre os temas abordados anteriormente, o que certamente trará questionamentos para projetos futuros.

---

<sup>10</sup> Segundo o Dicionário enciclopédico de informação e de documentação (*Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*; 1997), o termo *coleção*, de acordo com a doutrina dos arquivistas e dos historiadores, não tem uma definição oficial; ele é mais amplo que a noção de fundos (*fonds*, em francês) de todo o patrimônio de uma biblioteca ou centro de documentação.

## CAPÍTULO 1

### MEMÓRIA DA DANÇA E SEUS TESTEMUNHOS

Mas o que se guarda? Como? Por que e para quem? Vale a pena? Quem decide? Pois o desejo de lembrar e a ilusão de poder recuperar alguma coisa cujo estatuto ontológico é dado pela impermanência legaram-nos a dúvida metódica. E essa inquietação nova é tão importante para a ciência quanto a matéria espessa depositada nos acervos (Lima, 2007)<sup>11</sup>.

Dupuy (2007) fala dos três tempos da dança: antes, durante e depois, sendo que seu desejo é que esses tempos estejam correlacionados. O tempo anterior é o da concepção, elaboração, aprendizado, ensaio; durante é o tempo da apresentação (*mise en joue*); depois virão seus vestígios, seus traços e memórias.

É do tempo “do depois” que este capítulo trata; ou seja, o tempo da memória, como testemunha (Agamben, 2008) de um instante fugaz, a partir do qual se constrói, no presente (Meneses, 2007), os “rastros” dos outros tempos; ou seja, o tempo da construção da memória está no presente, que sincroniza várias temporalidades.

Parto do pressuposto de que a dança é uma área de conhecimento. Nessa perspectiva, volto meu olhar para a importância da preservação de sua memória no estudo e na pesquisa, no processo de construção de uma possível história e o papel dos acervos de dança como processadores dessa memória.

Segundo o professor Ulpiano Meneses (2007: 23), a crise da memória, na sociedade ocidental, data do século XVIII (Revolução Francesa), com a “descoberta do tempo histórico” e *coincidentemente, é a partir do mesmo século XVIII que surgem formalmente organizadas as instituições da memória – o museu moderno data daí. Quer dizer, o museu é um sintoma da crise da memória.*

---

<sup>11</sup> Texto contido no Folder do Seminário Internacional Memória e Cultura: amnésia social, espetacularização da memória. SESCSP: São Paulo, 2007.



O autor destaca, ainda, os seguintes aspectos relativos à memória: retenção, registro, depósito de informações, conhecimento ou experiências. E afirma que se trata, também, de *um mecanismo de seleção, de descarte, de eliminação: a memória é um mecanismo de esquecimento programado* (op.cit.).

Como uma instituição da memória, o arquivo também é construído a partir de uma seleção, de uma especificidade; portanto, o recorte de sua coleção é e sempre será parcial e incompleto.

Cada arquivo é constituído a partir de iniciativas talhadas pela parcialidade de suas escolhas, caracterizando a permanente necessidade de diversidade, ou seja, da existência de vários acervos, gerando assim oportunidades para se construir possíveis leituras da história-pensamento da dança. Como *sistemas abertos* (Vieira, 2008), oferecem, através dos suportes utilizados (Meneses, 2007) - fotografias, vídeos, programas, matérias jornalísticas, etc. - possibilidades de contar a história da dança a partir de um ponto-de-vista.

As diferentes fontes documentais trazem informações importantes sobre a concepção de um espetáculo – características técnicas, cenografia, figurino, luz, trilha sonora, etc. Conta-se, de um lado, com a memória inscrita no corpo do bailarino, do movimento mesmo, das estruturas coreográficas; de outro, há as fontes escritas, iconográficas e audiovisuais.

Como fonte de pesquisa, a documentação tanto pode nos ajudar a repensar-ler-escrever sobre a dança (Bopp, 1995; Bernard, 2001; Rousier e Sebillote, 2004; Dupuy, 2007) como também, a partir do material contido no acervo, fazer diferentes leituras – da dança, de um pensamento teórico sobre ela, de um pensamento sobre o que pode ou deve ser armazenado num acervo, sobre a política cultural que também o recorta, por exemplo. O recorte do acervo vai, pois, recortar a história: o que foi registrado possibilita uma leitura, bem como a construção de um tipo de pensamento.

Indubitavelmente, as fontes documentais abrem espaços potenciais de pesquisa e fornecem, paralelamente, à memória dos *corpos*, a matéria de um *corpus* precioso para pesquisa científica e para o

desenvolvimento de um pensamento teórico (Rousier e Sebillote, 2004: 99).

As diferentes formas de registro da dança contemporânea dão a sensação de acessibilidade, pois se registra o que nos é próximo, existe uma simultaneidade no tempo, ou seja, documenta-se a arte enquanto ela é produzida (Louppe, 2007).

Segundo Rousier e Sebillote (op. cit.: 99), dentre as fontes disponíveis mais consultadas estão as fontes iconográficas - imagens fixas (fotografia) ou em movimento (vídeo):

O que mostra uma imagem fixa do movimento, e o que um filme deixa perceber da 'corporiedade' da dança. Enfim, esses traços – que são frequentemente captados durante a apresentação cênica mais do que durante o trabalho de elaboração – tendem, sobretudo, como num processo de fossilização, a substituir um espetáculo que é dito “vivo”. No entanto, essas imagens são incontestavelmente as fontes mais requisitadas nas bibliotecas especializadas.

Geneviève Oswald<sup>12</sup>, no Colóquio *La mémoire et l'oubli*<sup>13</sup> (2007:101), ressaltou o papel das imagens na dança: *a iconografia, a representação da dança nas diferentes formas de arte: pintura, desenho, fotografia, vídeo, escultura nos presta um grande serviço no plano histórico; propõem a lisibilidade.*

Segundo Louppe (op.cit), a documentação iconográfica da dança no século XX, a partir da reprodução tecnológica/mecânica, tem duas formas: a imagem fixa – fotografia –, e a imagem animada – filmes, vídeos. Desse modo, foi possível construir, a partir do século passado, um imaginário de dança em que o foco da fotografia se ampara na dança e no seu fluxo.

No início do século XX, as limitações técnicas da fotografia exigiam que a maioria das fotos de dança fosse pousada em estúdio; conseqüentemente, uma menor quantidade era feita durante a performance (Huxley, 1994).

<sup>12</sup> Geneviève Oswald foi a primeira curadora do *Dance Collection*, atual *Jerome Robbins Dance Division* da *New York Public Library* (ver entrevista com Madeleine Nichols).

<sup>13</sup> Este colóquio aconteceu na França em julho de 1989.

O registro fotográfico, ao permitir capturar o movimento, soma-se às outras fontes - escrita, sonora - no estudo da dança. A documentação fotográfica de um espetáculo de dança, fonte iconográfica de imagem fixa, oferece caminhos/pistas a serem explorados na recuperação de informações para constituição de uma memória da dança. Também disponibiliza informações sobre a coreografia, a cenografia, o figurino e a iluminação (Layson, 1994), além de ser uma das principais mídias da dança. Independente de o registro ser feito em película ou por uma câmara digital de última geração, a fotografia vale como fonte para documentação e divulgação, como traço que remete à memória visual de uma manifestação cênica. Dançarinos e professores podem contar com esse material visual no processo de reflexão sobre sua própria prática artística e também enquanto espectadores.

Bernard (2001), filósofo francês especialista em dança, também fala do conceito de memória. No caso da dança, segundo esse autor, o desejo de se lembrar de um espetáculo, que, a princípio, pode parecer inteiramente corporal, com as armadilhas que isso acarreta, não significa reduzi-lo a imagens fugazes.

Para o autor, na dança, o desejo de memorizá-la pode ser realizado de cinco maneiras distintas: pela notação coreográfica, pela fotografia<sup>14</sup>, pelo vídeo, pelo filme cinematográfico e pelos testemunhos – falados e/ou escritos – de um espetáculo através dos que o criaram, dançaram ou apenas assistiram: *querendo memorizá-la, a palavra e a escrita a integram dentro de seus próprios funcionamentos semânticos e, ao mesmo tempo, a metamorfoseiam em um objeto inteligível e interpretável* (op. cit: 221).

Essa noção de testemunho mencionada por Bernard (op.cit) remete à definição proposta por Agamben (op.cit), acima citado.

---

<sup>14</sup> Para Bernard (2001: 219-220): *La photographie en tant qu'image concrète, dynamique et circonstanciée, peut sembler davantage stimuler et ranimer le souvenir de l'expérience vécue, elle perd néanmoins simultanément ce droit par l'abstraction arbitraire de son regard instantané et donc la neutralisation de la temporalité du mouvement réel. Bien loin de la mémoriser, la volonté de photographier la danse ne sera jamais que le reflet du fantasme de l'oeil qui a essayé de la 'surprendre' et de la fixer.* Tradução livre: A fotografia, enquanto imagem concreta, dinâmica e circunstanciada, pode parecer querer mais estimular e reavivar a lembrança da experiência vivida; entretanto, ela perde simultaneamente este direito pela abstração arbitrária de seu olhar instantâneo e, portanto, a neutralização da temporalidade do movimento real. Longe de memorizá-la, a vontade de fotografar a dança só será o reflexo do fantasma do olho que tentou 'sur-preendê-la' e fixá-la.

A filósofa francesa Véronique Fabbri (2007:145) vem também pesquisando a dança como pensamento em construção:

O trabalho de construção “se bate” continuamente com a questão da desapareição do corpo em movimento, mais precisamente a desapareição da figura a qual se articulam os diferentes momentos do movimento.

Ao abordar a questão do desaparecimento da dança, do corpo e da obra, a autora ressalta que: *expor-se à desapareição é aceitar a ideia de uma atividade volátil, não a produção de obras ou monumentos, mas a transformação recíproca de um projeto, de um público* (op. cit: 156).

No Brasil, Katz (2005) propõe a dança como pensamento do corpo:

Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar.

E ainda, compara a forma de transmissão da dança<sup>15</sup>: oral e privada, considerando esta parecida com a constituição dos acervos; ou seja, uma vez que o poder público deixa de investir em acervos documentais, os acervos privados - de artistas, colecionadores, críticos - passarão a ser “públicos”, ocupando assim espaços, lacunas e constituirão parte da memória da dança.

Em Barcelona, 1994, foi organizado o colóquio internacional “A memória da Dança” (*La mémoire de la danse*) (Dupuy, 1995) pela Associação Européia dos Historiadores de Dança e pelo Instituto de Teatro. O tema foi dividido em seis seminários-temas: tradição oral, arquivos, fontes convencionais, notação, fontes periféricas e audiovisual.

---

<sup>15</sup> Ver entrevista com Katz no site do Centro cultural São Paulo: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/> / “Cadernos de Pesquisas-Dança”.

Nesse colóquio a americana Mary Boop (Bibliotecária da Universidade de Indiana) apresentou, numa mesa redonda sobre arquivos, sua comunicação sobre dança e documentação nos Estados Unidos:

No mundo da dança, não é raro que os dançarinos aprendam as sequências de movimentos sem qualquer recurso com suporte visual ou escrito. Coreografias inteiras ficam quase que exclusivamente na memória dos dançarinos. A dança tem sofrido seu *handicap* documental, com sua herança em geral incompleta, imprecisa, vaga, ou limitada nas suas dimensões e sua perspectiva (Bopp, 1995: 69).

Na época (1994), a autora apresentou um panorama da situação em que se encontravam os acervos de dança públicos e privados existentes nos Estados Unidos, destacando as dificuldades que enfrentavam, por exemplo, relativas à manutenção e preservação da documentação, pela falta de condições de acondicionamento dos documentos em espaços climatizados e falta de pessoal especializado.

Esses problemas também existem no Brasil, não somente em arquivos de dança, mas em bibliotecas e centros de documentação em geral, como veremos a seguir.

As pesquisadoras de dança e de teatro, Christine Greiner e Mariângela Alves de Lima, participaram de um seminário “Delineando Nortes” no Centro Cultural São Paulo (2002) para, justamente, discutir o rumo da preservação da memória em acervos documentais:

Há anos discute-se o que é possível registrar de uma dança, uma vez que a dança é uma arte efêmera, que deixa de existir no momento em que a sua apresentação finaliza; e que ela se faz apenas no momento em que é feita. Normalmente, a proposta de arquivar dança significa documentar os resíduos da obras: fotografias, vídeos, notações, programas, entrevistas com os criadores e assim por diante (Greiner, 2002:38).

O fato de que queremos registrar alguma coisa que, por sua natureza, não sobrevive em outro suporte, é, acredito, um dos dilemas que os documentalistas, historiadores e, de um modo geral, teóricos da arte cênica experimentam de modo mais agudo que os artistas. A tarefa documental é coletar restos (Lima, 2002:34).

## 1.1 Algumas experiências internacionais

A tarefa das instituições de pesquisa que documentam as artes cênicas é, aqui e em qualquer lugar do mundo, permeada pela consciência infeliz da fugacidade do seu objeto. Mas não só isso. A potência fertilizadora dos 'restos' é a única certeza, esteio do trabalho de coleta, tratamento e guarda dos acervos documentais (Lima, 2002: 34).

Para estabelecer um critério de reflexão e comparação, optei por trazer aqui exemplos de acervos em países que têm tradição em documentação, tornando-se referências mundiais.

Entre tantos acervos de dança existentes, inicio citando o *Jerome Robbins Dance Division* (Nova York-EUA) e o *Centre National de la Dance* (CND-Pantin-França).

O *Jerome Robbins Dance Division* foi criado na década de 1940, como *Dance Collection*, dentro da Divisão de Música da *New York Public Library* (NYPL - Biblioteca Pública de Nova York)<sup>16</sup>, a partir de doações das coleções (acervos) pessoais dos bailarinos-coreógrafos, que eram recebidas por Geneviève Oswald, bibliotecária da instituição. E foi através dela, sua primeira curadora, que esse acervo de dança começou a ser organizado, tornando-se posteriormente uma Divisão de Dança independente dentro da mesma biblioteca pública. As coleções doadas ao *Dance Collection* foram se ampliando, até se transformar em uma divisão, nomeada *Jerome Robbins Dance Division*<sup>17</sup>, em homenagem a Jerome Robbins<sup>18</sup>, que subsidiava a manutenção do acervo.

Em entrevista feita em Nova York com a então curadora da Divisão de Dança, em 2005, Madeleine Nichols fala da especificidade dessa divisão<sup>19</sup>:

<sup>16</sup> Nos EUA, existe, desde 1978, a *Society of Dance History Scholars* (SDHS); seu acervo vem sendo organizado pela Biblioteca do Congresso (Washington DC).

<sup>17</sup> Madeleine Nichols comentou que, no início, o público do mundo da dança não gostou da mudança do nome, pois preferia *Dance Collection*. E também apontou que, infelizmente, a *New York Public Library* não utilizou *Dance Collection* como marca registrada.

<sup>18</sup> Jerome Robbins, dançarino, coreógrafo, diretor, nasceu e faleceu em Nova York 1918-1998.

<sup>19</sup> Madeleine Nichols se aposentou em 2006; cf. entrevista em anexo. Atualmente, a curadora da Divisão de Dança é Jan Schmit.

*Desde o início, é uma biblioteca sobre dançarinos por dançarinos (it is a library about dancers by dancers). Foi construída e dirigida por dançarinos. Nós que trabalhamos aqui atendemos e lidamos com dançarinos todo o tempo. Mesmo com o passar dos anos, sua missão permanece: ser uma biblioteca sobre dança e dançarinos, que foi realmente construída por dançarinos que nos enviam material. Quando um livro é publicado no main stream, nós o compramos, mas todos sabemos que as publicações de dança, em geral, não estão no main stream, por isso é que os dançarinos têm construído sua própria biblioteca.*

Esse traço fundante da Divisão de Dança aponta para um diferencial importante, se compararmos com a experiência brasileira e francesa. No Brasil não temos uma biblioteca especializada em dança. Na França, como veremos mais adiante, o CND é um centro com outras especificidades, além de conter uma midiateca; e ainda existe a biblioteca de *L'arsenal des arts de spectacle*, que engloba as artes do espetáculo, como o próprio nome sugere.

Madeleine Nichols também enfatiza o fato de a Divisão de Dança pertencer a NYPL; esse é um diferencial importantíssimo, pois a NYPL é uma das bibliotecas mais importantes do mundo, o que amplia a missão da Divisão de Dança. Qualquer pessoa pode utilizar a NYPL, sem pré-requisito: *é uma biblioteca para todos, para informação*. Está disponibilizado no site o catálogo *online*.

*Quando as pessoas estão aqui, o único requisito é manusear o material cuidadosamente. A maior parte do material está disponível para consulta, existe uma pequena porcentagem de material que não pode ser consultada, por exemplo, alguns manuscritos - temos algumas coisas de Jerome Robbins que ainda não podem ser consultadas, só depois de passado quinze anos de sua morte.*

Ainda sobre o material disponível, adverte:

*Colecionando material de dança há 50 anos, e utilizando as regras de catalogação da Biblioteca do Congresso, há um critério para que um material entre no acervo, pois não há espaço para tudo, e existem parceiros para onde o material pode ser encaminhado. Logicamente, nem todas as escolas de dança do mundo estão ali representadas.*

O vasto acervo do *Dance Division* ultrapassa os limites da produção dos Estados Unidos da América (EUA), recebendo doações ou mesmo adquirindo livros,

revistas, vídeos, fotografias, etc., produzidas em diferentes países. É importante mencionar ainda que a Divisão de Dança recebe verba tanto do governo federal como do estado de Nova York; porém, sempre é insuficiente. A manutenção do acervo videográfico, por exemplo, é bastante dispendiosa, e a verba proveniente do orçamento federal é dividida entre as outras artes. Segundo Madeleine:

*Sabemos que muito material que faz parte do acervo não é material publicado, é onde a comunidade de dança no mundo contribui e nós ficamos muito contentes com isso, pois, de outra forma, a dança continuaria a ser invisível.*

Por fim, Madeleine Nichols relata que a Divisão de Dança não produz espetáculos. Existe um modesto auditório (200 lugares) na biblioteca, onde às vezes são apresentados pequenos trabalhos e solos.

Em relação ao CND, destaca que não existe um programa formal de troca com esse centro, apenas um contato harmonioso. Nichols aponta para a especificidade de cada arquivo; ou seja, o material existente em um arquivo não precisa necessariamente fazer parte de outro, e isso gera uma diferenciação entre eles e também os enriquece, pois a particularidade de cada um permite maior disponibilidade de recursos para o público e uma somatória de material a ser arquivado-consultado. Com relação ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, observou:

*É bom saber que aquilo que vocês têm em São Paulo nós não temos aqui; isso amplia os recursos.*

Importante trazer também trechos de entrevista realizada em Nova York com Deborah Jowitt<sup>20</sup>. Bailarina, coreógrafa e professora da *Tisch School of the Arts* da *New York University*, e também escritora e crítica de dança do periódico nova yorkino *Village Voice*, desde 1967, pesquisou sobre o Jerome Robbins, no acervo da Divisão de Dança (*Jerome Robbins Dance Division*).

*Não sei como escreveria sobre história da dança se não morasse em Nova York, e mesmo assim muita gente escreve. Os arquivos*

---

<sup>20</sup> Dentre suas publicações, destaca-se a mais recente, *Jerome Robbins: his life, his theatre, his dance* (2005).



*são tão incríveis. Quando estava escrevendo Time and the Dancing Image (1988), claro que tirei minhas próprias conclusões, não sei se todas estavam corretas. No caso do livro sobre Jerome Robbins [Jerome Robbins: his life, his theatre, his dance (2005)], que foi uma pesquisa surpreendente, havia muito material. Fiz uma pesquisa na última casa onde ele morou antes de ser vendida. Percorri os arquivos. Depois, todo o material foi para o acervo da biblioteca<sup>21</sup> e fui pesquisar lá. Eles foram muito gentis comigo, provavelmente porque Jerome Robbins doou todo o acervo dele para a biblioteca. No caso desse livro trabalhei com arquivos de computadores e contei com a ajuda do pessoal da biblioteca, que também descobria fatos e indicava pessoas que pudessem estar ligadas a eles. Enfim, fazer o trabalho de pesquisa na biblioteca foi incrível. Quando se escreve uma biografia, uma história, colocar as informações juntas, interpretá-las é um desafio.*

Esse comentário reforça a importância de um acervo e da possibilidade de se construir os passos de uma história, como é o caso da *Dance Division*. Quando questionada sobre como o material *online* ajuda na pesquisa de fontes, respondeu:

*Quem tinha uma visão muito avançada sobre organização de arquivos era Geneviève Oswald, que foi a primeira curadora da Dance Collection. Ela foi uma das primeiras a organizar os arquivos no computador, mesmo não tendo, na época, uma ferramenta de busca. Atualmente, com o catálogo online, é mais fácil fazer uma pesquisa prévia, antes de ir consultar o material na biblioteca. Isso poupa o tempo. Por muito tempo, além de algum texto, só tínhamos a memória da dança no corpo dos bailarinos. Por exemplo, alguém que participou do elenco original passava para outros. E nesse sentido, ao se passar uma informação, a coreografia passa por um processo de mudança. A memória no corpo do bailarino é uma fonte de pesquisa para reconstrução de um trabalho, junto com as fotografias, os desenhos, etc..*

Entre os arquivos e centros de documentação europeus, destaca-se a experiência francesa.

Na França dos anos 1980, governada por François Mitterand tendo Jack Lang à frente do Ministério da Cultura, foram criados os *Centre Chorégraphe National* (CCN - Centro Coreográfico Nacional), que se instalaram em diferentes regiões administrativas como movimento de descentralização proposto por esse governo em

---

<sup>21</sup> Deborah se refere ao *Jerome Robbins Dance Division* (antiga Dance Collection) da *New York Public Library* situada no *Lincoln Center*. No período de sua pesquisa, o prédio do *Lincoln Center* estava em reforma, e a biblioteca estava funcionando no seu antigo endereço (rua 43).

relação ao poder central e também inspirados nos *Centre Dramatique National* (CDN) espalhados pela França.

Há cerca de dezoito Centros Coreográficos Nacionais na França, dirigidos por coreógrafos, que, diferentemente do CND, caracterizam-se como espaços de produção para os artistas. Têm estúdios de dança para ensaios, voltados a artistas que produzem suas danças, e contam com uma equipe permanente para divulgação. Alguns desses centros têm salas de espetáculos e outros podem hospedar dançarinos residentes.

Como desdobramento de uma política pública para dança, em 1998 foi criado o *Centre National de la Danse* (CND) pelo Ministério de Cultura.

De 1993 a 1995, o *Département des Études et de la Prospective/DEP*, do Ministério da Cultura, realizou um estudo intitulado *Mémoire de la Danse*, cujo objetivo principal foi refletir sobre a necessidade de uma estrutura para todas as variantes da linguagem na forma de um museu ou de um centro de documentação e informação. Com base em seus resultados, em fevereiro de 1997, o Ministério da Cultura lançou as bases para o *Centre National de la Danse* /CND, em Pantin, cidade da grande Paris (Navas, 1999: 70).

Pelo menos quatro objetivos orientam a atuação do CND: sustentar a criação e difusão dos espetáculos; oferecer aos artistas um ambiente pedagógico que possibilita o ensino da dança; prestar uma assessoria aos profissionais da dança no que se refere a emprego, direito social, saúde, etc.; contribuir para o desenvolvimento e divulgação de uma cultura coreográfica, através de uma midiateca especializada, de publicações, colóquios, exposições. Esse conjunto de atuações compõe um sistema, uma rede que abarca as várias necessidades da comunidade da dança e também contribui para a formação do público.

Claire Rousier<sup>22</sup>, diretora de um dos departamentos do CND, denominado Desenvolvimento da Cultura Coreográfica<sup>23</sup>, em entrevista realizada em 2007, descreve as três missões desse departamento: preservação do patrimônio, pesquisa e difusão de conhecimento. Para realizá-las, há certo número de estruturas e de dispositivos. A midiateca é composta de coleções, que são de três tipos: de acesso livre; de documentos preciosos e raros, que apenas podem ser utilizados no local, a partir de uma consulta prévia, e por fim uma coleção de livros publicados pelo CND.

*Nós publicamos muitos livros, fazemos exposições, organizamos colóquios, conferências e o que chamamos programa de reativação do patrimônio coreográfico. Com isso, fazemos ressurgir para o público obras que foram totalmente esquecidas. Tentamos criar uma dinâmica no departamento em que, por um lado, nos mantemos como uma biblioteca tradicional – coletamos, conservamos e tornamos esse material acessível ao público. Mas também fazemos uma programação a partir das fontes originais, que geram novas fontes, como: remontagens de coreografias, com filmagens e publicações. Então, fazemos o que chamo de produzir um arquivo.*

Em artigo já citado anteriormente, Claire Rousier e Laurent Sebillote (Rousier e Sebillote, 2004) destacam a importância das fontes documentais, “fósseis” dos espetáculos de dança, que fornecem um material precioso para as pesquisas científicas e para a elaboração de um pensamento teórico sobre a dança.

Esse departamento também tem um programa de bolsas de estudo para desenvolvimento de pesquisas, ligadas de algum modo à produção de material que irá alimentar o acervo. Por exemplo:

*Aqui nós recebemos um pesquisador residente por ano, há uma bolsa e ele tem alojamento. Este ano estamos com um pesquisador italiano que ficará até maio, que depois voltará no período de outubro a dezembro. Isto significa que ele vem porque há um projeto e seu projeto está ligado ao fundo. É bom quando encontramos laços assim. Este ano teremos oito meses de bolsa, por isso teremos uma pessoa aqui durante esse período.*

---

<sup>22</sup> Cf. entrevista em anexo.

<sup>23</sup> Dominique Dupuy realizou um importante trabalho sobre memória, pesquisa, história e publicação sobre dança durante os quatro anos (1991-1995) que esteve à frente do Departamento de Dança do *Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique* (IPMC); esse trabalho foi retomado posteriormente pelo Departamento de Cultura Coreográfica do CND. Também nesse período, o IPMC lançou um questionário sobre o orçamento público existente na França para a dança. E Dupuy elaborou o documento *Danse: la mémoire au présent, documents, archives, ressources* (“Dança: memória no presente, documentos, arquivos, fontes”; consultável no centro de documentação do IPMC).

Sobre os outros departamentos do CND, Claire Rousier relata:

*Em cada departamento há uma parte do que denominamos serviço público, ou seja, serviço prestado à comunidade, e também uma parte de programação, que é outra coisa. Aqui, o serviço público diz respeito à midiateca; e a programação refere-se à produção de livros, aos colóquios, às conferências, aos programas de reativação do patrimônio, às exposições. O departamento que cuida dos espetáculos pode comprá-los, estabelecer contratos de cessão, ou co-produzi-los.*

E quanto à importância do CND na política cultural francesa para dança, afirma:

*É muito importante porque é uma ferramenta que é oferecida, antes de tudo, à profissão - todos esses cursos, essas possibilidades de ensaiar; os estúdios são emprestados gratuitamente, é uma grande vantagem para os artistas não terem que pagar aluguel, nem que fosse só isso, já seria muito importante.*

Segundo Rousier, há outro departamento muito importante, o das profissões. Nele, coreógrafos, bailarinos são acompanhados de um ponto de vista jurídico em suas carreiras, recolocação profissional e em tudo o que define uma profissão administrativamente, e, ainda, em problemas de saúde.

*Agora, as pessoas têm uma documentação muito importante ao seu alcance, e sejam dançarinos, sejam pesquisadores, eles podem trabalhar. Acredito que sentiremos os efeitos produzidos dentro de dez, vinte anos, graças à formação, evidentemente.*

*E quanto à produção editorial, antes não havia obras de referência, ou muito poucas, em língua francesa. E agora há uma produção que se faz, que dá o exemplo, não é só o que fazemos, mas isso provoca outras iniciativas em outras instituições. E, no fundo, eu acredito que a importância do impacto do CND é, claro, o que ele faz, mas é também como se ele fosse uma corrente, a partir da qual outras iniciativas ocorrem, e isso cria uma dinâmica.*

No que se refere à subvenção, Rousier explica que o CND está sob tutela do Ministério da Cultura, é financiado pelo Ministério das Finanças e dirigido por um Conselho Administrativo. Mas o departamento também tem as próprias receitas: da bilheteria, venda de livros e de cursos de formação.

*Na França, apesar de tudo, temos um orçamento bastante consequente para a dança, mas nunca é o suficiente, porque temos muitos artistas, produzimos muito. Há muitos dançarinos na França.*

*O problema é que isso causa um efeito "bola de neve". Quanto mais se financia, quanto mais se subvenciona, mais dançarinos há, mais necessidade há de locais de trabalho, que ainda não são suficientes. Mas comparativamente a outros países, a situação da França não está ruim para a dança.*

Fazendo uma breve comparação entre a *Dance Division* e o CND, podemos afirmar que são instituições distintas no que se refere à dança.

A *Dance Division* está contida na estrutura de uma das mais importantes bibliotecas do ocidente, ou talvez do mundo, e seu objetivo principal, como qualquer biblioteca, é a guarda de documentos e a sua disponibilização para consulta pública.

Já o CND, como o próprio nome diz, é um centro nacional de dança que contém diferentes departamentos, com diferentes funções, sendo que um deles se ocupa da preservação da memória através da midiateca. Como mencionamos anteriormente (Meneses, 2007), as instituições de memória fazem sua seleção, seus recortes para mapear uma parte da história da dança.

Interessante destacar que tanto a midiateca do CND como a *Jerome Robbins Dance Division* são frequentados por uma diversidade de público - transitam desde pessoas "comuns" (não especialistas) até o mais refinado pesquisador. Ambos também podem ser acessados pela internet, tendo seus catálogos registrados online.

Segundo Claire Rousier:

*O público da midiateca pode fazer sua requisição pela internet, ou diretamente. Fazendo o pedido antecipadamente teremos mais tempo para preparar o material e o tempo de espera será menor.*

Também Madeleine Nichols esclarece:

*Qualquer pessoa pode freqüentar a New York Public Library. Não precisa morar numa vizinhança especial, a pessoa chega sem*

*precisar marcar hora e requisita uma informação; isso faz parte da postura da NYPL, que é uma biblioteca para todos. As pessoas têm que manusear cuidadosamente o material de consulta, essa é nossa única exigência. Quanto aos usuários que não vêm ao prédio, as estatísticas apontam para um aumento do público que utiliza a biblioteca tanto virtualmente, como por telefone ou fax.*

Sobre a especialização das pessoas que trabalham na midiateca do CND, Rousier observa que:

*Há pessoas conosco que vieram da dança e que se formaram depois em documentação, e outras que vieram especificamente da documentação. Depois, a equipe editorial que publica os livros tem uma formação ligada à editoração. E há também toda uma parte da equipe que está ligada à produção de eventos, ao setor administrativo, logístico, etc, com uma formação na área da administração, da logística; portanto, todos têm competências ligadas a profissões bem específicas. Fui dançarina, hoje sou responsável pela programação.*

Já para Madeleine Nichols da *Dance Division*:

*Nos últimos dez, quinze anos, existiam mais de 25 pessoas trabalhando na Dance Division. Agora somos 15 pessoas, incluindo uma curadora, um secretário, um assistente, arquivistas ou assistentes de arquivo, bibliotecários e outros que, embora não tenham o diploma de bibliotecário, têm afinidade com a área de dança. Todos são funcionários da NYPL. Trabalhamos aqui, e não em casa, mesmo na era do computador. Pois temos que estar disponíveis para o público que vêm à biblioteca consultar material in loco. Nem tudo acontece na internet.*

*Nossas equipes são organizadas em torno de projetos especiais. Toda semana temos reuniões para avaliar se os projetos estão funcionando bem. Nessas reuniões também consideramos a demanda do público, se está sendo bem atendido em sua solicitação; por exemplo, pesquisas para um documentário de televisão, escritura de um livro, pedidos pela internet ou por telefone. A missão da NYPL é deixar o material acessível e para isso estamos aqui.*

## **Outro exemplo de acervo na França**

Como citado anteriormente, os Centros Coreográficos Nacionais (CCN) foram criados na França nos anos de 1980.

Em 1984, a companhia de Dominique Bagouet se transforma em *Centre Chorégraphe National* (CCN), numa das principais iniciativas da política da dança durante os anos 80: a instalação de *chorégraphes-créateurs* (coreógrafos-criadores) em diversas regiões (...). O estabelecimento dos CCN também fez parte da política francesa da 'descentralização', levada a cabo pelo governo socialista (Navas, 1999: 27).

A Cia. Bagouet ocupava o CCN de Montpellier. Com a morte de seu diretor, em 1992, sua co-diretora, Liliane Martinez, pediu ao ministro Jack Lang o fechamento da companhia no final de julho de 1993.

Fazendo parte desse processo, ou seja, da possível herança, do legado dos Centros Coreográficos franceses, a antiga companhia voltou a se reunir para pensar-registrar sua memória sob coordenação de Launay (2007). Esta pesquisadora coordenou o projeto de recuperação das obras do coreógrafo francês Dominique Bagouet (1951- 1992) a partir da memória e dos acervos pessoais de seus assistentes e/ou dançarinos. Cartas, entrevistas, registros de reuniões, rascunhos de mesas redondas foram objetos de reflexão, definindo um saber fazer que funde uma estética e uma ética de trabalho.

O projeto *Carnets Bagouet* trouxe ainda uma reflexão sobre a história do gesto e algumas questões: como uma obra coreográfica sobrevive à sua desapareição? Como pode ser transferida de um corpo a outro, de um grupo a outro, de um olhar a outro?

Nessa publicação a autora enfatiza que uma peça coreográfica, não importa se clássica ou contemporânea, é criada, dançada, recuperada de tempos em tempos, e esquecida. Ao se reconstituir um patrimônio de recuperação de obras coreográficas, o processo arquivístico coloca a obra numa série de fragmentações: fragmentação entre fidelidade e verdade, desejo e dever, patrimônio e memória, memória e história, criação e repertório, dança e coreografia, forma e dinâmica, coreógrafo e intérprete. E é importante identificar essas fragmentações para nos beneficiarmos delas.

Essa foi uma metodologia desenvolvida por Launay para analisar o conjunto das obras coreográficas de Bagouet, o que pode servir de exemplo a outras companhias, como forma de analisarem seus repertórios.

## 1.2 Acervos de dança em São Paulo

Este trabalho não pretende mapear os acervos públicos e privados, de dança existentes no país, mas apenas fazer um recorte, abordando as especificidades de alguns que se encontram em São Paulo: acervo de dança da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Rumos Dança do Itaú Cultural e do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (IDART-Divisão de Pesquisas). A proposta é compreender de que modo estes acervos atuam (ou não) estimulando (ou não) o campo do conhecimento da dança.

A biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall-IPHAN-Minc<sup>24</sup> possui um acervo de artes cênicas. No caso da dança, arquiva programas dos espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo, além de ter um acervo bibliográfico, com livros e periódicos de dança nacionais e internacionais.

Paulo Pina, bibliotecário da instituição, expõe quais são as propostas da Biblioteca Jenny Klabin Segall:

*O objetivo da BJKS é reunir, organizar, documentar, preservar e fornecer informações sobre as artes do espetáculo, promovendo a diversidade de informações nessas áreas e estimular o debate, contribuindo para formar e informar estudiosos, profissionais, técnicos e o público em geral; enfim, a diversificada gama de interesses suscitada por essas manifestações, colaborando assim para a qualidade da criação, da apreciação e, conseqüentemente, da fruição artística. Reunimos e tornamos disponíveis documentos de naturezas diversas, principalmente material impresso (livros, periódicos, folhetos, programas, recortes de jornal e outros tipos de material não convencional), relacionados às*

---

<sup>24</sup> Catálogo online: <http://www.museusegall.org.br/bjks/catalogoonline>; e Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>.



*artes do espetáculo (área definida por Cécile Giteau como abrangendo o cinema, o teatro, a dança, a ópera, o circo, o rádio, a televisão e outras áreas afins).*

Ainda segundo Pina, embora seja especializada em artes do espetáculo, a Biblioteca é dirigida ao público em geral:

*Nosso acervo é construído de forma a atingir tanto os acadêmicos (professores universitários, estudantes e pesquisadores de história e estética, etc.) como os profissionais (atores, diretores, dramaturgos, bailarinos, coreógrafos, cineastas, etc.) ou técnicos (cenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc.) do espetáculo. Atendemos também ao público amante das artes do espetáculo, que vêm à biblioteca em busca de maiores informações sobre um filme, um ator ou mesmo uma crítica sobre o espetáculo de sua preferência.*

Sobre os recursos disponíveis, ressalta que a Biblioteca se ocupa essencialmente na formação e disponibilização de um acervo impresso nas áreas citadas, formado a partir da compra, de doações e de permuta com outras instituições. Não há material audiovisual.

*Ocupamo-nos primordialmente com a produção nacional nessas áreas, tentando sempre confrontar essa produção com o que é produzido no exterior, daí a importância da compra de livros e das assinaturas de periódicos nacionais e estrangeiros para nosso acervo.*

Pina falou também da limitação de espaço e de recursos, destacando que a Biblioteca ainda não tem, no momento, condições para a aquisição de coleções retrospectivas. Elencou então os critérios para a compra de acervo, em ordem de importância:

- a) Especialidade - não guardamos ou tratamos materiais referentes a outras áreas de conhecimento;*
- b) Qualidade - a aquisição é sempre feita levando em conta a opinião de especialistas das áreas, bem como resenhas e artigos críticos da produção disponível;*
- c) Diversidade - procuramos adquirir materiais que abordem diferentes aspectos e temas dentro das áreas tratadas;*
- d) Atualidade - a compra se dá prioritariamente tendo em vista da produção atual, sendo o material antigo ou arquivístico recebido por doação ou permuta.*

Com base nesses critérios e tendo como alvo essa gama diversificada de público, a BJKS procura, assim, divulgar seu acervo:

*1- Entre o público especializado, por meio de folders enviados tanto pessoalmente como para seus locais de trabalho e por meio das publicações dirigidas a esse público (antes essas publicações eram impressas e enviadas gratuitamente e hoje são realizadas publicações eletrônicas realizadas por projetos).*

*2- Entre o público comum que utiliza o espaço da biblioteca sem qualquer pré-condição, nos horários de abertura, e entre estudantes especializados, por meio de folders enviados às escolas e universidades, e por meio do site da biblioteca e das consultas por e-mail.*

Com relação à visibilidade de um acervo na imprensa, Pina afirma:

*Acho que um acervo não precisa, necessariamente, ter visibilidade na imprensa. A visibilidade depende do tipo de acervo de dança a que nos referimos. Um arquivo é diferente de uma biblioteca, que é diferente de um museu. Depende também do tipo de tutela à qual este acervo é subordinado: esfera pública ou privada.*

*Assim, um acervo de um teatro como o Alfa, que é privado e atende às necessidades específicas do teatro, uma biblioteca pública como a Jenny Klabin Segall ou uma documentação de pesquisa como o IDART devem, em minha opinião, ter diferentes níveis de visibilidade ou comunicação com o público.*

*Em primeiro lugar, acho importante cada acervo ter claro seu público-alvo, o público ao qual se destina. Quando as instituições têm claro o público que querem atingir, podem estruturar melhor a estratégia de atração, de mediação e de fidelização desse público. Dependendo dessa avaliação, nem sempre a imprensa é o melhor canal de divulgação.*

Com outra proposta e objetivos, temos o significativo trabalho do Rumos Dança. Trata-se de um acervo criado pelo Itaú Cultural, instituto que vem se dedicando às manifestações artísticas, subsidiando projetos nas áreas de cinema, teatro, música, dança, literatura, artes plásticas, fotografia. O projeto Rumos tem como objetivo mapear a arte contemporânea brasileira.

Segundo publicação de 2001 do Itaú Cultural<sup>25</sup>:

Desde sua idealização em 1987, o Itaú Cultural está cada vez mais se consolidando como instituição de referência na produção e divulgação de informações culturais traduzidas em produtos, programações e manifestações artísticas em diversas áreas de expressão.

Como parte do projeto Rumos, o Rumos Dança foi criado em 1999, *para mapeamento da dança contemporânea brasileira: a produção artística de intérpretes-criadores e a dinâmica cultural dos locais onde as obras foram criadas (op. cit.)*. Bienalmente, elege-se um projeto curatorial para manter o mapeamento da dança contemporânea brasileira atualizado. Faz parte desse projeto dar visibilidade às várias manifestações selecionadas que acontecem pelo país, por meio de: apresentação de espetáculos, produção e apresentação de vídeos, *workshops*, debates e publicação. As publicações pretendem ser uma *contribuição inicial para compreender e refletir a arte coreográfica brasileira e seus intérpretes e criadores (op. cit.)*.

No projeto inaugural (2000-2001) foram *lançados 45 vídeos dos trabalhos selecionados, bem como apresentação de espetáculos, seminários e workshops tanto para artistas quanto para pesquisadores e curadores (op. cit.)*.

Cada Rumos Dança gera, então, uma base de dados, que pode ser consultada no CDR<sup>26</sup> (Centro de Documentação e Referência) na sede do Itaú Cultural e também, desde 2000, no site da instituição: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br).

---

<sup>25</sup> Texto de apresentação do ex-diretor superintendente do Itaú Cultural: Ricardo Ribenboim, publicado em *Rumos Itaú Cultural Dança*, 2000/2001.

<sup>26</sup> O Centro de Documentação e Referência do Itaú Cultural, CDR, é um espaço voltado à pesquisa e à divulgação da arte e da cultura do Brasil por meio de várias mídias. Formado por biblioteca e videoteca, o CDR tem um dos mais representativos e atualizados acervos da cidade de São Paulo, com livros, catálogos, obras de referência, CDs, CD-ROMs e vídeos. Proporciona ao visitante acesso a informações e contato com a produção artística nacional.

Criado como uma biblioteca, em 1988, para reunir e organizar os registros dos eventos promovidos pela instituição e das obras de arte do acervo do Grupo Itaú, o CDR passou a atuar na documentação de artes visuais, música, teatro, dança, cinema e vídeo, arquitetura, literatura, e temas culturais e sócio brasileiros (trecho retirado do folder do CDR- Itaú Cultural).

Sobre a base de dados, encontramos no site:

A Base é um dos produtos decorrentes do programa, cujo objetivo é realizar um mapeamento da situação da dança contemporânea brasileira, compreendendo a produção artística e seu contexto. As informações da Base compõem um mapa de dinâmicas culturais dos lugares em que obras coreográficas são criadas.

Como procedimento para a coleta de dados, é formada uma equipe de pesquisadores, que percorrem as várias regiões do Brasil para coletar:

Informações relacionadas à produção artística de profissionais e companhias; à difusão em festivais e mostras de dança; às iniciativas de apoios, como bolsas, leis e prêmios; ao ensino em instituições, aos cursos e à qualificação profissional; às organizações de classe para mobilização coletiva; ao estudo da produção teórica e prática; às publicações para difusão de informação especializada e da tradição histórica e à preservação da memória (site: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

Em entrevista realizada com Sonia Sobral, curadora de dança do Rumos Dança, destaca:

*A memória serve a estudantes, professores, pesquisadores, críticos, curadores. Todo mundo que precisa da dimensão histórica, seja para escrever, para fazer uma curadoria, para estudar, etc. A documentação do Rumos Dança tenta abarcar tanto o mapa contextual (as dinâmicas culturais das cidades) quanto o mapa artístico (a produção artística que emerge desses lugares). A dificuldade é documentar processos. Isso é algo que venho estudando, e para a próxima edição faremos a documentação de forma a mostrar claramente o processo e não o resultado final.*

Sobral fez ainda algumas reflexões sobre a visibilidade e invisibilidade de um acervo na imprensa:

*O que a imprensa torna notícia geralmente tem a ver com espetáculo, evento. Só é divulgado pela imprensa se há um lançamento com a presença de alguém importante ou se tem alguma apresentação. É sempre muito difícil conseguir espaço para acervo, principalmente se este for virtual, como é o caso do Rumos.*

Importante destacar, ainda, as colocações da crítica Helena Katz sobre o Rumos Dança. Em 2001, na contracapa do livro, escreveu:

O que mais distingue Rumos Itaú Cultural Dança é a qualidade da sua abrangência. Universidades e instituições culturais de diversas naturezas foram agregadas para que espetáculos, seminários, *workshops* e oficinas estimulassem a profissionalização de curadores, produtores, programadores e pesquisadores de dança.

Porém, em 2007, em artigo publicado no jornal OESP, “Programa do Itaú perdeu seu rumo”, Katz fez uma avaliação-crítica do “rumo tomado pelo Rumos Dança” durante a sua terceira edição 2006-2007. Segundo ela, essa edição do Rumos Dança,

[Em vez de ser] um ‘diagnóstico da dança contemporânea no cenário cultural do país’ (proposta do próprio Instituto Itaú Cultural) funcionou mais como um sintoma do que vem acontecendo com a produção de dança contemporânea no Brasil. Para chegar ao diagnóstico, serão necessárias outras ações e estas, evidentemente, dependerão do entendimento, por parte da instituição, da importância de não deixar de transformar o sintoma em diagnóstico. (...) Ficou evidente a necessidade de o programa ser repensado a partir do seu propósito inicial – hoje abandonado – no qual o desenvolvimento da sua importantíssima Base de Dados precisa voltar a ocupar um espaço mais nobre nesse programa. Para tal, será igualmente indispensável requalificar o papel e as atividades dos pesquisadores de dados (OESP, 20-03-07, p. D2).

Essa crítica feita por Katz pode se estender aos rumos tomados pelas políticas de memória para dança na cidade de São Paulo. Importante ressaltar, ainda, que a partir dessa última edição, o Rumos vem sendo reavaliado, o que certamente implicará em mudanças em seu próximo projeto, em 2009.

De fato, por conta da repercussão desse artigo, houve uma modificação nas estratégias de apresentação dos próximos trabalhos, conforme descreve Greiner (2009), consultora do Rumos Dança:

*A nova edição do Rumos se repensa em dois sentidos principais: Em primeiro lugar revê a posição dos pesquisadores, que deixam de ser apenas ‘coletores de informação’, inserindo nas planilhas os dados fornecidos pelos grupos, artistas e instituições de ensino, e passam a atuar como pesquisadores de fato. Para tanto, foi realizado um curso online preparatório com discussões sobre conceitos, nomeações e a natureza da dança contemporânea no*

*Brasil, assim como se construiu um vocabulário controlado para indexar as diferentes experiências na base.*

*Em segundo lugar, optou-se por um novo modo de apresentação dos trabalhos que serão mostrados como processos de pesquisa e não espetáculos, e em número reduzido (dois por dia) para evitar a visão 'fast food' de dança, que tem contaminado boa parte dos eventos.*

Não há dúvidas que o Rumos Dança tem sido a iniciativa mais significativa no universo da dança, não só em São Paulo, mas em todo o Brasil.

De todas as experiências, a mais antiga e pioneira foi a do IDART - Departamento de Informação e Documentação Artísticas/ Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (CCSP), da Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

Segundo folder de 2001,

O critério da contemporaneidade fez do Centro de Pesquisas um instrumento poderoso de intervenção no presente. Instigou, de certa maneira, a ampliação do debate em torno da memória cultural, através de um novo olhar sobre as várias formas da atividade artística e sua relação com a cidade. Sua produção passou a ser divulgada por meio da publicação de textos, anuários e catálogos.

Projetado por Maria Eugênia Franco, o IDART<sup>27</sup> (Departamento de Informação e Documentação Artísticas) foi criado em 1975. Desde sua criação, fazia parte deste Departamento o Centro de Pesquisas de Arte Brasileira Contemporânea, pioneiro na proposta de documentação, preservação e estudo da memória artística e cultural paulistana. Posteriormente, em 1982, o IDART passou de Departamento à categoria de uma Divisão. Transformado em Divisão de Pesquisas foi ligado institucionalmente ao Centro Cultural São Paulo (CCSP). A mudança logística da Divisão de Pesquisas para o CCSP aconteceu dez anos depois, em 1992.

---

<sup>27</sup> Segundo o site do CCSP, o Departamento de Informação e Documentação Artísticas foi criado em 1975, pela Lei 8252/75, consolidando o projeto elaborado por Maira Eugênia Franco. Em sua formação inicial, era composto pelo Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, pela Discoteca Pública Municipal e pela Biblioteca de Arte. Sua primeira sede foi a Casa das Retortas, inaugurada em 25 de janeiro de 1980. Já em 1982, todo o departamento foi absorvido pelo recém-criado Centro Cultural São Paulo (CCSP), onde foram incorporados todos os cargos e setores. Permaneceram com suas antigas estruturas somente o Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, agora denominado Divisão de Pesquisas, e o Arquivo Multimeios. Mesmo após a absorção da maioria dos setores pelo CCSP, a Divisão de Pesquisas se manteve atuando na Casa das Retortas até 1992, quando foi definitivamente transferida, com todo seu acervo, para o CCSP ([www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br)).

O propósito do IDART era, segundo Maria Eugênia Franco: *investigar e preservar a memória artística nacional do presente e do passado, um dos elementos e fundamentos comprovadores de dinâmica nacional* (documento interno).

Maria Thereza Vargas<sup>28</sup>, pesquisadora de teatro que fez parte da formação da equipe de Artes Cênicas, fala da fundação do IDART:

*Maria Eugênia tinha sido uma das fundadoras, junto com Sérgio Milliet, da Biblioteca de Artes do município e também tinha um pouco desse espírito de Mário de Andrade; evidentemente, ela vinha gestando isso a um certo tempo (na época da fundação do IDART, Sérgio Milliet já havia morrido). Olavo Setúbal escolheu Sábato Magaldi para Secretário de Cultura do Município. Com a sorte de Sábato Magaldi ser uma pessoa ligada ao teatro e às artes, ela propôs a ele esse departamento, que seria Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Para criar esse novo departamento dentro da Secretaria Municipal de Cultura, conversou muito com Sábato Magaldi, com Alfredo Mesquita, com Décio de Almeida Prado, na época eles também eram mentores do Teatro Paulista. Também foi muito ajudada, na questão burocrática, pela crítica Ilka Marinho. Esse Departamento englobou a Biblioteca de Arte, a Discoteca Oneyda Alvarenga e uma coisa nova que era o Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, que nós participamos. Qual era o objetivo? Ela queria fazer um diagnóstico das artes na cidade de São Paulo. A equipe de Artes Cênicas se dividia em: dança, teatro, circo.*

Segundo a pesquisadora e crítica de teatro Mariângela Alves Lima<sup>29</sup>, que participou da formação da Equipe de Artes Cênicas, o IDART é a primeira instituição pública com a tarefa de conceber e executar um sistema de documentação sobre a arte cênica na cidade de São Paulo (Lima, 2002).

Em entrevista, Lima relata:

*Sou testemunha ocular dessa história a partir de 1977. A gestação dessa instituição dentro da Secretaria Municipal de Cultura começou, na verdade, a ser preparada em 1975. Sábato [Magaldi] estava montando uma equipe de pesquisadores de Artes Cênicas. Thereza Vargas, Linneu Dias e outros pesquisadores já estavam sendo contratados.*

---

<sup>28</sup> Cf. entrevista em anexo.

<sup>29</sup> Cf. entrevista em anexo.

Na época, o IDART já estava sendo concebido como um centro multidisciplinar e interdisciplinar, que trabalharia, segundo Mariângela, várias linguagens artísticas como pensamento, documento, pesquisa, *como uma rede de apoio mútuo e de signos que formavam uma única constelação, que seria a memória a arte de São Paulo.*

*Isso foi pensado, originalmente, como projeto, dentro da Secretaria Municipal de Cultura, pela Dona Maria Eugênia Franco. Por quê? Primeiro porque ela se formou com o grupo da geração modernista – Décio Pignatari, Paulo Emílio Salles Gomes e Sérgio Milliet, embora a formação dela fosse em Crítica de Artes Plásticas. Ela trabalhava especificamente como diretora da seção de arte da Biblioteca Mário de Andrade, com essa dimensão de que, para documentar arte, não basta recolher o suporte literário, é preciso ter outros suportes: plásticos, visuais, auditivos, sonoros, para compreender uma determinada linguagem. Então isso já era um projeto dela de pesquisa, documentação sobre arte contemporânea. A ideia era contemporânea. Isso está no nome dessa fundação. Dona Maria Eugênia já trabalhava com isso e foi ela quem formou essa primeira equipe. Quer dizer, foi uma oportunidade de sair do campo da literatura para avançar para outros suportes e outras formas de pesquisa. Foi uma oportunidade de praticamente inaugurar um sistema documental da área de Artes Cênicas, que até então estava restrita aos suportes bidimensionais e ao papel.*

Importante relatar aqui um breve histórico do Departamento de Cultura, citado por Lima. Esse Departamento foi criado por personalidades como Sérgio Milliet, Mário de Andrade (primeiro diretor) e Paulo Duarte, este último foi autor do primeiro projeto enviado, em 1935, para o então prefeito de São Paulo, Fábio Prado. As atividades desenvolvidas foram: pesquisas folclóricas, levantamentos demográficos, construção de parques infantis, criação do Coral Paulistano e do Setor de Iconografia, além de desenvolvimento de publicações variadas. Mesmo quando Mário de Andrade foi destituído do cargo de diretor, o Departamento manteve sua proposta pluralista original, buscando valorizar a vida cultural da cidade e a guarda e conservação de documentos históricos. Em 1945, o Departamento de Cultura foi vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Higiene e, em 1947, à Secretaria Municipal de Cultura.

Em relação às equipes de pesquisa, Mariângela explica:

*Ela [Maria Eugênia] procurou montar as equipes com pessoas que tinham uma tradição com trabalho de documentos históricos, novos*



*pesquisadores, gente que estava preocupada com o contemporâneo, com a vanguarda, o experimental. Todas elas tinham um chefe, experimentado no trato das fontes, um pesquisador com uma reputação na sua área e uma moçada ligada no contemporâneo, na vanguarda, geralmente recém-formada. Fui aluna do Sábato Magaldi que também mandou seus alunos recém-formados. Maria Thereza Vargas era minha chefe e o Linneu era o chefe da área de dança. Linneu, que era uma pessoa originalíssima, com um ouvido para ator, ele notava os atores diferentes. Não era só das artes cênicas, ele acompanhava tudo. Muito culto, também, o Linneu tinha uma vasta formação.*

Maria Thereza Vargas fala de seu convite para coordenar a Equipe de Artes Cênicas:

*A coordenação era minha. Fui convidada porque tinha feito junto com o Sábato Magaldi uma pesquisa sobre os cem anos do teatro em São Paulo e também tinha seguido um curso dele como ouvinte, e ele achou que eu poderia ajudar. O Linneu era crítico de dança e estava ligado ao Sábato pelo Estado [jornal – OESP] e Mariângela estava se destacando na crítica de teatro.*

Em 1982, o Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea foi incorporado ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o nome de Divisão de Pesquisas<sup>30</sup>, continuando então com o trabalho de formação de um acervo documental da produção artística contemporânea da cidade de São Paulo, realizado por equipes especializadas nas áreas de: Arquitetura, Artes Cênicas (dança e teatro), Artes Gráficas, Artes Plásticas, Cinema, Comunicação de Massa (rádio, televisão, imprensa escrita), Literatura e Música. Em 1993, foi criada a equipe de Fotografia. Fez parte ainda da Divisão de Pesquisas o Arquivo Multimeios<sup>31</sup>, que se ocupava da organização, guarda e conservação desse acervo.

No que se refere à documentação, Lima (1992) define os seguintes objetivos: *reproduzir, localizar e contextualizar*. Para ela, *documento é reprodução e não cópia*:

<sup>30</sup> Em 1980, o IDART, ocupou a Casa das Retortas, onde o Centro de Documentação realizou uma série de exposições memoráveis por suas temáticas surpreendentes para a época e pela inventividade da montagem.

<sup>31</sup> O Arquivo Multimeios da extinta Divisão de Pesquisas (antigo IDART) do Centro Cultural São Paulo tem a guarda do acervo documental de dança recolhido e/ou produzido pela também extinta equipe de Artes Cênicas.

*Os pesquisadores e bibliotecários das equipes do IDART já estavam voltados para os sistemas de informação. Isso aí precede a informática, é quando a informática está começando a ser pensada. Sistemas documentais ainda não informatizados e nem gente treinada para isso, mas já com esse horizonte se desenhando, novos sistemas de informação possivelmente um dia computadorizados. Mas, de qualquer forma, com acessibilidade muito grande e com um interesse enorme por meios visuais e cinéticos, fotografia e filme. Eram coisas que interessavam muito e que começavam a ser pensadas de um modo novo por esse pessoal, que saiu da área de biblioteconomia e se integrou, também a convite de Dona Maria Eugênia, a essa instituição. Ela foi pensada como Arte Brasileira Contemporânea, como um novo sistema documental, com novos modos de registro da informação. Então, a ideia fundamental era informação, uma oferta para ser retrabalhada pelo público. Ela pensou num sistema documental que usasse outros suportes e também num outro método de pesquisa que não fosse passivamente recolhendo a fonte secundária, que é o livro sobre a obra de arte, mas que fosse a captura da arte enquanto manifestação. Essa coisa fenomenológica dela é um dado novo e esse pensamento dela se expandiu por essas pessoas com quem ela trabalhou.*

Segundo Mariângela, os critérios para a documentação eram sempre revistos, sendo, em sua visão, a maior virtude do IDART como instituição:

*Essa prática de revisão de critérios nos manteve vivos no meio de um monte de vicissitudes de toda a espécie: desde a nossa ignorância, até o setor público. Mas nós semanalmente discutíamos critério de acordo com o que entrava em cena. Existiam certas constantes. Por exemplo, você tem que perseguir a carreira de um artista. Por quê? Porque ele já tem uma tradição firmada, ele já tem um nome na história, ele já tem uma produção; portanto, ele é por si mesmo uma coluna contra a qual se confrontam outros experimentos. Você tem que estar olhando a produção para ver o que tem importância, para poder deslocar alguma coisa. Você só pode documentar um número limitado de espetáculos devido ao orçamento. Se uma coisa se impõe, ela desloca outra. Você tem que estar sempre revisando os critérios. Quem está trabalhando no processo documental tem que estar ligado no modo como as coisas se manifestam. Ele tem que saber bombardear esses critérios de acordo com que a arte propõe.*

A prática documental da equipe de Artes Cênicas do IDART sempre teve no espetáculo seu foco principal, para que a partir dele pudessem ser geradas outras fontes documentais:

Diante dessa configuração, certamente datada, a proposta do sistema documental, arquitetada sob orientação de Maria Thereza Vargas, centrava-se na linguagem do espetáculo. As fichas técnicas eram zelosamente registradas porque, dentro dessa proposta

artística, a autoria dissolvia-se entre todos os participantes da criação cênica. A ênfase na documentação fotográfica e sonora relacionava-se também com essa feição espetacular predominante. A partir dessa opção documental privilegiando o registro sonoro e visual, moldada sobre a morfologia da manifestação cênica, organizavam-se fontes secundárias como depoimentos de artistas, informações sobre o circuito das obras e sobre as condições materiais de produção do espetáculo (Lima, 2002: 36).

Nos trinta anos de existência do IDART, os pesquisadores da equipe de pesquisa de Artes Cênicas<sup>32</sup> registraram sistematicamente as manifestações de dança e teatro que ocorriam na cidade, além de desenvolverem estudos baseados nesses registros. A vasta documentação coletada e/ou produzida pela equipe tinha como foco os espetáculos, exibidos em casas de espetáculo ou em espaços não convencionais. Ainda segundo Mariângela:

*Quando o IDART se formou a gente pensava o teatro como uma manifestação espetacular, isso fez parte de nossa formação. Isso já surgiu na nossa primeira definição do que seria prática, do que seria pesquisa documental, do que seria a documentação. Thereza e Linneu já estavam pensando nisso, nós definimos juntos. Muita coisa por ensaio e erro, experimentando o tipo de abordagem que você faria do documento. Um dos nossos trabalhos era essa definição de princípios de atuação, de instrumentos, de técnica. Tudo tendo em vista a legibilidade do documento; aquilo tinha que se tornar legível. Você tinha que criar um parâmetro para aquele conjunto documental para que ele se transformasse em uma coisa legível. Você tinha que ter critérios e se ater a esses critérios, que tinham de ser muito simples.*

*Sabíamos que o espetáculo como foco central desse trabalho também era um registro da história. Quando recebíamos acervos documentais que complementavam o que a gente estava fazendo no momento, tínhamos que deixar claro que o material que chegou documentava muito bem um outro modo de ver a história.*

A fotografia, como registro, foi uma opção técnica e também orçamentária para acompanhar os espetáculos e as carreiras dos artistas.

Segundo Lima (1992), há um padrão internacional que regula a documentação fotográfica dos espetáculos, que deve variar entre 30 a 200 fotogramas. O IDART fixou, desde 1978, um número de 100 fotogramas (80 p/b e 20 slides) por espetáculo. Uma vez fixada essa quantidade e implantado o sistema, o

<sup>32</sup> Como pesquisadora e documentadora de dança da Equipe de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (1994-2007), pude acompanhar parte da história da dança e da carreira dos bailarinos/ coreógrafos atuantes na cidade de São Paulo.

número de imagens começou a funcionar como linguagem convencionada, sugerindo uma forma de avaliar as diferenças entre os espetáculos documentados. Localizar no tempo e espaço - isto significa que existe uma simultaneidade; ou seja, documenta-se a arte que é produzida no mesmo espaço/tempo urbano que a instituição. A função do documento é prioritariamente remeter a obra, depois ao contexto onde foi produzida.

Aos pesquisadores da equipe<sup>33</sup> cabia decidir quais espetáculos seriam fotografados (p/b e *slide*), sendo que, além dessa documentação fotográfica, era coletado o maior número de informações – programa, cartaz, ficha técnica, material de imprensa e, às vezes, depoimentos dos artistas; esporadicamente, foram produzidos filmes e/ou vídeos. Parte desse extenso trabalho foi veiculada em anuários, exposições, seminários, exposição virtual<sup>34</sup> e algumas publicações.

As pesquisadoras explicaram a opção pela fotografia.

Segundo Maria Thereza:

*Naquele tempo se podia fazer um diagnóstico do teatro porque eram muito menos espetáculos do que hoje em dia. Você tinha o seu olhar, você percebia uma atriz que estava despontando, uma atriz-dançarina como Marilena Ansaldi, nós seguimos a carreira dela desde o começo, em entrevistas e fotos. Não havia vídeo e cinema era caríssimo. Embora a primeira verba da Maria Eugênia tenha sido fabulosa. Pagavam-se bem os pesquisadores, pagava-se muito bem o fotógrafo e tinha um respaldo muito grande do Secretário e dela para gastar o que fosse. Esse projeto era muito caro, muito ambicioso. Por que nós chegamos a oitenta fotografias, cem, cento e vinte, às vezes até um pouco mais? Flávio Império me emprestou um livro de Brecht em que ele fazia documentação fotográfica de uma peça, cena por cena. Então veio a ideia de a gente fotografar. Oitenta fotografias seria o mínimo possível para se cobrir uma peça, mais que isso seria um tique-tique sem fim, e as pessoas começaram a reclamar. Fizemos coisas muito boas. Embora a gente possa ter errado, omitindo algum espetáculo, alguma coisa que fosse significativa.*

<sup>33</sup> Na Equipe de Artes Cênicas, participei da seleção de todos os espetáculos de dança documentados pelos fotógrafos e/ou videastas (1994-2007).

<sup>34</sup> Está disponível no site do Centro Cultural São Paulo a exposição virtual *Imagens de Dança*, da qual fui curadora, com imagens do acervo de dança: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

E Mariângela complementa:

*Nós tínhamos que adequar o registro do espetáculo ao orçamento, às condições de guarda. Tudo isso tinha que ser pensado. Você teria que tratar um espetáculo como um possível registro de sutilezas que você não estava conseguindo ver; ou como uma coisa limitada que você fotografa oitenta e saía tudo igual. Mas é a documentação que vai dizer isso, procurávamos essa “neutralidade”. Isso era o que a gente chamava de padrão de leitura do sistema documental: você convencionar uma coisa para que ela se tornasse legível. As diferenças saltavam dentro de uma certa igualdade. Ninguém nos contou isso, fomos experimentando. A mesma coisa com outras coletas de documento. De tudo se coletava: programas, 80 fotogramas para identificar e guardar (o fotógrafo tirava mais de oitenta fotos e nós selecionávamos). Processar, que era o mais difícil, porque nós sabíamos que não podíamos sair documentando tudo. A opção pela fotografia foi uma questão de tecnologia e orçamento. Tínhamos que pensar em coisas cuja durabilidade fosse razoavelmente garantida, reprodutibilidade, durabilidade da matriz, periodicidade de reprodução. São questões que pensam todos os acervos documentais. Concordamos que continuaríamos usando slides e que ele seria duplicado a cada x anos. Na época, nós começamos com a ideia de cinco anos. Logo, vimos que a durabilidade era muito menor do que o fabricante tinha garantido. Eram guardados em excelentes condições, com a temperatura x, com estabilidade, ainda assim se deterioravam. Não conseguimos depois ter uma sistemática de apoio institucional para duplicar quando precisávamos duplicar. Esses problemas da instituição, de financiamento, de política, atingiram todos esses documentos, todo o programa de duplicação. Todos os suportes que estavam lá precisavam ser mantidos em condições que o município não garantia.*

Há ainda os anuários<sup>35</sup>, realizados posteriormente em banco de dados de dança e de teatro e que, mesmo com algumas lacunas, foram elaborados desde 1977, embora pouco publicados.

Para Maria Thereza:

*O anuário é imprescindível, porque é uma espécie de diário de bordo. Os governantes não entendem isso. Ele é o fruto, o germe de toda documentação que você pode fazer, que você tendo ali você vai seguindo. Paulo Emílio foi nosso diretor depois da saída de Décio Pignatari, infelizmente ele morreu; ele daria um impulso fantástico que seria quase impossível você destruir qualquer coisa.*

<sup>35</sup> Foram publicados três anuários de Artes Cênicas: 1978, 1980 e 1981. Existem anuários de Artes Cênicas, teatro e dança desde 1977 até 1990. Nos anos 90, a produção desses anuários foi feita de maneira irregular, pois já não havia interesse da instituição em produzi-los. Posteriormente, em 1998, o anuário transformou-se em banco de dados de teatro e dança, até 2006; embora incompletos e sem terem passado por uma revisão.

*Ele era muito curioso, gostava de certas coisas inusitadas, coisas originais, e isso faz a história também. O Mário de Andrade também, ele pelo menos queria encaminhar para isso.*

Uma das tarefas do sistema documental é pensar a circulação da informação que ele recolhe, não só no que se refere à legibilidade como também às formas de veiculação. No início do IDART, a ideia era de que tudo deveria ser publicado; ou seja, o documento teria de estar acessível e ser divulgado. O anuário tinha, pois, a função de multiplicar e divulgar informações - fichas técnicas dos espetáculos, gravação, foto, crítica de jornal, como um relatório público dirigido a instituições públicas e a outros lugares, sendo o objetivo fazer circular a informação que tinha no acervo.

Mariângela completa, explicando:

*Começamos projetando os custos dessa comunicação, os custos do material e os custos do serviço e terminamos publicando apenas três anuários, embora os anuários continuassem sendo feitos. O IDART teve, durante muitos anos, anuários, que na verdade eram fichas catalográficas dos espetáculos estreados na cidade e o resumo das informações contidas no acervo.*

*Era fundamental, não conheço outro igual, com a mesma duração e com a mesma minúcia e com o mesmo cuidado da anotação da informação. O anuário registra muito bem essa emergência de coisas novas, coisas que você ainda não sabe. Só esses anuários tinham isso. Você pega um anuário, de qualquer ano, e você tem uma magnífica ideia do estado da arte na cidade naquele ano. É um portal de acesso fabuloso, um sistema de informação.*

*Depois mudou para essa coisa que se chama banco de dados. Mas antes de se pensar nesse instrumental informático, já era isso, um trabalho de coleta de dados. Agora nem existe mais isso. Thereza sempre insistiu com o anuário como sendo uma espinha desse sistema documental onde você via para onde podia ir. Ele desapareceu.*

Dentro do universo mais amplo da arte cênica paulistana, as pesquisas da equipe também abordavam temas específicos, como se pode constatar em alguns trabalhos que foram publicados ao longo desses anos: *Corpo de Baile Municipal* (1980); *Imagens da Dança em São Paulo* (1987), *Dança Moderna* (1992), artigos na revista *D'Art* (1997, 1998, 2001, 2002, 2004); exposição virtual *Imagens de Dança e Cadernos de Pesquisa: Dança* (no site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>).

Quanto aos critérios para publicação, Mariângela ressalta:

*Isso que se chamava extroversão, na época, os Secretários de Cultura e os diretores queriam muito que nós mostrássemos o que fazíamos. Nunca me envolvi muito nessas batalhas pela publicação, pela exposição porque achava que todas elas tiravam o esforço que precisava ser usado na coleta, no tratamento, no processamento. Cada vez que um pesquisador saía para fazer uma exposição, atrasava o trabalho. A vaidade institucional ficava muito satisfeita, às vezes fazíamos coisas boas, às vezes fazíamos coisas ruins, porque depende muito do contexto político; mas invariavelmente o trabalho diário de coleta, reflexão, informação e processamento ficava prejudicado. O IDART nunca teve uma equipe de produção de eventos. Também porque não era parte da sua filosofia de início; isso não estava na constituição, no organograma, foi constituído à força, extraindo trabalho das equipes. E naturalmente as publicações do IDART são inconstantes, variadas no formato, no objetivo, na forma de publicação, nas associações. Cada administrador teve sua ideia e fez do jeito que quis.*

O vasto acervo de documentos<sup>36</sup> (fotos, cartaz, programa, matérias jornalísticas) de espetáculos de dança, produzidos e/ou reunidos pelos pesquisadores, pode ajudar a mapear as diferentes tendências da dança na cidade de São Paulo. Somada ao material iconográfico, essa documentação permite acompanhar, ainda, a carreira de vários artistas/criadores (coreógrafos, bailarinos) ao longo de suas trajetórias e as possíveis manifestações da comunidade da dança, como também o trabalho da imprensa especializada, ou seja, dos críticos de dança nos cadernos de cultura.

Quanto à questão da visibilidade do IDART, Mariângela destacou:

*Quero deixar claro que a visibilidade existe, mas o reconhecimento da visibilidade é outra coisa. Você tem que trabalhar no sentido de democratizar todo o sistema documental. Isso no IDART não era novo, era um sistema documental que deveria estar sempre trabalhando a sua facilidade de acesso, a sua divulgação, sempre chamando atenção. Isso não foi feito. Na verdade é preciso alimentar sempre a biblioteca, o centro de estudo. Acho que a internet faz isso agora, mas na época era muito mais difícil. Nós ou não tivemos força, ou não soubemos fazer, a ponto de se tornar um centro de referência conhecido. Indispensável ele é, e foi. Não tem um trabalho decente, elaborado em uma universidade brasileira que não tenha usado algum material do IDART. Artes cênicas do século*

---

<sup>36</sup> Os pesquisadores da Divisão de Pesquisas denominavam “pacote” o conjunto de documentos – fotos e/ou vídeos, cartaz, programa, folder, etc. de um evento, de uma obra, de um espetáculo.

*XX, por exemplo, se você não passar por lá, você não faz. Isso não é uma forma de visibilidade? Mas é fundamental o reconhecimento do setor público da importância dessa memória; a posse do documento o setor público tem que assumir.*

Embora oficialmente a Divisão de Pesquisa tenha deixado de existir em 2008 (cf. nota 4), já no início de 2007 houve uma reestruturação organizacional do Centro Cultural São Paulo e a Divisão de Pesquisas desapareceu, as equipes foram dissolvidas, permanecendo apenas o Arquivo Multimeios; na medida em que foi esvaziada - alguns de seus técnicos se aposentaram, outros foram demitidos, outros redirecionados.

Maria Thereza, indaga:

*Por que ele [IDART] foi caindo? Foi caindo pelo seguinte: economicamente já não se pagavam tão bem. Num determinado governo, começaram a roubar os cargos de supervisor. Como é que uma equipe poderia viver sem uma orientação, sem uma discussão? Os diretores, por mais notáveis, por mais esforçados que fossem compreenderam muito mal o trabalho. Não se fazia mais reunião, a pesquisa, que era uma coisa importantíssima, caiu na decadência pela falta de um orientador. Depois da passagem de Ana Maria Belluzzo, que era ótima, os outros diretores, apesar de serem pessoas notáveis, não entenderam bem a coisa. Eles não entenderam o que era esse centro de pesquisa. Não deixaram mais fazer o anuário, que seria o nosso diário de bordo, nem a documentação. Por quê? Porque nenhum diretor entendeu, nunca mais tivemos alguém que entendesse, levasse para frente, corrigisse. Cada um que vinha queria fazer coisas novas, destruindo o que foi feito. Coisa muito do Brasil. E foi essa história, o governo nunca mais se interessou por isso.*

Para Mariângela, o elemento principal que colaborou para a desintegração do IDART foi sua transferência para o Centro Cultural São Paulo, em 1992. O então secretário da cultura, Mário Chamie, optou por transferir para um local de atividades práticas o departamento de pesquisa voltado para documentação, o que acabou por condená-lo. A verba, em vez de ser dirigida à documentação, voltava-se para o pagamento de atores, diretores, conferencistas, produtores de espetáculos.

*Hoje, o que sobrou foi o Arquivo Multimeios e esse arquivo é muito importante. Embora ele não seja visto como uma coisa importante.*



*Nunca o Arquivo Multimeios teve vez, a não ser nos primórdios, isso foi uma pena. O governo não se interessa por memória, porque a memória é cara, ela exige verba para ser bem feita, pesquisador bem formado e bem pago. A memória pode dar lucro também, sem precisar cobrar exorbitâncias, e seria uma publicidade para o Secretário de Cultura, para o local, mas nunca pensaram nisso. Enfim, a memória é cara e precisa de um mecenas ou do governo. Vieram uns ingleses e nos disseram: “Esse arquivo é de alto nível, vocês não vão conseguir que ele tenha uma continuidade”, “fechem, datem”. Falei para milhares de diretores antes: “Fechem em 1990, em 1999, por exemplo, e contratem pessoas capacitadas, ganhando bem, com orientadores ótimos para trabalhar em cima dos nossos erros, porque deve ter muita coisa errada”.*

Mariângela diagnostica que, ao final, é possível perceber que o fechamento foi sendo gradual:

*Como acontece no setor público, vão asfixiando. Já tínhamos noção de que a mudança para o Centro Cultural, centro de exibição da arte paulistana, e não de pesquisa e documentação, aumentaria a nossa subserviência ao setor de eventos.*

Isso aconteceu não só fisicamente como administrativamente; assim, o que era um Departamento passou a ser uma Divisão dentro do Centro Cultural.

*Daí ficou muito mais fácil usar o serviço da pesquisa, documentação e informação como subsidiário de uma área de eventos, que é a exposição e circulação de mercadoria. Todas as áreas - música, artes plásticas - começaram a ficar esvaziadas por causa dessa subserviência, uma coisa que deveria ser guarda, coleta e processamento de informação passava aos eventos. A primeira proposta foi terrível, depois acabou não acontecendo. Queriam que o IDART se transformasse num centro de documentação das produções do Centro Cultural São Paulo. Nós conseguimos resistir a isso. Mas a ideia era que essa instituição passasse a ser inteiramente um serviço de documentação do Centro Cultural São Paulo, mudando inteiramente o conceito. Arte contemporânea na cidade de São Paulo passava a ser a do Centro Cultural.*

Mariângela também comentou sobre a questão do IDART como um acervo datado:

*Achei bacana essa ideia. Muito melhor do que deixar agonizar. Poderíamos fechar o século XX e manter a instituição caprichando no que faltava, cuidando da preservação, mudando o que seria tecnicamente inadequado à medida que a tecnologia evoluísse, divulgando. Mas o pior foi deixar morrer aos poucos e não investir na preservação do conjunto, isto é um crime. Agora fechar não é. Desde que você feche datado e comece outro em outro lugar.*

A documentação referente à produção artística contemporânea da cidade de São Paulo pelo IDART já vinha sendo deixada de ser realizada sistematicamente nesses últimos anos. Mesmo com dificuldades, os pesquisadores tentaram continuar o trabalho de documentação (cito como exemplo a documentação em dança).

Com o “fechamento” do IDART, parte do acervo, da memória documental institucionalizada das artes na cidade de São Paulo passa a ser datada, perdendo o seu sentido de processo. Ao longo desses trinta anos de existência do IDART, a Secretaria Municipal de Cultura foi se desinteressando de manter/cuidar dessa memória; não houve política pública específica para essa questão. E a sugestão de Lima para que se *comece outro em outro lugar*, ou seja, a possível criação de um novo centro de documentação e pesquisa com verba pública, parece estar longe da realidade paulistana-brasileira. Ao contrário, o que se tem é um silêncio e um descaso frente à produção da memória, com testemunhas – *falar por quem não pode falar* (Agamben, 2008: 147), e sem um testemunho - *potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar* (op.cit.).

### 1.3 Possíveis leituras

É importante considerar que, como vimos, cada arquivo tem sua especificidade, seus recortes, critérios e suas formas de organizar os espaços arquivísticos. Há sempre uma escolha, sempre uma omissão; ou seja, ao se arquivar, ao se fazer um recorte, sempre há algo que se perde através do que se guarda. E há, ainda, diferenças em relação ao suporte financeiro, que pode advir da verba pública direta ou através de leis de incentivo.

Cabe pensar a memória documental contida num arquivo de dança como um sistema aberto, como assinalou Mariângela, que estabelece relações de mediação e comunicação com o ambiente. Assim, as diferentes coleções podem ser usadas de formas diferentes pelo público, uma complementando a outra.

Nos três exemplos aqui citados, de acervos na cidade de São Paulo, já na leitura dos folders, observamos o universo da dança que cada um pretende abordar. A Biblioteca Jenny Klabin Segall (BJKS) busca recolher e catalogar sistematicamente os programas dos espetáculos de dança que acontecem na cidade de São Paulo, bem como manter uma bibliografia atualizada; já o Rumos Dança se dedica a manter uma base de dados atualizada da dança contemporânea brasileira; a Divisão de Pesquisas optou por documentar os espetáculos que aconteciam na cidade de São Paulo, sendo que deles foram geradas informações – anuários, registros fotográficos, etc.

Há também diferenças em relação à composição da equipe de trabalho. Tanto no IDART como na BJKS, os profissionais envolvidos eram (no caso do primeiro) ou são funcionários públicos, especializados em diversas áreas, como história, artes cênicas, antropologia, biblioteconomia, etc. No caso do Rumos Dança, além das funcionárias do Itaú Cultural, há uma equipe constituída de pesquisadores na área de dança, que vem acompanhando as várias edições. A maioria já fez ou está fazendo mestrado e/ou doutorado. Outro dado importante é que estes pesquisadores moram nas diferentes regiões mapeadas pelo projeto, ou seja, são integrantes das diferentes comunidades de dança, o que garante a multiplicidade e descentralização da ação, sendo que algumas regiões próximas são cobertas pelo mesmo pesquisador. Aos poucos, com a qualificação de mais pesquisadores na área da dança, a tendência é ampliar o número de pesquisadores representativos de cada um dos estados brasileiros.

Importante destacar ainda a questão do suporte financeiro. O IDART era um órgão público, assim como a BJKS, funcionando com verba diretamente da Secretaria Municipal de Cultura e do Ministério da Cultura, respectivamente. Já o Itaú Cultural recebe verba pública indiretamente, por meio das leis de incentivo.

Em relação ao público que frequenta esses acervos, também há diferenças. O Rumos Dança, por ser um acervo basicamente virtual, pode ser acessado facilmente, por um público diverso. Já a BJKS é visitada por aqueles interessados em seu acervo bibliográfico, principalmente consulta a periódicos e bibliografia

internacional, sendo que o objetivo é atingir tanto acadêmicos como o público em geral.

O Arquivo Multimeios do IDART, por ter um acervo especializado em arte contemporânea da cidade de São Paulo, sempre teve um público muito restrito a pesquisadores. Importante destacar que, embora quase todo o acervo de dança desse arquivo tenha sido construído a partir de registros de espetáculos, os bailarinos e/ou coreógrafos não se constituíram em um público frequentador desse acervo, diferentemente da experiência da *Dance Division* de Nova York, por exemplo, que tinha o coreógrafo Jerome Robbins como mecenas.

Dentro de suas particularidades, os três acervos paulistanos são fundamentais para a constituição da história da dança de São Paulo e do país, tanto em termos de mapeamento, pesquisa quanto de visibilidade.

E nesse sentido, chama a atenção o fato de justamente o IDART e seus acervos, os mais antigos da cidade, que existiram durante 30 anos, organizando um material precioso para produção de conhecimento, ter sido fechado. Afinal, quem pensa os acervos ignora o fato de a preservação da memória colaborar para a rede mais complexa que envolve a produção de uma política cultural? Qual pensamento norteia a política cultural para produção e guarda do que é impermanente? Se o estado abre mão da preservação da memória documental da arte, quem assume essa função?

E mais ainda, também merece reflexão o fato de sua dissolução não ter sido sequer notada, nem pela imprensa, nem pelas organizações que fazem parte do que aqui chamei de comunidade da dança.

Mariângela comenta:

*Por que eles [artistas] não protestam contra o desaparecimento de um lugar que guarda a memória de sua arte? É um mistério. Talvez não sejam eles também os defensores, talvez sejamos nós, os leitores, os estudiosos, os interessados em cultura brasileira, acho que, sobretudo, a área de ensino, que poderia trabalhar a questão*

*da arte. O local de visibilidade desse arquivo deveria ser no meio acadêmico, onde há pesquisa.*

Talvez essa comunidade não se mostre suficientemente organizada para delimitar seu território, desde reivindicar verbas para produção e circulação de espetáculos até defender a existência de um acervo de dança, ou mesmo frequentá-lo. Isso pode levar tanto a uma menor visibilidade da dança na mídia, como influenciar na distribuição de verba pública.

Outra possibilidade é a de que o próprio acervo tenha se configurado como um espaço inabitável, como diagnosticado por Agamben (2007). Isso se deve mais pelo fato do esvaziamento de suas equipes, como bem apontaram Maria Thereza e Mariângela, e por seus inúmeros diretores desvirtuarem sua vocação de origem, que era essencialmente a de coleta, guarda e sistematização de informações para gerarem novas possibilidades de conexão com o conjunto que produzia e a produção que não estava ali. Isso, conseqüentemente, fragilizou sua comunicação com seus possíveis pares – seja a comunidade da dança ou a academia.

Relacionando brevemente as experiências nacionais com as internacionais anteriormente citadas, observamos que todos têm buscado uma visibilidade maior via internet, embora tenham suas particularidades em relação ao público presencial. Não há dúvidas também de que tanto os EUA como a França possuem uma tradição maior no que se refere à produção, conservação e guarda de sua memória documental, inclusive com políticas públicas voltadas para preservação de acervos, garantindo uma regularidade de investimentos.

Por fim, destacamos que um acervo não deixa de ser sistema aberto, local de tradição (preservação) e transmissão de informação, dependendo de instituições, de pessoas e de recursos financeiros que suportem sua permanência.

## CAPITULO 2

### A DANÇA NOS CADERNOS DE CULTURA

Sem o exercício da crítica, perdemos memória. Se não há registro de reflexão, a gente não consegue construir um pensamento que nos alimente ao longo do tempo (Katz)<sup>37</sup>

A história de um trabalho é composta de tudo que remete a ele: a crítica que foi escrita sobre ele, as entrevistas, as lembranças das pessoas envolvidas, as lembranças da audiência. Tudo isso se agrega a um trabalho e dentre essas coisas a crítica de dança é mais um item, completamente visível (Jowitt, 2008)

Sendo a proposta desta tese discutir a memória da dança, o registro escrito por críticos e especialistas da área, publicados nos cadernos de cultura e nos sites<sup>38</sup> – críticas, reportagens, artigos, box – é fonte de referência e se soma à memória documental da dança, discutida no primeiro capítulo.

Início apresentando os pioneiros na elaboração de um pensamento sobre dança (*maîtres de ballet*), até chegar aos críticos especializados. Em seguida, abordo aspectos do jornalismo cultural para então me deter especificamente na atuação de alguns críticos de dança que fazem parte da história dos cadernos de cultura na cidade de São Paulo.

Para refletir sobre a relação entre jornalismo cultural e a visibilidade da dança, selecionei algumas matérias jornalísticas que trazem visões diferentes dos críticos especialistas dos cadernos de cultura dos periódicos: Folha de S. Paulo (FSP), Folha da Tarde (FT), O Estado de S. Paulo (OESP), Jornal da Tarde (JT). Adiciono também algumas citações do pesquisador de dança Linneu Dias (que foi crítico de

---

<sup>37</sup> Texto publicado nos “Cadernos de Pesquisas-Dança” no site do Centro Cultural São Paulo: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

<sup>38</sup> Existe o site especializado em dança contemporânea – Idança ([www.idanca.net](http://www.idanca.net)), que vem sendo mantido pela Petrobras, através da Lei Rouanet.

dança do jornal OESP) contidas nos anuários<sup>39</sup> e/ou publicações produzidos pelo IDART, e que são fontes de referência para a área.

## 2.1 Dos *maîtres de ballet* aos críticos de dança

Até o início do século XIX, antes da existência dos críticos de dança, os textos sobre dança eram escritos por mestres (*maîtres de ballet*), como Jean Georges Noverre (1727-1810) – bailarino, coreógrafo, mestre de balé e teórico de dança do século XVIII.

Noverre, *maître de ballet d'action*, escreve *Lettres sur la danse* em 1760 (Cartas sobre a dança) reformulando a dança (Bourcier, 2001) fixando as regras e os novos códigos e anunciando que o coreógrafo será, a partir daquele momento, reconhecido como um autor, assim como um músico, um poeta, um pintor (Petit, 2008).

Através dessas cartas, Noverre trouxe uma nova concepção de balé a partir da segunda metade do século XVIII, propondo que a dança ultrapassasse o aspecto mecânico dos passos, e o bailarino evitasse expor dificuldade e esforço, deixando transparecer sua alma. Segundo Bragato (1998)<sup>40</sup>, crítico de dança, em resenha publicada no Jornal da Tarde, esse pensamento e essa metodologia ganharam força no século seguinte. Pesquisadores como Marianne Van Kerkhove (1997) e Rosa Hercoles<sup>41</sup> (2005) reconhecem Noverre como primeiro dramaturgo da dança. Faro (1988), crítico de dança, também destaca que Noverre representa um *marco exato da transição que retira a dança do entretenimento de corte, e a coloca nas mãos do povo que vai aos teatros cada vez com maior frequência* (op.cit. :11).

<sup>39</sup> Gostaria de lembrar que existem três anuários publicados – 1978, 1980 e 1981, e são esses que tomo como referência.

<sup>40</sup> “A dança eloquente de Noverre”. Bragato, Marcos: JT, 31/10/1998. O crítico nesse artigo comenta o lançamento do livro: *Noverre: cartas sobre a dança*, de Mariana Monteiro; Edusp-Fapesp, 1998.

<sup>41</sup> Em sua tese de doutorado, Rosa Hercoles apresenta essa discussão: “Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança”; PUCSP, São Paulo, 2005.

E, ainda, Katz ressalta e conclui que o *maître de ballet* não só cria a obra, como ensina todo o contexto: o passo, mas também o personagem, a relação com a música e o cenário.

A consolidação da dança com os primeiros manuais, os primeiros livros, ou seja, as primeiras teorias é feita pelos práticos. Os que ensinam são os que escrevem a teoria. A dança é uma das artes em que teoria e prática estão completamente vinculadas na sua própria história. Os grandes manuais, desde o século XIV, são desses *maîtres*, professores não só do passo, mas da etiqueta do passo (KATZ)<sup>42</sup>.

Já no século XIX começou a surgir a figura do crítico de dança, que, diferentemente do *maître*, não praticava dança. Ainda segundo Katz, as especializações aparecem pós-revolução industrial, sendo que a proliferação do ensino formal só vai acontecer a partir da metade do século XX<sup>43</sup>.

Théophile Gautier (1811-1872)<sup>44</sup> foi um dos primeiros críticos de dança do balé romântico (Copeland e Cohen, 1983), que tinha na bailarina seu foco principal, além de escritor de vários libretos de dança, como o célebre *Giselle* (1841). Escreveu no periódico *La Presse* sobre várias bailarinas<sup>45</sup> românticas. Nos textos de Gautier, segundo a crítica americana Sally Banes, em seu livro *Writing dancing in the age of post modernism* (1994), já se encontram os elementos que, para ela, são essenciais a uma crítica de dança – *descrição, interpretação e avaliação*, faltando apenas o que considera também muito importante, que é a *contextualização* de uma obra.

<sup>42</sup> Texto publicado nos “Cadernos de Pesquisas-Dança” no site do Centro Cultural São Paulo: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

<sup>43</sup> “No Brasil, tivemos a primeira faculdade de dança em 1956, e durante décadas foi a única, na Universidade Federal da Bahia. Dos anos 1980 em diante, surge a graduação de dança na UNICAMP, e, especialmente a partir dos anos 1990, começa a proliferação do ensino universitário de dança. Na universidade, os práticos vão ter aulas teóricas, e os teóricos vão ter aulas práticas. Isso põe em circulação um lugar de encontro” (KATZ in: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br) ).

<sup>44</sup> A pesquisadora e editora americana Selma Jeanne Cohen (1992) organizou uma antologia sobre a evolução da dança teatral ocidental a partir da Renascença até o século XX, trazendo textos que vão desde 1581, como o manual do *maître*, o italiano Fabritio Caroso (1530-1605), passando por Gautier até os anos 1990, incluindo os dançarinos Steve Paxton e Baryshnikov, entre outros.

<sup>45</sup> Gautier escreveu sobre as bailarinas - Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Fanny Elssler, Marie Guy-Stéphan (Copeland e Cohen, 1983; Cohen, 1992 ; Banes, 1994), Marie Taglioni (1804-1884), foi primeira bailarina da Ópera de Paris, que também dançou *Giselle*.



Há inúmeros exemplos, inclusive de escritores que transitavam por diferentes campos de conhecimento. Na publicação *Le goût de la danse* (2008), Véronique Petit reuniu textos de vários escritores, críticos e coreógrafos, destacando os primeiros críticos de arte a tomar a dança como objeto de reflexão - Paul Valéry (1871-1945), Mallarmé (1842-1898), Gautier, dentre outros.

Toda essa produção, esse material escrito permite fazer leituras-recortes de uma determinada memória-história da dança, considerando, como sugere Banes (1994), o contexto em que foi produzida. Tanto os *maîtres de ballet* como os primeiros críticos produziram documentos descritivos sobre a dança, registrando tanto o ensino como a avaliação de um balé, testemunhando o pensamento de um período da história, e assim contribuindo com uma possível visibilidade da dança.

## 2.2 Jornalismo cultural : (in)visibilidade da dança

O jornalismo cultural é uma forma de mediação, aproximando o público da experiência da arte, do pensamento e da cultura. Na medida em que a visibilidade é decisiva para circulação dos produtos, este segmento historicamente interfere no valor e prestígio construídos no sistema de produção cultural. A cobertura realizada pela imprensa dinamiza o campo artístico e cultural, age na formação de públicos e fornece parâmetros de valor para a interpretação da cultura de um determinado local e época (Golin, 2009)<sup>46</sup>

Daniel Piza, em seu livro *Jornalismo Cultural* (2007), aponta o ano de 1711 como um possível marco na história do jornalismo cultural. Isso porque dois ensaístas ingleses, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719), criaram, em Londres, uma revista chamada *The Spectator*, que se propunha, através de seus ensaios, a levar o conhecimento da filosofia, das bibliotecas e faculdades às casas e aos cafés.

O Brasil, segundo o mesmo autor, segue o modelo de outros países, ligando o jornalismo cultural à tradição literária. Depois da geração de Machado de Assis (final do século XIX), os críticos e ensaístas passaram também a escrever sobre

---

<sup>46</sup> Texto de apresentação no Folder do I Congresso de Jornalismo Cultural (São Paulo: de 04/05/2009 a 08/05/2009).

outros temas além da literatura (sobretudo música e artes visuais), como foi o caso de Mário de Andrade (início do século XX), entre outros.

Um bom exemplo da tendência de os críticos se focarem mais na arte literária foi a criação, em 1956, do Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo (OESP), dirigido por Décio de Almeida Prado, seguido pelo Folhetim e Letras pela Folha de S. Paulo (FSP). Mais precisamente, a partir desse ano é que os jornais mudam o visual, a diagramação e ampliam a diversidade dos críticos especializados nas redações. Segundo Piza (op.cit.), foi durante os anos 1980 que os cadernos de cultura – Ilustrada e Caderno 2, dos jornais paulistas FSP e OESP, respectivamente, se consolidaram.

Ainda nessa publicação, Piza (op.cit.) aborda o papel do jornalismo cultural, dos “segundos cadernos” na grande imprensa brasileira, destacando que muitas vezes essa nomeação significa um rótulo de algo que é secundário, para ser tratado num outro lugar.

Pelas estatísticas, há um contingente sólido, respeitável, de leitores interessados em jornalismo cultural de qualidade; e que sempre há espaço, a ser criado e recriado com persistência, para quem se dispuser a produzi-lo (op.cit.:9).

Discute ainda questões, muitas vezes opostas, enfrentadas não só pelo jornalismo em geral, mas também pelos cadernos de cultura: *entretenimento* versus *erudição*, *jornalista* versus *acadêmico*, *reportagem* versus *crítica*, por exemplo (op. cit.: 7-8).

Durante o I Congresso de Jornalismo Cultural, realizado em São Paulo, em 2009 <sup>47</sup> (que por sinal não incluiu a dança em sua pauta, reforçando a posição de invisibilidade que ocupa nos cadernos de cultura), essas questões também foram discutidas pelos jornalistas e acadêmicos presentes no evento. Trata-se de uma equação longe de ser resolvida, pois essas oposições ainda conflitam nas redações dos jornais e na academia.

---

<sup>47</sup> I Congresso de Jornalismo Cultural (São Paulo: de 04/05/2009 a 08/05/2009).

Juan Cruz, diretor-adjunto de redação do jornal espanhol *El País*, presente no referido Congresso, falou sobre jornalismo cultural na Europa, destacando que, mesmo em crise, com fechamento de jornais tradicionais e com as dificuldades de sobrevivência dos conglomerados da imprensa, o jornal impresso não vai desaparecer. Citou a migração dos jornais para o mundo virtual, esclarecendo que o jornal impresso é, para seu leitor, um mosaico, e a internet é como se fosse um quadro que pertence a esse mosaico.

De qualquer forma, a co-existência da mídia impressa com as mídias mais recentes – televisão e internet, por exemplo - pode ampliar o leque de possibilidades para o leitor interessado tanto na informação como na reflexão.

Já Pedro Dória<sup>48</sup>, em seu texto “Dilemas on-line” (2007), acredita que o jornal tende a acabar: *se a garotada não procurar notícias no New York Times, a grande marca New York Times deixará de existir* (op.cit.:99), e em relação à internet, acrescenta: *a internet oferece ainda possibilidades de ‘acabamento’ e edição muito diferentes das da imprensa escrita. Por exemplo, os links* (op.cit.:102).

Walter Isaacson<sup>49</sup>, ex-editor da revista *Time*, em artigo publicado no periódico OESP (15-02-2009) discute a questão econômica que atravessa a relação entre imprensa escrita e seu leitor. Aponta que, nesses últimos anos, essa relação leitor-imprensa vem sofrendo mudanças a favor do mercado, ou seja, publicidade-imprensa. Cita Henry Luce, co-fundador da mesma revista (*Time*), que condena as publicações dependentes apenas da receita publicitária, tornando-as compromissadas somente com seus anunciantes e não mais com o leitor. Isso vem, inclusive, comprometendo a qualidade dos artigos, das críticas, dos editoriais de cultura e dos cadernos de cultura.

No que se refere especificamente à crítica de dança no jornalismo cultural, ainda não existe no Brasil uma publicação que reflita sobre esse tema. Há citações

---

<sup>48</sup> Pedro Dória é jornalista do Caderno Link do jornal OESP e autor do primeiro livro sobre internet no Brasil.

<sup>49</sup> Walter Isaacson é ex-editor da revista *Time* sendo o atual presidente do Instituto Aspen. Faço referência à matéria publicada no jornal OESP (15-02-2009): “Como salvar os jornais (e o jornalismo)”.

esparsas. Mario de Andrade, pioneiro na abordagem do folclore nacional, trouxe também aspectos da dança regional; e, em 1954, o Balé do IV Centenário ganhou espaço nos jornais, tendo o crítico de dança Nicanor Miranda<sup>50</sup> como um dos organizadores desse evento marcante na história da dança brasileira-paulistana. Nas décadas seguintes, em São Paulo, nos Cadernos de Cultura dos periódicos Folha de S. Paulo (Ilustrada), O Estado de S. Paulo (Caderno 2), Folha da Tarde e do Jornal da Tarde, alguns críticos de dança se destacaram: Linneu Dias, Sérgio Viotti, Acácio Vallim, Helena Katz, Ana Francisca Ponzio e Marcos Bragato.<sup>51</sup>

No que se refere à dança no jornalismo impresso, Roberto Pereira<sup>52</sup>, pesquisador e crítico especializado em dança, em artigo publicado no Jornal do Brasil (16-03-2004), destaca a necessidade de uma crítica de dança para a formação do público e para a reflexão do que se produz e o que se pensa na área no país.

Na ocasião da primeira temporada oficial do balé do Theatro Municipal, primeira companhia de dança do país, em 1939, a imprensa carioca contava com pelo menos oito críticos que, uma vez entendedores de música, se aventuravam em escrever sobre dança. Dentro desse contexto, o crítico Jacques Corseuil (1913-2000), um dos primeiros realmente especializados no assunto, deve ser mencionado como peça fundamental nessa construção de uma história da dança brasileira e de seu público. Outros o seguiram e formaram uma tímida história paralela da crítica de dança brasileira. Nesse sentido, valem ser citados Antonio José Faro, Suzana Braga, e, em São Paulo, Nicanor Miranda e Linneu Dias, entre outros. Hoje, não apenas naquela cidade, mas em todo o país, o nome de Helena Katz representa essa ação de continuidade de se fazer pensar a dança dentro do circuito do jornalismo cultural.

Nos anos 1980 e 1990, a crítica de dança ocupou mais espaço no jornalismo cultural, como veremos abaixo nos depoimentos dos críticos. Acácio Vallim escreveu no jornal OESP; Marcos Bragato, mesmo como *free lancer*, colaborou com o JT e

---

<sup>50</sup> Nicanor Miranda inaugurou a crítica especializada em dança no jornal O Estado de S. Paulo, em 1937. Também trabalhou como crítico no Diário de São Paulo e na Folha da Manhã, onde criou a Seção de Danças e Bailados na mesma página que Mario de Andrade assinava Mundo Musical ("Nicanor Miranda: pioneirismo na crítica de dança"; Jorge Anthonio. Dançar: ano VII; número 30; 1990: 9).

<sup>51</sup> A revista Veja tinha como crítico de dança João Cândido Galvão.

<sup>52</sup> Roberto Pereira (1966-2009) foi pesquisador, professor e crítico de dança. Doutorou-se em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

FT ; Ana Francisca Ponzio também trabalhou como crítica de dança por mais de dez anos na FSP, e Helena Katz continua como crítica do OESP, embora escrevendo menos.

A seguir, apresento depoimentos de críticos especializados em dança.

### **2.3 O que dizem os críticos sobre a crítica especializada em dança**

Assim como no primeiro capítulo deste trabalho recorri a acervos de dança nos EUA e na França para pensar os acervos de dança em São Paulo, apresento aqui críticos de dança que têm longa história com a dança e com a crítica: as americanas Deborah Jowitt e Sally Banes; as francesas Isabelle Ginot e Laurence Louppe e os brasileiros Helena Katz, Marcos Bragato e Ana Francisca Ponzio, de São Paulo.

#### **Deborah Jowitt e Sally Banes: possíveis representantes da crítica de dança americana**

Na esteira de críticos como Burt Supree<sup>53</sup> e Clive Barnes<sup>54</sup>, as americanas Deborah Jowitt e Sally Banes são exceções num quadro, ainda que estendido, a partir dos anos 60 em países da Europa e nos EUA, de mobilização pela construção da memória da dança e referências importantes na formação do crítico a partir dessa época.

Deborah Jowitt (Los Angeles, 1934), bailarina e coreógrafa, professora da *Tisch School of the Arts* da *New York University*, estudou com Martha Graham, José Limón, entre outros. Jowitt é também escritora e crítica de dança do periódico *Village Voice* (Nova York), desde 1967. Dentre suas publicações, destacam-se:

---

<sup>53</sup> Burt Supree foi crítico de dança e editor do *Village Voice* de 1976 a 1992, ano de seu falecimento.

<sup>54</sup> Clive Barnes (1927 -2008) foi crítico de dança do *New York Times* trazido da Inglaterra em 1975. Deixou o *New York Times* e passou a ser crítico de teatro e dança do *New York Post*; também foi editor da *Dance Magazine*.

*Dance Beat: selected views and reviews 1967-1976* (1977); *The dance in mind: profiles and reviews 1976-1983* (1985); *Time and the Dancing Image* (1988); *Meredith Monk: an anthology* (1997); *Jerome Robbins: his life, his theatre, his dance* (2005); *Fifty contemporary choreographers* (2007).

Em 2008, tive a oportunidade de entrevistar Jowitt indagando sobre o seu trabalho como crítica, da restrição de espaço para dança nos periódicos e também do pequeno orçamento voltado para a dança e dançarinos nos Estados Unidos atual. Esses apontamentos podem contribuir para refletir sobre os rumos da dança brasileira, em especial, sua visibilidade e invisibilidade nos cadernos de cultura.

Sobre a importância da crítica na construção da memória da dança e sua própria experiência como crítica de dança, Jowitt destacou:

*Penso que nos últimos anos, com o aumento de bolsas de estudos para a dança nas universidades, com os departamentos de artes da performance (performance studies), departamentos de graduação, historiadores e críticos compreenderam que eles têm muito a contribuir uns com os outros. Falando genericamente, os críticos têm que entender a história, e os historiadores podem fazer uso da crítica. Por exemplo, quando lemos críticas do passado, Théophile Gautier na França, outros da mesma época, ou antes ainda, você fica sabendo que metade é fofoca da corte e metade é crítica. Há coisas que não estão ali, na crítica. Gautier fala da marcação de um balé, e às vezes um pouco da música, e também descreve o charme das bailarinas, seus seios, seus quadris, seus rostos, e do espírito. Mas nunca entendemos muito sobre a coreografia, como o grupo se relaciona com o solista. Raramente teremos uma noção do padrão espacial ou de alguns passos, mas, frequentemente, da qualidade do todo. Não sabemos exatamente o que acontecia, mas temos uma versão dessa época. Muitos desses balés foram perdidos, procuramos em vão saber como eles eram de fato, e o que temos veio dos críticos. As críticas, as memórias, as litografias não eram muito minuciosas.*

Jowitt também comentou que as críticas deveriam, em geral, trazer um panorama da dança, dos dançarinos, da coreografia, da dinâmica do espetáculo, ajudando assim a reconstruir uma visão de um trabalho.

Sobre os diferentes leitores para os quais dirige seus textos e a importância da crítica na história da dança, comentou:

*Estou ciente de que escrevo para dois grupos de pessoas: um grupo assistiu ao espetáculo e pode concordar ou discordar, o outro grupo não viu. Assim, tenho que escrever de uma maneira que permita que ambos tenham uma ideia do que se trata o trabalho. Não é uma gravação, não é um documento, não é uma reportagem; é simplesmente minha visão particular sobre um determinado trabalho. Mas continuo achando que tem valor para a história, como se estivesse fazendo uma pequena contribuição para um tipo de memória coletiva de um determinado trabalho. Então a história de um trabalho é composta de tudo que remete a ele: a crítica que foi escrita sobre ele, as entrevistas, as lembranças das pessoas envolvidas, as lembranças da audiência, enfim. Tudo isso se agrega a um trabalho e dentre essas coisas a crítica de dança é mais um item, completamente visível.*

No que se refere à pouca visibilidade na imprensa, apontou que a dança sempre teve menos recursos do que outras artes; além disso, se comparada ao teatro, a temporada de dança é curta:

*Quando escrevemos sobre um espetáculo, provavelmente ele já saiu de cartaz. Então, a dança é subestimada. Por exemplo, no Village Voice, os editores acreditam que as resenhas sobre dança não são muito lidas, e uma maneira de constatar isso é pelo número de acessos no site. É terrível, pois a dança em Nova York é muito importante. Agora, só posso publicar 22 resenhas por ano, embora continue contribuindo no site. O fato de terem cortado meu espaço, ou de alguém que vem trabalhando há 40 anos não é bom. A justificativa para isso é que o custo de uma publicação periódica tornou-se alto e a dimensão do jornal diminuiu.*

E para concluir, Jowitt falou da restrição de espaço para a dança na imprensa, e da formação de novos críticos.

*Há muita coisa acontecendo, também para os críticos mais velhos, por exemplo, as publicações online. Em todo o mundo, há vários sites que também publicam resenhas de críticos mais jovens. O New York Times acabou de contratar três jovens críticas de dança. Hoje já existem os e-books (livros virtuais), mas não são tão confortáveis para ler como um verdadeiro livro. Enfim, as pessoas vão achar maneiras de escrever assim como os bailarinos vão ter que achar lugares para se apresentar, mesmo que isso pareça impossível.*

Sobre o papel do crítico de dança no jornalismo cultural, a migração para publicações *online* e o encolhimento dos cadernos de cultura, trago mais adiante considerações dos críticos brasileiros.

Outra crítica de dança, nos Estados Unidos, que merece destaque é Sally Banes, escritora, crítica e historiadora de dança americana, foi aluna de Deborah Jowitt e é uma referência importante na área desde os anos 1970. Suas críticas e publicações, numa área com tão pouca publicação-reflexão, são fundamentais para os estudos sobre crítica de dança em geral e sobre a dança americana em específico.

Crítica da *Dance Magazine*, editora de dança do *Soho Weekly News*, do *Dance Research Journal*, do *Chicago Reader* e crítica do *Village Voice*, lecionou em várias universidades americanas; na Universidade de Wisconsin foi coordenadora do programa de dança (1992-1996). Também produziu e dirigiu filmes, por exemplo, *Eisenstein's Carmen*.

Em suas críticas, sempre pontuou o contexto em que as obras estão inseridas e o significado delas, preocupando-se também com a posição ocupada pelo crítico que fica entre a dança e o espectador. Seu olhar opera como uma outra câmera que vai além, captando o que pode ser visto em três dimensões (Banes, 2007).

Acompanhou todo o *boom* da dança em Nova Yorkina nos anos 1970 e revisitou a vanguarda dos anos 1960, publicando um trabalho sobre os artistas pós-modernos que se encontraram em Nova York. Escreveu sobre balé, sobre dança contemporânea, sobre o *The Kitchen*<sup>55</sup> (Nova York) chegando aos dias de hoje, sempre estabelecendo *links*, em seus artigos e críticas, da prática artística com a situação política, econômica e cultural que lhe são contemporâneos.

Publicou vários livros, como: *Terpsichore in sneakers: post-modern dance* (1987), um estudo crítico e histórico sobre a dança pós-moderna americana, focando nos coreógrafos dos anos 1960, como Steve Paxton, Simoni Forti, entre tantos outros. Em *Democracy's Body: Judson Dance Theater* (1983) aponta a importância da *Judson Dance Theater* para o nascimento da dança pós-moderna americana, que abrigou os coreógrafos que questionavam a maneira tradicional como a dança era

---

<sup>55</sup> *The Kitchen* (The Kitchen Center for Video, Music and Dance) um espaço alternativo para as artes de vanguarda, situado na região do Chelsea, em Nova York desde 1985. Atualmente chama-se: *The Kitchen Center for Video, Music, Dance, Performance, Film and Literature*.



até então produzida e apresentada, seja o balé, seja a dança moderna, e propunham o formato mais performático e experimental de suas produções quase sempre coletivas.

Em *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994) reúne grande parte de suas resenhas publicadas ou não desde 1970. Essa coleção também aborda a transformação da dança pós-moderna dos anos 1960 aos anos 1980, sempre contextualizando (esse é seu método de trabalho, como ela mesma define) a relação entre a dança do *mainstream* com as outras manifestações *counterstreams*.

Seu último livro, *Before, Between, and Beyond: three decades of dance writing* (2007), traz uma coleção das críticas feitas por Banes, incluindo não só a história da dança, mas também dos coreógrafos e dançarinos. Através de suas críticas, tem-se o panorama da carreira de vários artistas que estavam surgindo nos anos 1970, e um amplo registro das danças e dos dançarinos, além de vislumbrarmos a importância e a responsabilidade da crítica.

### **Isabelle Ginot e Laurence Louppe: possíveis representantes da crítica de dança francesa**

Incluo aqui algumas leituras de Isabelle Ginot e Laurence Louppe, referências na crítica de dança francesa que contribuíram com o registro da dança na imprensa.

Louppe é escritora, historiadora de dança e crítica de arte. Lecionou na Universidade de Québec (Montreal, Canadá) e na escola de dança contemporânea P.A.R.T.S, em Bruxelas.

Sendo testemunha importante da história da dança francesa, publicou: *Poétique de la danse contemporaine* (1997), trazendo um panorama sobre a constituição e o pensamento que construíram a dança contemporânea francesa, reconhecida e mais bem sustentada publicamente a partir dos anos 1980 na cena cultural europeia.

Em 2007, publicou *Poétique da la danse contemporaine: la suite*, em que discute a presença o *corpo crítico* na criação contemporânea e repensa a produção da dança francesa a partir das avaliações feitas na publicação anterior (1997). Nesta última publicação Loupee (op.cit) define *corpo crítico* de um artista como uma apropriação que o mesmo faz de seu próprio corpo para elaborar um pensamento sobre o mundo, pelo movimento e/ou pelo não-movimento, pela presença ou ausência de seu corpo em cena. *É quando o artista põe em cheque os habituais esquemas de representação de si mesmo* (op. cit., 9).

Loupee (2007) ainda ressalta a existência de publicações (revistas) mais recentes que têm colaborado com a construção de um pensamento de dança - *Mouvement* (França), *Nouvelles de Danse* (Bélgica), *Contact Quartely* (EUA).

Já Isabelle Ginot, que pertence a uma geração posterior a Loupee, foi crítica de dança contemporânea durante quinze anos e é professora do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII. Enquanto crítica de dança acompanhou todo o trabalho do coreógrafo Dominique Bagouet<sup>56</sup>, e numa empreitada dupla, que considera problemática, publicou: *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé* (1999). Explica que o resultado dessa publicação é *um percurso escrito através da obra coreográfica de Bagouet* (op.cit.16), pois foi escrita em paralelo com sua atividade de crítica de dança.

Ao escrever essa obra, ela também mencionou querer manifestar sua inquietação em relação à falta de espaço para reflexão em dança: *a crítica em dança francesa está agonizando, como todo o campo do pensamento reflexivo dessa arte, privada de publicações especializadas, de pesquisa universitária e de um setor editorial ativo* (op.cit.17). E continua adiante: *a produção de textos sobre dança é há muito tempo limitada a artigos parcimoniosos de acordo com as redações da imprensa generalista* (op.cit.17).

Então a “aventura” dessa publicação, como diz a autora, seria uma maneira de poder contribuir, dar visibilidade, dar voz à dança contemporânea francesa.

---

<sup>56</sup> Isabelle Launay, também professora do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, já citada no primeiro capítulo, organizou a publicação *Carnets Bagouet*, sobre o coreógrafo.

Nesse território particular, a França, ela aponta os teóricos que já estavam elaborando um pensamento, uma escritura para a dança: Laurence Louppe, Hubert Godard, Michel Bernard<sup>57</sup>. Finalizando, faz um paralelo entre a imprensa francesa e os países anglo saxões, onde já existia uma forte presença de críticos especialistas e teóricos que acompanhavam o desenvolvimento da dança moderna.

Importante ressaltar também que, segundo a publicação francesa *Presse Écrite et Danse Contemporaine* (Guerrier, 1997)<sup>58</sup>, em meio ao encolhimento do mercado editorial, o espaço para crítica de dança também tem diminuído na mídia impressa francesa.

Segundo Guerrier (op. cit.), a dança contemporânea francesa ajudou a dar seriedade à imprensa escrita, embora a ideologia dominante não dê a devida atenção à crítica de dança e ainda o público seja muito restrito. O que se observa na França é que especialistas em outras áreas, como linguistas, antropólogos, interessados na dança contemporânea têm escrito e refletido sobre o processo criativo. Sobre o reconhecimento da presença da dança contemporânea francesa nas várias mídias, também apontado por Louppe, Guerrier (1997:251) afirma: *a institucionalização da dança contemporânea nas mídias em geral e na imprensa em particular se insere num quadro de concentração de meios de edição e de difusão.*

Tanto o contexto americano como o francês, acima apresentados, remetem à situação atual em que se encontra o processo de construção de um pensamento de dança no Brasil. Para Katz (2005), Navas (1999), Pereira (2003) e Paixão (2009), ainda há poucas pesquisas sobre o tema, e revistas especializadas, como as acima citadas, depois da experiência da Dançar (veja a seguir), ainda estão por vir.

---

<sup>57</sup> Bernard, já citado no primeiro capítulo, é filósofo e idealizador do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII.

<sup>58</sup> Claudine Guerrier também publicou pela mesma editora (Chiron): *Chorégraphie et société* e *Michael Denard, l'interprète et la création.*

## **A crítica especializada na cidade de São Paulo**

Em São Paulo, nos cadernos de cultura dos periódicos Folha de S. Paulo (Ilustrada), O Estado de S. Paulo (Caderno 2), Folha da Tarde e Jornal da Tarde, alguns críticos de dança se destacaram: Linneu Dias, Sérgio Viotti, Acácio Vallim, Helena Katz, Ana Francisca Ponzio, Marcos Bragato. A seguir, apresento trechos de depoimentos de alguns desses críticos.

### **Vallim: transição dos anos de 1970 para 1980**

Acácio Vallim trabalhou como ator, diretor, coreógrafo, preparador corporal e crítico de dança. Foi diretor da Escola Municipal de Bailado e atualmente ocupa o cargo de Coordenador do Curso Superior de Teatro da Universidade Anhembí Morumbi. Este depoimento sobre sua trajetória como crítico foi dado às pesquisadoras de dança da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, em 2004<sup>59</sup>.

*Um grande amigo, Linneu Dias, estava deixando sua função de crítico do Estadão e me indicou para substituí-lo. O editor me encomendou uma crítica-teste, sem compromisso. Assisti ao espetáculo, escrevi e mandei para a redação. No dia seguinte, a crítica saiu publicada. Fiquei no jornal de 1977 a 1986, escrevendo sempre com muito prazer, uma época fantástica para a dança: Maurice Béjart fazia temporadas de quinze dias com cinco programas diferentes; no Teatro Galpão, tínhamos uma programação nova a cada 15 dias: Marilena Ansaldi, Violla, Suzana Yamauchi, Renée Gumiel, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, depois Marilena de novo; grupos estrangeiros, folclóricos e grandes companhias vinham se apresentar em São Paulo.*

Sobre o cotidiano no jornal, destaca: *Foram dez anos de respeito ao meu texto, sem pressões, cobranças ou censura. Nesse aspecto, o Estadão sempre foi um jornal ético. Vivemos uma época privilegiada em termos de jornalismo; tínhamos espaço para escrever, diálogo aberto com os editores.*

---

<sup>59</sup> Texto publicado nos “Cadernos de Pesquisas-Dança” no site do Centro Cultural São Paulo: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

Porém, os tempos mudaram, e com a modernização do jornal e criação do Caderno 2 nos anos de 1980, como já citado anteriormente (Piza, 2007), Vallim perdeu espaço:

*No início do meu trabalho como crítico, a área de cultura fazia parte do corpo do jornal. Tempos depois, foi criado o Caderno 2, separado do resto do jornal. Nesse momento, mudou a diagramação, o jornal ficou mais moderno, e eu fui sendo deixado de lado. Um dia, percebi que estava fora: acho que não era moderno o suficiente para os novos tempos. A vida cultural do país era rica, e o jornal expressava essa riqueza. Hoje, a imagem prevalece sobre o texto. O jornal precisa dar espaço para moda, culinária, columnismo social, horóscopo e palavras cruzadas. Os tempos são outros.*

### **Helena Katz: 30 anos registrando a dança**

Helena Katz é professora, fundadora e coordenadora do Centro de Estudos em Dança (CED). Katz considera-se uma “dinossaura” da crítica de dança de nosso país. Atua no jornalismo desde a década de 1970, como crítica de dança; trabalhou no Jornal da Tarde, foi para a Folha de S. Paulo e posteriormente, até os dias de hoje, escreve no jornal O Estado de S. Paulo. Seus textos sempre nos instigam a refletir sobre o pensamento que acompanha a dança produzida no Brasil, como poderemos constatar no material selecionado e comentado mais adiante.

Abaixo apresento recortes do depoimento dado, em 2004, às pesquisadoras de dança da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo<sup>60</sup>.

Sobre o início de sua carreira, anos de 1970, Katz relata:

*Era um período em que os órgãos de imprensa do país tinham seus críticos, que acompanhavam a produção, tudo o que estreava, e faziam as críticas também. Tinham os dois papéis: o do jornalista de redação e o do crítico especializado. De cara, era o trabalho de fazer a matéria — reportagens, entrevistas, apresentação de espetáculos — lugar da generalidade. E a crítica, que era o lugar da especialidade. Pertenci a essa geração em que o crítico fazia as duas coisas.*

---

<sup>60</sup> Texto publicado nos “Cadernos de Pesquisas-Dança” no site do Centro Cultural São Paulo: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

Essa mesma visão do jornalismo praticado nos anos de 1970 é compartilhada por Vallim, citado anteriormente.

Em seu depoimento, Katz aborda ainda três temas importantes para este estudo: o jornalismo cultural no contexto do jornalismo; a crítica especializada e a questão do generalista e especialista e, por último, a questão da política pública.

Segundo Katz, a crise da crítica e do jornalismo cultural está inserida no mesmo processo de instabilidade:

*Passamos por um período de transformações tão grandes com relação ao jornalismo que não sabemos, ainda, nos posicionar. A Internet, que estava 'ameaçando' a sobrevivência do jornal porque veiculava as informações rapidamente, se somava à grande crise no jornalismo que o boom televisivo, nos anos 70, produzira. Nessa época, surgiu o US Today, jornal norte-americano que propôs um outro tipo de jornalismo, o jornalismo vitorioso, manchettato, de leitura rápida. Esse jornalismo de grandes manchetes e pouco texto foi trazido para nós pela Folha, que tentou um modelo mais compactado da notícia. O leitor de jornal não quer isso, porque ele já tem na televisão e no rádio: a manchete, a notícia curta. No jornal, ele quer alguma coisa que o ajude a entender com mais calma aquilo que a televisão, o rádio e a Internet só contam. O jornal vai precisar, mesmo, se reespecializar, fazer o que só ele pode fazer, que é contribuir com reflexão.*

Sendo assim, os leitores que buscam mais do que apenas informação, certamente, não vão abandonar a grande imprensa. Mas vão também procurar outras mídias, como revistas eletrônicas especializadas, que já começam a aparecer em todas as áreas:

*Tenho a impressão de que já não é possível esperar pelo espaço específico da crítica, mas que ela faça parte da matéria, isto é, que a reportagem seja qualitativa e não descritiva. Para isso, o profissional tem que ter também uma formação de especialista ele não pode continuar só um generalista. Acho que a salvação do jornalismo cultural é se especializar em outras mídias. E para manter o espaço na mídia aberta, o jornal terá que contar com figuras generalistas-especialistas.*

Mas e qual seria o problema do generalista e do especialista?

*O generalista perde o foco porque ele não conhece com profundidade tudo aquilo sobre o que fala, então, é muito possível cometer altas impropriedades. O problema do especialista é que ele fala como se todo mundo soubesse tanto quanto ele a respeito do assunto, caindo numa informação cifrada. Em jornalismo, é preciso passar a informação do especialista numa linguagem acessível o que se chama linguagem jornalística. Tenho tentado fazer isso ao longo do tempo, às vezes com mais, às vezes com menos sucesso.*

Katz destaca ainda a importância do exercício da crítica como registro de memória:

*Precisamos de um lugar onde a crítica possa ser exercida para a comunidade interessada no assunto especificamente, que vai ser esse lugar especializado, porém sem abrir mão do exercício da crítica na grande imprensa, na imprensa aberta, em jornais e revistas. Sem o exercício da crítica, perdemos memória. Se não há registro de reflexão, a gente não consegue construir um pensamento que vá nos alimentando ao longo do tempo. Sem saber não o 'que' mas o 'como'. É preciso que alguém nos ajude a entender todos os significados desse "como". Sem esse exercício, fica faltando a memória que dá ou tira a relevância da coisa. Os grupos de estudo e os cursos universitários que começam a aparecer são locais onde se pratica esse exercício, o exercício da construção de um pensamento crítico, que precisa ser levado adiante. Um exemplo é aquele papo depois do espetáculo, em que se convida um especialista para fazer a mediação de uma discussão. É a abertura de um outro tipo de espaço, para um outro tipo de público, justamente um exercício de pensamento crítico. Sem o exercício crítico, demoraremos muito para chegar aonde precisamos, que é sempre lá na frente.*

Assim como Banes, Katz também salienta a questão da contextualização como um pensamento moderno:

*Se prestarmos atenção na dança moderna e na contemporânea, veremos que a dança moderna nasce como toda a arte moderna: com o discurso de que quer ser uma arte do seu tempo e não mais uma arte como a dança tinha sido até então. É uma discussão do tempo da história, do que é a sua época. Essa proposta dos artistas da modernidade, de falar dessas questões, curiosamente, não carregou a platéia. O que interessa na arte é o 'como', nunca é o 'o quê'. Não é o assunto, é a maneira como o assunto é tratado. Você pode olhar para um quadro e não ter condição de leitura porque você não consegue entender a pergunta que ele está fazendo, e alguém lhe contar que o quadro está ali por conta do tipo de disposição de materiais, do tipo de organização espacial, do tipo do*

*diálogo das cores — e que tudo isso pode estar falando, por exemplo, de luta de classes. Você não conseguiu ver isso sozinho, o que confirma que não é o assunto que mais importa, e sim, como o assunto está mostrado. É o 'como', que importa. E esse 'como' precisa ser aprendido. Ele não é autoexplicativo. É uma discussão política muito séria, pois essa conversa sobre o elitismo passa pela distribuição da informação.*

### **Marcos Bragato: papel crucial do mundo acadêmico no produto artístico em dança**

O jornalista Marcos Bragato é crítico de dança e colaborou nos periódicos Folha da Tarde e Jornal da Tarde, Shopping News, e nas revistas Dançar (1982-1992) e Isto é. Desde 1985, é o programador e co-fundador da área de dança da Divisão de Artes Cênicas do Centro Cultural São Paulo e idealizador de importantes mostras de dança nessa Divisão: O feminino na dança/ O masculino na dança (1992-2009)<sup>61</sup>; Dançarinos-coreógrafos/ Coreógrafos-dançarinos (duas versões nos anos 1990); Solos, Duos e Trios (desde os anos 1990); Semanas de Dança (desde os anos 1990); Braços e Pernas pela Cidade (2003/2004); Novos, Novíssimos: coreógrafos-interpretres (2004); e nove edições da Mostra de dança clássica.

Em entrevista, Bragato descreve sua atividade como crítico:

*Como para qualquer profissional com formação em jornalismo, fundamental foi experimentar um pouco dos tópicos da prática de uma típica redação de um diário popular no modelo do século 20. Ainda que atuando como jornalista livre, e não participando diretamente do poder de decisão das pautas a serem seguidas, foi possível ter uma noção do que podemos chamar da pressa típica da informação e da procura insana no modo de formatar a notícia dentro do modelo do LEAD; obrigatoriamente as perguntas Quem, Quando, Onde, Como, Por Quê.*

Em relação à sua experiência no jornal Folha da Tarde, destaca os interesses mercadológicos:

*A indecisão do produto final, a ser impresso, é típica desse contexto da rapidez ao sabor de interesses mercadológicos. Por exemplo: A*

<sup>61</sup> Em 2009, a instituição decidiu acabar com a mostra O feminino na dança/O masculino na dança (1992-2008). Em maio/junho deste ano houve uma mostra editada com a apresentação de seis espetáculos, que fizeram parte da história do evento.



*entrada ou saída de um anúncio mudava (muda) a dimensão do caderno, aumentando ou diminuindo o espaço de uma determinada matéria/crítica/entrevista, sempre de acordo com o padrão de um jornal popular. Por isso, transitei entre tópicos diferentes – entrevistas com stars da televisão, perfis de artistas, apresentação e comentários de peças teatrais – e não propriamente críticas de dança. Neste caso, a dança sofria e sofre com a volubilidade de sua importância sócio-econômica. Especialmente, como o produto lida com a informação ambígua como é o caso dos produtos da dança contemporânea.*

Já no que se refere ao Jornal da Tarde, conta que a experiência foi um pouco diferente:

*Lá, como no O Estado de S. Paulo, colaboradores não desciam/fechavam sua própria matéria; a responsabilidade era do jornalista da redação, geralmente o sub-editor. A relação se tornava mais difícil porque a expectativa do free lancer se tornava ainda mais distante da redação.*

No caso da divulgação/crítica de dança, destaca que a luta pela inserção das pautas das áreas eram bastante debatidas:

*Quando se conseguia a inclusão de uma pauta – apresentação ou crítica – destinava-se apenas à dança; ela já estava garantida, ainda que o caderno pudesse chegar naquele dia diminuto. A citar como enriquecedora, a experiência de produzir artigos e matérias na área de saúde e divulgação científica no extinto Caderno de Domingo, do Jornal da Tarde, e no Caderno de Sábado, resenhas de livros de divulgação. Ambos assuntos bem mais aceitos dos que os voltados à produção em dança.*

De 1982 a 1992, Bragato foi redator da revista Dançar, que, segundo ele, durante seu período de existência, cumpriu um dos papéis articuladores da informação em dança no Brasil:

*Como toda imprensa Nanica, que aparece nos anos 70, e segmentada, a sobrevivência depende do controle de variáveis difíceis porque se preocupa com uma determinada população dentro de um contexto grandioso de concorrência entre outras tantas populações e interesses.*

*Fim: acabou talvez porque não tenha conseguido se equacionar rapidamente por parâmetros outros editoriais. E depois, somos um país de pouquíssimos leitores. São duas importantes variáveis que exerceram uma forte pressão seletiva.*

Sobre a mudança do papel da crítica e diminuição de seu espaço, Bragato pergunta: *para onde se deslocará a mediação entre o leitor e o produto artístico? Ela desaparecerá?*

*A minha crença é de que ela não desaparecerá, mesmo porque ela é recente na história da civilização ocidental. Acredito que ela estará expressa de modos diversos em materiais igualmente diversos, entre a escrita e o mundo informatizado. No caso da dança, o mundo acadêmico terá um papel crucial na credibilização e confiabilidade ao produto artístico em dança. Hoje, esse papel ainda é pífio.*

Por fim, Bragato fala do lugar da dança no jornalismo cultural:

*A questão não se refere somente ao lugar da dança, mas abarca a própria existência da crítica de artes, a que começou a ser implementada na segunda metade do século 19 em concomitância com a presença da imprensa escrita como massiva, como um tipo de mediação àquilo que parecia ser de difícil acesso, as artes e a literatura. O pequeno espaço reservado à crítica jornalística de dança, em países como o nosso, no século passado, continuará sob pressão seletiva pela própria natureza do material trabalhado pela dança contemporânea, de acesso difícil às camadas mais extensas da população.*

### **Ana Francisca Ponzio: dança no jornalismo cultural**

Ana Francisca Ponzio iniciou sua carreira no jornalismo cultural em 1986, no Jornal da Tarde, sendo que na época, nesse periódico, não havia jornalistas especializados em dança. Também trabalhou no Caderno 2 (OESP), como editora na revista Bravo!, logo que a revista foi lançada, e colaborou em outros veículos, como Zero Hora, de Porto Alegre, e O Tempo, de Belo Horizonte, além da revista *Dance Magazine*, quando era editada em Nova York. Também escreveu sobre dança para sites, entre outros o “ominimo.com”, que já não existe mais. No final de 1993, foi contratada pelo jornal Folha de S. Paulo, onde permaneceu durante mais de 13 anos, inclusive publicando o único caderno Mais! (editado pela FSP aos domingos) dedicado à dança.

*Meu início no Jornal da Tarde coincidiu com alguns acontecimentos que fizeram da dança um assunto em evidência – como a primeira temporada do Ballet Bolshoi no Brasil, depois de um longo tempo proibido pelo regime militar, e a estreia de Kazuo Ohno, o surgimento do Carlton Dance Festival. Pelo fato de gostar do*

*assunto, mostrava para os editores quão interessantes podiam ser os assuntos relativos à dança. E quando escrevia o texto, procurava transmitir isso ao leitor, capturar sua atenção, fazer com que ele se interessasse por dança. Com isso, a dança entrou em pauta, sempre foi levada em conta, como todos os demais assuntos dos cadernos de cultura.*

Ana Ponzio destaca o importante papel da reportagem especializada em dança na imprensa brasileira, como forma de difundir e aprimorar a cultura de dança, informando plateias e oferecendo ao leitor e ao público uma dimensão maior da dança. Porém, para ela, atualmente os editores dos cadernos de cultura não estão tão preocupados se há jornalista especializado em dança ou não.

*Hoje, a crítica quase não existe na imprensa brasileira. Não há mais jornalistas interessados em fazer da dança uma especialidade, a imprensa prefere dar mais espaço para assuntos que atraem maior quantidade de público (e nesse quesito a dança quase não é levada em conta). A reportagem quase não é mais praticada, o que se vê são registros da programação, com matérias que se limitam à estreia, sem qualquer acompanhamento do espetáculo ou do evento de dança. Noto também que, com a presença de um jornalista interessado na área, atuando no dia-a-dia do jornal, há mais chance de se multiplicar as matérias de dança, mas nos últimos anos isso deixou de acontecer. Até porque não há também mais interesse em manter, dentro das redações, uma pessoa que escreva somente sobre dança. Infelizmente, noto um decréscimo do interesse dos jornais (mídia em geral) pela dança, nos últimos anos.*

## **2.4 Olhando a dança através do olhar dos críticos**

Dando continuidade ao tema proposto neste capítulo, apresento aqui recortes de matérias jornalísticas dos críticos de dança mencionados e também de publicações do IDART, seja a partir dos anuários ou de pesquisas publicadas.

O Anuário de Artes Cênicas (Teatro e Dança) foi produzido pelos pesquisadores da Equipe de Artes Cênicas do IDART com o objetivo de acompanhar e documentar anualmente as temporadas de dança e teatro da cidade de São Paulo. Começou a existir a partir de 1977, sendo publicado e distribuído apenas os dos anos 1978, 1980 e 1981; posteriormente, continuou a ser produzido, embora com algumas lacunas, separadamente – Anuário de Teatro e Anuário de

Dança – e apenas para consulta *in loco*. De 1998 a 2006, a temporada de dança e teatro da cidade de São Paulo foi documentada em banco de dados.

Nos anuários/ banco de dados de artes cênicas estão registrados os espetáculos (datas de estreia, reestreia e encerramento), suas fichas técnicas, bem como todas as matérias jornalísticas relacionadas a eles, publicadas na imprensa paulista. Há também outras referências: publicações da área, programas de TV e/ou rádio, festivais/ mostras, projetos culturais, leis de incentivo, premiações, óbitos. Através dos anuários podia-se fazer um mapeamento da produção das artes cênicas na cidade de São Paulo e do Brasil de modo geral, pois muitas das produções nacionais e internacionais passavam pela cidade.

A pesquisadora de teatro Mariângela Alves Lima (já citada várias vezes neste estudo) foi uma das idealizadoras do anuário de artes cênicas, juntamente com Linneu Dias e Maria Thereza Vargas. Ela pontua e esclarece o papel do anuário na introdução (anuário de 1981):

Apesar das limitações, o Anuário constitui uma fonte de consulta, uma determinada amostragem de um determinado teatro. Certamente é um inventário de manifestações de artes cênicas na cidade de São Paulo e se não oferece um panorama completo delas, ao menos testemunha os padrões de registro e avaliação vigentes em nossa época (Lima, 1981:1).

Mariângela Alves Lima também destaca que boa parte do anuário se baseia nas matérias publicadas na imprensa, ressaltando que o discurso sobre teatro que a imprensa constrói não pode ser confundido com a própria produção teatral. Para ela:

A imprensa dá à produção teatral um novo estatuto: confere existência apenas àquele teatro que toma como objeto de seu discurso. As manifestações 'eleitas' (somente o teatro 'legítimo') são envoltas numa teia de reportagens, notícias, saberes e análises. Das outras afirma-se a inexistência pela condenação ao silêncio. Aquelas ocorridas na periferia da cidade ou fora do circuito (estabelecido por essa mesma imprensa) não são sequer nomeadas. E se a imprensa não as reconhece, não as registra, sem dúvida é porque não existem. Ou melhor, não existem da maneira que se espera que existam: de acordo com a categoria do teatro, definida e avalizada por uma tradição cultural. Mesmo às manifestações teatrais não interditas pela imprensa, cabem espaços diferentes. De simples recusa de uma manifestação até a cobertura exaustiva de outra. Montagens sem atrativo e sem recursos (elencos desconhecidos,

produção cooperativada) merecem escassas informações – notas, em sua maioria (op cit.).

Esse recorte que a imprensa realiza, legitimando algumas produções teatrais em detrimento de outras, também pode se estender à produção em dança.

Há questão trazida por Mariângela, também assinalada por Katz: a imprensa enfoca muito mais o “o quê” de um espetáculo do que “o como”; ou seja, é mais fácil encontrar matérias, críticas que tratam da ficha técnica do que de algum pensamento sobre o espetáculo, que remeta o leitor ao contexto em que foi produzido.

No que se refere à dança, Linneu Dias<sup>62</sup> foi autor da maioria dos anuários do IDART até o início dos anos 1990. Uma de suas preocupações, sempre mencionada na introdução dos anuários, era com a falta de políticas públicas específicas para a dança:

Enquanto não houver no país uma política bem definida de subsídios para a dança, que não esteja sujeita às mudanças políticas, a situação será sempre periclitante, pois a dança em qualquer nível e em todo o mundo não se mantém exclusivamente através dos rendimentos de bilheteria (Dias, 1980:1).

Embora os bailarinos já tenham conquistado novos territórios, como a Lei de Fomento à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura, essa observação pode ser recontextualizada nos dias de hoje. Na época, a possibilidade de unir os bailarinos em torno de uma ação conjunta foi pontuada por Linneu Dias:

Em 1980, o pessoal da dança atentou para a possibilidade de um Conselho Nacional de Dança, vindo do Rio; a Associação Paulista dos Profissionais de Dança continuou agindo; o setor de dança passou a ser reconhecido e citado dentro do Sindicato de Artistas e Técnicos. Foi sobretudo a união dos bailarinos para obter a realização da temporada no Teatro Ruth Escobar (Sala Galpão) e nos teatros de bairro da Prefeitura que deu ao ano sua característica distintiva: um ano de ação, de borbulhamento vital (op cit).

---

<sup>62</sup> Linneu Dias nasceu em Santana do Livramento, Rio Grande do Sul em 05/10/1928, falecendo no Rio de Janeiro em 03/08/2002. Foi ator, cineasta, dramaturgo, pesquisador de artes cênicas do IDART, crítico de dança e escritor.

A seguir, apresento recortes de críticas sobre o Corpo de Baile Municipal (CBM)<sup>63</sup>, atual Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), escritas pelo anuarista Linneu Dias e pelos críticos Vallim, Katz e Viotti, procurando identificar em seus textos aspectos que devem constar em uma crítica de dança: descrição, interpretação, avaliação e contextualização (Banes, 1994). Além disso, como vimos anteriormente, com a crise da imprensa escrita e, conseqüentemente, do jornalismo cultural, que tem sido uma das instâncias mais afetadas, esse abismo entre a produção de dança e o que é publicado nos cadernos de cultura está ainda maior.

Olhar o BCSP é como olhar por uma janela para vislumbrar não só a produção de dança em um determinado período (lembrando que a existência dessa companhia já abarca 40 anos de história da dança em São Paulo), como também a política pública municipal voltada para a dança. E, ainda, ao fundo, podemos contemplar o IDART, instituição pública que documentou toda a produção do BCSP até final de 2006.

Em texto introdutório ao anuário de 1981, Linneu escreveu sobre a temporada do Corpo de Baile Municipal (CBM), que, nesse mesmo ano, passou a ser chamado Balé da Cidade de São Paulo (BCSP).

A temporada de dança de 1981 realmente começou em 21 de abril com a apresentação de uma homenagem aos inconfidentes, *Libertas quae sera tamen* pela companhia oficial, que então ainda se chamava Corpo de Baile Municipal (CBM) e antes do ano encerrar-se passaria a ser o Balé da Cidade de São Paulo. *Libertas*, que despertou reações variadas da crítica e apoio considerável do público, foi o ponto culminante de um processo iniciado em meados do ano de 1974 por Antonio Carlos Cardoso, ex-diretor artístico do conjunto. Sua proposta era fazer do CBM uma verdadeira companhia de dança e não apenas um 'corpo estável' que tivesse como função principal atender exigências do funcionamento do Teatro Municipal de São Paulo. (Dias, 1981:111)

Sobre esse mesmo espetáculo seguem trechos das críticas de Acácio Vallim, crítico do O Estado de S. Paulo (OESP):

*Libertas quae sera tamen* é a obra de maior fôlego do atual repertório do Corpo de Baile Municipal não só por ser a mais extensa em duração, mas também porque é o resultado da reunião feliz do

<sup>63</sup> O Corpo de Baile Municipal (CBM) foi criado oficialmente em 07 de fevereiro de 1968.

trabalho de profissionais de diversas áreas. A música de Egberto Gismonti, a coreografia de Luís Arrieta, os cenários e figurinos de Flávio Império, a direção e a iluminação de Iacov Hillel e a interpretação do grupo de bailarinos se harmonizam com perfeição, numa recriação livre do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles (Vallim, 1981).

Helena Katz, crítica da Folha de S. Paulo (FSP):

*Libertas*, a nova coreografia que estreou no próprio dia 21 de abril, padece de uma mal freqüente nas peças de dança: a música que se ouve é melhor que sua transmutação em movimentos. Coreograficamente, esta é a mais pobre criação de Arrieta. A fuga ao regional conduziu *Libertas* ao heroísmo das simbologias pouco acessíveis. O resultado fica naquele pântano do meio-termo: nem uma arrojada criação que inova a linguagem, nem uma contribuição à dança que se volta para a história do país. A iluminação de Iacov Hillel é, mais uma vez, a estrela do espetáculo. Yelle Bittencourt, o *maître* do CBM, continua realizando um excelente trabalho com seus bailarinos. A companhia melhora o desempenho técnico a cada apresentação e revela ótimos profissionais (Katz, 1981).

Sérgio Viotti<sup>64</sup>, crítico do Jornal da Tarde (JT):

Luís Arrieta, de novo, conseguiu unificar as suas duas grandes qualidades opostas (o lirismo e o vigor) e criar, da sugestão de alguns versos isolados do *Romanceiro*, um retrato belo e comovente, sugestivo e vibrante, fugindo com sabedoria à crítica político-social. Por isso mesmo, o seu *Libertas* adquire uma dimensão mais ampla. O CBM dança cada vez melhor. Existe no palco um feliz entendimento entre os participantes, e o que acontece flui (Viotti, 1981).

Podemos observar nos recortes de textos acima apresentados a autoria dos mesmos e a maneira como os autores construíram o texto crítico, seja através da descrição, Vallim, da interpretação de Viotti ou da contextualização de Katz.

A publicação do IDART - *Corpo de Baile Municipal* (1980), coordenada por Linneu Dias, pode nos surpreender pela atualidade de seu conteúdo e deve ser revisitada:

O vínculo entre o Corpo de Baile e a Prefeitura, como existe hoje, constitui um sério obstáculo à realização dos objetivos que uma companhia artística deve ter. A estrutura administrativa da Prefeitura – imensa, meandrosa, tentacular – é tão curiosa que pode até

<sup>64</sup> Sérgio Luiz Viotti (1927-2009) foi crítico de dança, ator, diretor, escritor, tradutor de obras literárias e teatrais, entre tantas outras participações na vida cultural paulistana.

proporcionar excelentes coisas, desde que manipulada pelas pessoas certas – e com grande sacrifício, aliás para essas ‘pessoas certas’. (Dias, 1980: 109).

Na época, Dias falava da função do CBM restrita à temporada operística do Teatro Municipal. Tanto os entraves dos anos 1980, como no ano das “comemorações” dos quarenta anos do BCSP, em 2008, se estendendo aos dias de hoje (2009), a companhia continua passando por crises financeiras, a maioria delas na sua estrutura primordial, que é a desse vínculo institucional.

Ana Francisca Ponzio (FSP, 29/8/1994) escreveu sobre a crise institucional do BCSP e do Teatro Municipal em 1994, quando entrevistou o então Secretário Municipal de Cultura, Rodolfo Konder:

São Paulo continua sem o Balé da Cidade (BCSP). A situação pouco evoluiu desde o dia 6 de agosto, quando o elenco resolveu não realizar o espetáculo que iniciaria mais uma temporada no Teatro Municipal, como protesto contra o constante atraso no pagamento dos salários. A manifestação rendeu a demissão dos 26 bailarinos que trabalham sob contrato de prestação de serviços. Outros dois, efetivados como funcionários públicos, foram suspensos. Na noite de estréia, os bailarinos chegaram a comprar ingressos para entrar no teatro e explicar a situação aos espectadores já presentes na platéia. O público aplaudiu e a maioria parece ter se conformado em assistir somente à Orquestra Experimental de Repertório, que deveria acompanhar o Balé e decidiu tocar, mesmo sem bailarinos. Quem realmente não gostou foi o prefeito Paulo Maluf que, junto com o Secretário Municipal da Cultura, Rodolfo Konder, acabou extinguindo, pelo menos temporariamente, a companhia fundada em 1968 e com uma história repleta de interrupções, provocadas por situações semelhantes. Basta lembrar que, em 1988, o prefeito Jânio Quadros proibiu, por tempo indeterminado e sem explicar o motivo, que o Balé da Cidade se apresentasse fora da capital (assim como os demais corpos estáveis do Município, o Coro e a Orquestra Sinfônica). No momento, o elenco do BCSP aguarda novas decisões do prefeito e da Secretaria de Cultura. Segundo Konder, o elenco se precipitou ao optar pela greve e criou uma situação de confronto. Duas possibilidades estão sendo estudadas pela Secretaria: recompor o Balé da Cidade com outros bailarinos ou reconsiderar a situação do ex-elenco e receber todos de volta. Se a decisão demorar demais, será impossível realizar os espetáculos programados até o final do ano. O próximo deveria estreiar em 23 de setembro, com apresentação de uma nova coreografia criada por Guilherme Botelho - ex-bailarino do Balé da Cidade que saiu do Brasil em busca de melhores condições de trabalho na Alemanha.



Dentro desse mesmo tópico, que é a relação dos Corpos Estáveis (dança, coro e orquestra) com o Teatro Municipal, e a constante indefinição da política pública para as artes na cidade de São Paulo, Ponzio escreve:

O prefeito de São Paulo, Celso Pitta, quer aprovar até o final do ano um projeto de lei que transforma o Teatro Municipal em fundação de direito privado. É o que afirmou o secretário municipal da Cultura, Rodolfo Konder, que lançou a ideia no início de sua gestão, em 1993. "A administração descentralizada é uma tendência do mundo moderno", diz Konder. "Como fundação, o Teatro Municipal ficará livre da burocracia estatal, ganhando agilidade e independência. Ao captar verbas de patrocinadores, o dinheiro irá para a fundação e não mais para a Secretaria das Finanças." Konder diz que o projeto encaminhado à Câmara Municipal prevê uma dotação orçamentária de R\$ 16 milhões anuais, que a prefeitura passaria a destinar à fundação. "Essa quantia é uma ninharia, considerando-se que hoje a prefeitura gasta R\$ 1 milhão por mês só para manter os corpos estáveis, ou seja, a Orquestra Sinfônica Municipal, dois corais, o Balé da Cidade de São Paulo e um quarteto de câmara." Segundo o secretário, a cessão do teatro a uma fundação não precisa passar por licitação. "Não estamos comprando nem vendendo nada. O teatro continuará sendo um bem da prefeitura, que vai criar a fundação para administrá-lo. De início, estabelecemos um prazo de cessão de 50 anos, que pode ser mudado se a organização funcionar bem".

Passados quatorze anos dessa crise de gestão provocada pelo governo Pitta, ao comemorar 40 anos de existência, Katz (OESP, 03/03/2008) contextualiza o BCSP ressaltando os projetos da Cia. durante comemorações de seus quarenta anos (2008), quando pretendia recuperar acervo e levar coreografias para regiões menos favorecidas da cidade.

Há muito o que comemorar nessa trajetória de 40 anos do Balé da Cidade de São Paulo, inclusive sua própria natureza, marcada por ações que contribuíram para modificar o cenário da dança brasileira. Basta lembrar que tudo começou com um grupo criado em 7 de fevereiro de 1968, o Corpo de Baile Municipal - CBM, para que alunos formados pela Escola Municipal de Bailado dançassem nas óperas encenadas no Theatro Municipal. Esse formato durou até 1974, quando José Luiz Paes Nunes, em sua breve passagem pelo Departamento de Cultura da Secretaria da Educação (na época, não existia aqui Secretaria Municipal de Cultura), convidou Marilena Ansaldi (que recusou) para dirigir o CBM, e ela indicou Antônio Carlos Cardoso (que aceitou). O primeiro espetáculo da nova direção já deixou claro que nascia um CBM distinto do anterior, decidido a fazer a dança de seu tempo.

E, ainda, ressalta as escolhas feitas pela Cia. para as comemorações:

A escolha das atividades que comemorarão, a partir de agora, os 40 anos vale uma reflexão. Ao anunciar que a companhia realizará o Projeto Circulação e vai recuperar todo o seu acervo revela um entendimento de seu papel público não somente como o de uma companhia colecionadora de coreografias.

A recuperação do seu acervo pode ser lida nesse mesmo eixo, pois, ao tornar viva a sua história, transforma em futuro aquilo que estava condenado a ser passado. E o que a cidade investiu durante todos esses anos, ao ser disponibilizado publicamente, se transforma em um exercício de cidadania.

Como bem observou a crítica Helena Katz, a organização de um acervo pode dar visibilidade à história da companhia, assim como conectá-la ao futuro:

A recuperação do seu acervo pode ser lida nesse mesmo eixo, pois, ao tornar viva a sua história, como que transforma em futuro aquilo que estava condenado a ser passado. E o que a cidade investiu durante todos esses anos, ao ser disponibilizado publicamente, se transforma em um exercício de cidadania.

## 2.5 Da (in)visibilidade

As pessoas vão achar maneiras de escrever assim como os bailarinos vão ter que achar lugares para se apresentar, mesmo que isso pareça impossível (Jowitt, 2008).

A partir das entrevistas, fica evidente que o espaço para dança nos cadernos de cultura vem diminuindo, e esses especialistas aqui entrevistados estão migrando para a internet, como ressaltou Jowitt e Katz, ou mesmo deixando de escrever sobre dança, como Bragato.

A invisibilidade da dança na imprensa confirma que tanto seu orçamento como seu público ainda são menores do que o das outras artes. Mesmo na atualidade, se considerarmos a passagem do século XX (anos 1990) para século XXI (2000-2008), o crescimento de instituições de ensino para se pensar a dança e o maior número de publicações relacionadas ao tema, ainda existe um *gap*

(sistematização de fontes primárias, por exemplo, acervos) para construção de uma memória da dança que relacione todos os atores envolvidos nesse processo.

Uma das razões é que os cadernos de cultura passaram a compreender a cultura como um evento, acompanhando os entretenimentos que são oferecidos ao espectador. Cada vez mais, a imprensa deixa de tratar e refletir sobre os problemas culturais. Assim como apontou Isaacson (2009), Mariângela Alves Lima também destaca que: *o foco é o mercado, é o evento*.

Embora seja uma crítica de teatro, na entrevista concedida para este estudo, Mariângela destacou: *passei de cem artigos para menos de cinquenta por ano. E não é só crítica, é cinquenta de tudo: crítica, resenha, um box sobre um artista, diminuiu muito*.

Ao considerar o Balé da Cidade e sua constante dificuldade para garantir sua existência e visibilidade em relação ao seu órgão gestor – a Secretaria Municipal de Cultura/ PMSP –, podemos fazer um paralelo com o desaparecimento do IDART.

A falta de uma política pública para as artes, neste caso, a dança, na Secretaria Municipal de Cultura permite que esses *corpus* (“corpos estáveis” e/ou departamentos de pesquisa) sejam desmontados ao longo do tempo. Como disse Mariângela Alves de Lima: *eles vão agonizando*.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **A DANÇA E OS RASTROS DA SUA IMPERMANÊNCIA**

Nossas instituições culturais são fundamentais, não podem desaparecer, têm de ser bancadas pelo setor público. Só o setor público poderia abrir o acesso à informação (Mariângela Alves Lima, 2008).

A complexidade da história da dança reside na efemeridade de seu corpomídia, sempre em uma relação co-evolutiva com os diversos ambientes. A dança tem contado com registros visuais, para tentar reconstruir seus “passos-pensamentos” (Ginot e Michel; 2002) ou mesmo a chamada “não-dança”, segundo Louppe (2007) e Lepecki (2006), que evidentemente não deixa de ser dança, mas apresenta novos modos de organização não mais atados aos antigos paradigmas.

Diante disso, a história da dança pode ser contada através de acervos documentais, com seus recortes e especificidades, rastros de sua impermanência. Dependendo do material que foi coletado-guardado, cada acervo se apresenta como uma coleção de oportunidades que poderá recortar a história de um pensamento da dança. Porém, é importante ressaltar que construir um acervo não significa reter rastros, mas sim construir memória a partir do material coletado.

Entre os acervos da cidade de São Paulo apresentados neste estudo, podemos encontrar, muitas vezes, materiais complementares sobre um mesmo evento. Com suas especificidades, os acervos produzem coleções diferentes e modos de olhar uma mesma obra de maneira singular. Assim, como vimos, a Biblioteca Jenny Klabin Segall dedica-se a coletar material impresso sobre os eventos de dança, enquanto o acervo do Rumos Dança contém um mapeamento da dança contemporânea brasileira. Já o IDART tinha como objetivos produzir, coletar e sistematizar toda a produção de dança na cidade de São Paulo e, através dos anuários-banco de dados, registrar e acompanhar a (in)visibilidade da dança nos cadernos de cultura.

Como vimos nas entrevistas com os críticos de dança, o jornalismo cultural também tem um papel determinante na construção da memória da dança. Trata-se de mais uma forma de registrá-la, somando-se aos outros registros. Porém, pudemos observar neste estudo que o lugar para dança na mídia foi encolhendo a partir dos anos de 1980, e cada vez mais a notícia é tratada como um evento, não contribuindo com o entendimento de um processo de criação-composição que um trabalho de dança pode estar construindo.

Bailarinos-coreógrafos como Denilto Gomes<sup>65</sup> (1953-1994) e Umberto da Silva (1951-2008), por exemplo, que viveram num tempo em que se podia acompanhar suas carreiras, foram “vítimas” desse “não lugar” da mídia. Mesmo assim, os pesquisadores do IDART documentaram, através de registros fotográficos, programas de espetáculos e referências nos anuários de dança, grande parte das carreiras desses artistas.

Mas qual a importância desse tipo de documentação? Parece que, para a imprensa, nenhuma: *o assunto da biblioteca, dos sistemas documentais e da memória, assim como da história, da etnografia, vários temas de interesse geral da cultura não são discutidos na imprensa*, destacou Mariângela Alves Lima em sua entrevista. E foi por essa razão que o fechamento do IDART não ganhou destaque nos cadernos de cultura – não se trata de uma mercadoria, e sim de um sistema que tem continuidade: *a imprensa só usa o que está no momento, não usa bancos de memória, que é uma coisa riquíssima. A não visibilidade é um problema geral.*

Assim como tem acontecido com a música (fechamento de gravadoras), com o cinema, com a literatura, o mundo virtual ampliou as autorias, e dificilmente a proposta do IDART – que permitia ao pesquisador seguir a carreira dos bailarinos/coreógrafos/da comunidade da dança em geral – se manteria nos dias de hoje. O mundo virtual também “desvirtualizou” os grandes mestres e/ou fazedores da dança.

---

<sup>65</sup> A pesquisadora Andréia Camargo (2008), em sua pesquisa sobre o bailarino Denilto Gomes, também constatou um esquecimento da dança na imprensa por parte do jornalismo cultural.

Ainda na entrevista, Mariângela sugere: *precisaríamos de outro tipo de veículos para o pensamento mais crítico da cultura, pois a defesa desse modo de produção da cultura, desses bancos de dados, desses conjuntos mnemônicos não vai ser feita pela imprensa. Precisamos buscar outros modos de preservação da memória.*

Diante desse contexto, qual seria o papel das políticas públicas voltadas para a memória das artes, em especial, da dança? Considerando a memória da dança existente em acervos documentais e o papel da mídia como também parte produtora e constitutiva dessa memória, que rumo será dado à transmissão da dança e sua história se ela não for registrada nem de uma forma nem de outra?

No que se refere à Secretaria Municipal de Cultura, através da Lei de Fomento, conquista da comunidade da dança, o que temos assistido nestes últimos três anos é a ampliação de grupos que recebem verba pública diretamente da Prefeitura de São Paulo, o que tem levado a uma maior visibilidade da dança. Porém, no que se refere à memória documental, nesse mesmo período e sob a guarda da mesma Secretaria, assistimos ao fechamento de um grande centro de memória, o IDART.

De fato, como bem destacou Helena Katz em artigo recentemente publicado no jornal OESP (02/01/2009), *falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva: apenas assim as políticas públicas para o setor deixarão de funcionar como propostas paliativas.* Katz reflete nesse artigo sobre o grande número de espetáculos de dança que estrearam na cidade em 2008; mas, em vez de comemorar essa expressiva produção, devida em grande parte à Lei de Fomento, adverte: *em dança, quantidade produz qualidade quando se refere ao número de apresentações da obra. Mas quando a quantidade passa a ser aplicada ao número de obras criadas, sucede o que se viu em 2008: muitos espetáculos e pouca qualidade nos palcos.*

Temos então o seguinte quadro: uma Lei de Fomento que investe mais na quantidade de beneficiados, realizando cortes de orçamento que prejudicam a qualidade e não contribuem para a formação de público. *Segundo o filósofo italiano*

*Agamben [2007], o sistema funciona assim: é necessário incluir uns para que a maioria permaneça excluída, em um rodízio que anestesia os excluídos com a esperança de que serão os próximos a se salvar. O cultivo dessa esperança imobiliza a todos em uma dependência perversa, que se transforma em norma de sobrevivência (Katz, 2009).*

Pergunta Katz: *qual o papel dessa Lei de Fomento? Quem deve ser fomentado e por quanto tempo? De que adianta selecionar um projeto de criação se, em seguida, ele não é selecionado para circular?* Para respondê-las, precisamos de dados:

Quantos grupos existem na cidade? Quantos solistas? Quantos são produtivos? Quantos improdutivos? Quantas escolas? Quantos alunos? Quantos professores? Quantos bailarinos empregados? Quantos desempregados? Quantos trabalham na informalidade? Quantos projetos sociais usam a dança? Sem conhecer o universo ao qual se refere, não se traça o diagnóstico capaz de fazê-lo avançar. E, se isso ocorre no Município, a situação é muito mais alarmante em termos nacionais (Katz, 2009).

No depoimento dado ao CCSP, Katz<sup>66</sup> lembra que, até hoje em nosso país, o orçamento para cultura não conseguiu chegar nem a 1%: *Vejam só o lugar da cultura hoje no orçamento! É “zero vírgula”. Se nós somos “zero vírgula”, o que podemos atingir com isso? “Zero vírgula” da população. É uma questão absolutamente direta. Se a importância da cultura num orçamento não é sequer 1%, como é que se cobra que a cultura atinja 100% da população?*

Nesse contexto, a dança fica restrita a uma pequena parcela da população, sendo que grande parte das manifestações coreográficas não tem acesso às fontes de financiamento para difusão e preservação, como reconhece o próprio Ministério da Cultura em texto de 2008, denominado “Desafios para a Política Cultural”, citado por Katz no mesmo artigo (OESP -02/01/2009).

Os festivais apresentam-se como a mais dinâmica forma de difusão cultural no País: 49% das cidades contam com festival de cultura popular, 39% com festival de música, 36% com festival de dança, 26% com festival de teatro e 10% com festival de cinema. E aqui se

---

<sup>66</sup> Texto publicado nos “Cadernos de Pesquisas-Dança” no site do Centro Cultural São Paulo: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br).

repete a situação: a dança está em 3º lugar, mas a essa honrosa classificação não corresponde uma projeção equivalente na sociedade. Mas que dança é essa? O que está agregado debaixo desse nome? (Katz, 2009).

Em outra direção caminham instituições aqui apresentadas, como o *Jerome Robbins Dance Division*, nos Estados Unidos, e o *Centre National de la Danse*, na França. Ambas recebem verba pública para manutenção de seus projetos, inclusive aqueles que se dedicam a produzir memória da dança.

Mas e em São Paulo, no lugar do que foi esvaziado-extinto, qual será a política para memória das artes na Secretaria Municipal de Cultura?

Enquanto não temos uma resposta para essa pergunta, deixo aqui minha contribuição para a memória da dança, que pode colaborar para uma reflexão mais ampla com a documentação da dança no Brasil, como um “lugar” de visibilidade.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BANES, Sally. *Writing dancing in the age of postmodernism*. Hanover: Wesleyan University, 1994.

\_\_\_\_\_. *Before, Between, and Beyond: three decades of dance writing*. Madison: University of Wisconsin, 2007.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse, 2001.

BOOP, Mary S. "Danse et documentation aux États-Unis". *Marsyas*. Paris:1995.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra (org). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. Rumos Itaú Cultural Dança 2000/ 2001. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

CAMARGO, Ana Maria de A.; BELLOTTO, Heloisa L. (org). *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura - Departamento de Museus, 1996.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. "Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural". Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2008.

COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

COHEN, Selma Jeanne. *Dance as a theatre art: source readings in dance history from 1581 to the present*. Princeton: Princeton Book Company, 1992.

COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. *What is dance?* Oxford: Oxford University, 1983.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *The Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivos: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Linneu. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: SMC/PMSP, 1980.

\_\_\_\_\_. "Anuário de Artes Cênicas dança/teatro 1980". São Paulo: SMC/PMSP, 1981.

\_\_\_\_\_. "Anuário de Artes Cênicas dança/teatro 1981". São Paulo: SMC/PMSP, 1982.

*Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*. Paris: Nathan, 1997.

DÓRIA, Pedro. "Dilemas on-line". *Rumos [do] jornalismo cultural*. Rumos Itaú Cultural. São Paulo: Summus, 2007.

DUPUY, Dominique. "Danse em colloque". *Marsyas*. Paris: 1995.

\_\_\_\_\_. "Le 3 coups". *Quant à la danse* (5). Images en Manoeuvres/ Les mas de la danse: 2007: 5-11.

\_\_\_\_\_. "Domaine de la mémoire, espace d'oubli". *Quant à la danse* (5). Images en Manoeuvres/ Les mas de la danse: 2007: 81-82.

FABBRI, Véronique. *Danse et philosophie: une pensée em construction*. Paris: L'Hartmattan, 2007.

FARO, Antonio José. *Pequena história de dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GINOT, Isabelle. *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Centre National de la Danse, 1999.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au XX siècle*. Paris: Larousse, 2002.

GREINER, Christine. "O registro de dança como pensamento que dança". Revista *D'Art*. São Paulo: CCSP/ SMC/ PMSP, 2002.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. "Por uma teoria do corpomídia". In: GREINER, Christine (org). *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005: 126-136.

GUERRIER, Claudine. *Presse Écrite et Danse Contemporaine*. Paris: Chiron, 1997.

HERCOLES, Rosa. "Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança". Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2005.

HOGUE, Raimund. "Pina Bausch: um séisme artistique". In: PETIT, Véronique (org). *Le goût de la danse*. Mercure de France, 2008.

HUXLEY, Michael. "European early modern dance". In: *Dance history: an introduction*. London: Routledge, 1994: 151-168.

JOWITT, Deborah. *Jerome Robbins: his life, his theatre, his dance*. New York: Simon & Schuster, 2005.

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

KERKHOV, Marianne Van. "Le processus dramaturgique". *Nouvelles de Danse* (31). Bruxelles: 1997.

LAUNAY, Isabelle (org.). *Les carnets Bagouet*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007.

LAYSON, June. "Dance history source materials". In: *Dance history: an introduction*. London: Routledge, 1994: 18-31.

LEPECKI, André. *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University, 2004.

\_\_\_\_\_. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

LIMA, Mariângela Alves. "Anuário de Artes Cênicas dança/teatro 1980". São Paulo: SMC/ PMSP, 1981.

\_\_\_\_\_. "Considerações sobre a documentação". São Paulo: CCSP/SMC/ PMSP, 1992, 12p. [circulação interna].

\_\_\_\_\_. "Documentando a fugacidade da arte cênica". Revista *D'Art*. São Paulo: CCSP/ SMC/ PMSP, 2002.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

\_\_\_\_\_. "Le corps visible". In: *L'histoire de la Danse*. Centre National de la Danse, 2000: 46-54.

\_\_\_\_\_. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. "A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações". SILVA, Zélia Lopes da (org). *Arquivos, patrimônio e memória*. São Paulo: Unesp: 1999, 11-29.

\_\_\_\_\_. "Os paradoxos da memória". MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e Cultura*. São Paulo: SESCSP, 2007.

NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: SMC/PMSP, 1992.

NAVAS, Cássia. *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.

OSWALD, Geneviève. "La danse, images picturales et visuelles". *Quant à La danse* (5). Images en Manoeuvres/Les mas de la danse: 2007: 101.

PAIXÃO, Paulo. "Por uma política cidadã do corpo". Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2009.

PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PETIT, Véronique (org). *Le goût de la danse*. Mercure de France, 2008.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2007.

ROSA, João Guimarães. "O Espelho". In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROUSIER, Claire; SEBILLOTTE, Laurent. "Pour une recherche en danse". *Rue Descartes* (44). Paris: 2004: 96-105.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008.

XAVIER, Renata. "Registrando a Dança". *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança* 2006/2007. São Paulo: 2007.

## **MATÉRIAS DE JORNAIS E REVISTAS**

ANTHONIO, Jorge. "Nicanor Miranda: pioneirismo na crítica de dança". *Dançar* (30). São Paulo: 1990.

BRAGATO, Marcos. "A dança eloqüente de Noverre". São Paulo: JT, 31/10/1998.

Diário oficial do Município de São Paulo. Decreto no.49.492. São Paulo: PMSP/DOM, 16/05/2008.

FARO, Antonio José. "Noverre, renovação do balé no século XVIII". *Dançar*. São Paulo: 1988.

ISAACSON, Walter. "Como salvar os jornais (e o jornalismo)". São Paulo: OESP, 15/02/2009.

KATZ, Helena. "Corpo de Baile não acerta com a música". São Paulo: FSP, 24/04/1981.

\_\_\_\_\_. "Programa do Itaú perdeu seu rumo". São Paulo: OESP, 20/03/2007.

\_\_\_\_\_. "Quatro décadas de puro bailado". São Paulo: OESP, 03/03/2008.

\_\_\_\_\_. "Falta à dança o reconhecimento como atividade produtiva". São Paulo: OESP, 02/01/2009.

PEREIRA, Roberto. “A formação de platéias”. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16/03/2004.

PONZIO, Ana Francisca. “Balé da Cidade Luta Para se Reconstruir”. São Paulo: FSP, 29/08/1994.

VALLIM, Acácio Ribeiro. “Harmonia e emoção em ‘Libertas’”. São Paulo: OESP, 23/04/1981.

VIOTTI, Sérgio. “A maioria do Corpo de Baile depois da timidez”. São Paulo: JT, 25/04/1981.

## **SITES**

Balé da Cidade de São Paulo: <http://www.baledacidade.com.br>

Biblioteca Jenny Klabin Segall (catálogo):  
<http://www.museusegall.org.br/bjks/catalogoonline>

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo:  
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>

Centre National de la Danse: <http://www.cnd.fr>

Centro Cultural São Paulo – (“Exposição Virtual: Imagens de Dança” e “Cadernos de Pesquisa: Dança”): <http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Folha de S.Paulo: <http://www.folha.com.br>

Helena Katz: <http://www.helenakatz.pro.br>

Idança: <http://www.idanca.net>

Itaú cultural (Rumos Dança): <http://www.itaucultural.org.br>

Jerome Robbins Dance Division: <http://www.nypl.org>

Klauss Vianna: <http://www.klaussvianna.art.br>

Mariposa: <http://www.acervomariposa.com.br>

O Estado de S.Paulo: <http://www.estado.com.br>

RecorDança: <http://www.recordanca.com.br>

São Paulo Cia. de Dança: <http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>

SESC Memórias: <http://www.sescsp.org.br>

TV Cultura: <http://www.tvcultura.com.br>

Teatro Alfa (CDM): <http://www.teatroalfa.com.br/acervo.asp>

Village Voice: <http://www.villagevoice.com>



## ANEXOS

### ENTREVISTAS

#### **Anexo 1 - Entrevista realizada com Madeleine Nichols, curadora de dança do *Jerome Robbins Dance Division* da *New York Public Library*.**

Local: *Jerome Robbins Dance Division* (EUA)

Data: outubro de 2005

Renata Xavier – Você poderia falar do início da *Dance Collection*, fundada em 1944, e sua transformação em *Jerome Robbins Dance Division*?

Madeleine Nichols – A *Dance Collection* começou como parte da Divisão de Música. Havia muitos livros e doações de material de dança que foram entregues à Geneviève Oswald, responsável por essa Divisão. Ela acabou se tornando a primeira curadora da *Dance Collection*. *Dance Collection* se tornou conhecida mundialmente, e é muito triste que a Biblioteca Pública de Nova York não a tenha usado como marca registrada. Dentro da biblioteca, a *Dance Collection* tinha se tornado uma entidade tão grande e vital que precisava ser uma Divisão, o que seria um status maior para a biblioteca. Perceberam também que, dentro da *Dance Collection*, havia muitas coleções de coreógrafos diferentes, de companhias diferentes e então o sentimento de que isso era melhor do ponto de vista da biblioteca. Jerome Robbins fez uma doação para ajudar a fundar e gerir esse lugar, e assim o nome foi mudado para *Jerome Robbins Dance Division*, e por uns dois ou três anos muitas pessoas do mundo da dança foram contra porque gostavam da sua *Dance Collection*. Em 1965, quando foi aberta a biblioteca no *Lincoln Center*, a *Dance Division* foi mudada para lá.

RX – Qual o propósito da *Dance Collection*, desde o princípio?

MN – Eu diria que se trata de uma biblioteca sobre dançarinos construída e guiada por dançarinos, pessoas de dança. Nós, que trabalhamos aqui, os ouvimos e lidamos com eles o tempo todo ao telefone, pessoalmente, por e-mail e fax. Os coreógrafos passaram a usá-la como sua biblioteca, e a maioria dos coreógrafos eram dançarinos também. Os tempos mudam, mas sua missão é a mesma: uma biblioteca sobre dança e dançarinos, feita realmente por eles, que mandam material para nós da mesma forma que você trouxe material do Brasil. Poderíamos nunca encontrar esse material. Se houver um livro publicado por uma editora conhecida, em qualquer país, há um pedido da biblioteca para comprar esse livro, que vai fazer parte do acervo.

A Biblioteca Pública de Nova York é uma das mais importantes do mundo, por isso temos essa missão ampla. Mas não poderíamos fazer tudo por nós mesmos; por isso, estamos em conexão com outras bibliotecas e isso tem nos ajudado; ter tudo concentrado num único lugar não faria sentido.

RX – Como a *Dance Division* pode ser consultada? Qual a conduta para se conseguir autorização e consultar um material de acesso restrito? Qual o critério para se incluir um artista no arquivo?

MN – Qualquer um pode usar a biblioteca pública de Nova York. Você não precisa ser de um lugar específico, nem ter nenhum trabalho especial para usar a biblioteca. Trata-se de uma biblioteca pública, com informação para todos – uma ideia excelente. Uma vez que as pessoas estejam aqui, elas terão que manejar o material com cuidado, é o único requisito. Há algum material na biblioteca que não pode ser visto, mas será preservado e estará disponível, e catalogado. Esses materiais que as pessoas não podem consultar por ora são alguns diários, isso acontece sempre com os manuscritos. Temos um material de Jerome Robbins que não pode ser visto até 15 anos após sua morte, segundo seu desejo. Isso sempre acontece, não é novo em bibliotecas.

Algumas companhias colocam restrições e pedem que se faça um contato para autorizarem a exibição de seu material, em geral filmes. No último ano, duas companhias de balé americanas retiraram suas restrições, porque finalmente se

sentem confortáveis com o que acontece aqui. No começo, estavam muito preocupados, pois não usam bibliotecas com muita frequência e ainda tem as negociações com sindicatos, e ninguém quer tirar vantagem dos dançarinos. Mas está claro que não é assim que as bibliotecas funcionam aqui. Tem sido muito bom ver essas restrições caírem gradativamente.

Sobre os critérios de se incluir um artista no arquivo, quando o material chega à Divisão de Dança, ou as pessoas estão nos oferecendo ou nós estamos pedindo. Como estamos colecionando há 50 anos, olhamos para a coleção como um todo, pensamos com cuidado e nos perguntamos se faz sentido e se é alguma coisa muito importante. Queremos ter certeza de que não estamos ignorando nada que possa ser relevante.

Temos muito cuidado com a quantidade de material que chega aqui. Nem toda escola de dança do mundo tem representação aqui. Procuramos parceiros para quem faça mais sentido essa ou aquela informação. Fomos muito felizes em escolher as regras de catalogação anglo-americanas, que vem da Biblioteca do Congresso e são reforçadas no mundo todo por tratados bilaterais com os Estados Unidos, desde, acredito, 1950. Através dessas regras percebemos que tipo de material vamos ter.

RX – Como classificam esse material?

MN – Ainda usamos o sistema que a Biblioteca Pública de Nova York desenvolveu há cem anos, e funciona! Trata-se de se dar um endereço único e ser capaz de encontrá-lo na prateleira, mas somos tão grandes agora que o computador é um parceiro essencial no catálogo de dança; podemos ter de 10 a 40 pontos de acesso para qualquer item específico.

Fisicamente, só podem estar num lugar, mas o computador pode ter todos esses verbetes e encontrá-los, e tudo isso é feito sob as regras do catálogo anglo-americano, que é o sistema da Biblioteca do Congresso. Trabalhamos junto com a Biblioteca do Congresso para estabelecer nomes de dançarinos e danças, e trabalhos com dança. A Biblioteca do Congresso tem um documento de quatro páginas adotando coreografia, trabalho coreográfico e o nome do coreógrafo. Cada coreógrafo de cada companhia tem uma versão ligeiramente diferente, e nós cuidamos dessas versões. Assim, não podemos simplesmente considerar, por

exemplo, o Lago dos Cisnes, temos os nomes dos coreógrafos e outras informações detalhadas usando essas regras da Biblioteca do Congresso.

Será que vamos poder cooperar com outros países, partilhar informação, informação profissional, catalogada, e de acordo com a Biblioteca do Congresso? Talvez sim. Não vai ser fácil, mas vejo que, no futuro, isso pode acontecer.

RX – Que tipo de informação se disponibiliza na *website*?

MN – Há muitas formas de acessar a Divisão de Dança. As páginas da internet são sempre redesenhadas, portanto não estamos operando da forma que considero mais eficiente, porque a página já passou por diversas alterações e continua a evoluir. Pode-se obter muita informação através de nosso catálogo *online*, há muitos detalhes, como datas, títulos de trabalho, quem são os artistas que contribuíram, os nomes dos participantes e assim por diante. Acho que isso é o suficiente sobre o tipo de informação disponível na *website*.

Sabemos que muito material que faz parte do acervo não é material publicado, é onde a comunidade de dança no mundo contribui e nós ficamos muito contentes com isso, pois, de outra forma, a dança continuaria a ser invisível. Com essa variedade de formatos de material, você tem uma ideia do que está na *website*. Hoje estamos indexando conteúdos de revistas: onde está a literatura sobre dança? É por isso que nos preocupamos com a informação.

RX – Qual a formação das pessoas que trabalham na *Dance Division*?

MN – Vou falar de como estamos estruturados agora; é bom saber que isso muda. Nos últimos 10 ou 15 anos fomos mais do que 25 pessoas, agora somos 15 pessoas no total e isso inclui uma pessoa que funciona como secretária e assistente, e outra que funciona como assistente de arquivo. É o mínimo de todos os tempos, espero que não diminua. Temos sete profissionais bibliotecários e outros que têm muita experiência em biblioteca, mas nenhuma formação. A Biblioteca Pública de Nova York tem um sistema que, se você não for um bibliotecário com formação, mas tiver o conhecimento equivalente em um assunto específico como dança, você pode ser contratado num nível equivalente ao dos bibliotecários. Há vários estágios e passos dentro da biblioteca, muito semelhante aos níveis nos serviços

governamentais. Parece que o sistema vai mudar, mas não vejo nenhuma mudança nos próximos dois ou três anos, e se isso ocorrerá de fato.

RX – Todos são funcionários da Biblioteca Pública de Nova York?

MN – Todos trabalham para a Biblioteca e nós temos que trabalhar aqui, não em casa. Tomamos essa decisão mesmo na era do computador, pois há a demanda do público que vem fazer consultas *in loco*, por fax ou por telefone e nem tudo acontece na internet.

Somos apenas 15, é uma equipe pequena, se você considerar o número de mesas e telefones que manejamos durante o dia, e trabalhamos em equipe. Fazemos grupos sobre certos tipos de trabalho e certos projetos especiais. Assim, temos sempre ao menos duas ou três pessoas trabalhando em grandes projetos ou projetos em andamento. Sempre trabalhamos com parceiros para ter certeza de que estamos fazendo o certo. Toda semana temos uma reunião para nos certificar dos projetos de pesquisa em andamento, se estão conseguindo a informação, o que quer que seja: pela internet, pessoalmente, na sala de leitura, pessoas escrevendo livros, fazendo documentários para televisão, etc.

Nem tudo está catalogado ainda. Para filmes e *videotapes* estamos cerca de um ano atrás, recebemos cerca de 1000 a 1500 filmes ou *videotapes* novos por ano e catalogamos cerca de 1000. Há mais demora nos documentos pessoais, manuscritos, mas a biblioteca está cuidando disso.

RX – E a identificação do material iconográfico?

MN – Muito do que temos aqui, por exemplo, fotografias, se você quiser identificar quem está na foto e se a fotografia tem 50 anos, quem você vai contratar para fazer o trabalho? Ninguém agora tem essa informação, mas se você puder dispor de algumas pessoas aposentadas, que têm muito conhecimento e não se importam em identificar fotografias, elas vêm e nos ajudam ocasionalmente.

RX – Como conseguir suporte financeiro?

MN – Essa é uma preocupação recorrente de qualquer pessoa que trabalhe na minha posição e de qualquer dos meus superiores. Não há verba suficiente para se fazer o trabalho importante que precisa ser feito.

A Biblioteca não tem dinheiro suficiente, e nos últimos trinta anos a *Dance Division* conseguiu várias doações do governo federal e do governo do estado de Nova York. Há muita competição por essas concessões; somos razoavelmente bem sucedidos.

Conseguimos uma verba para digitalização, para levar a informação sobre dança às pessoas de novas maneiras. Também conseguimos uma grande doação federal para a preservação de *videotapes*, temos 50 anos de dança em *videotapes*. Temos que cuidar para que isso não desapareça, e se não fizermos nada, vai desaparecer. Não fazer nada é o maior risco que se corre. Assim, tentamos conseguir suporte financeiro de todos os lugares possíveis.

RX – Quanto do orçamento é gasto para o pagamento do salário dos funcionários?

MN – Nosso custo de pessoal é, geralmente, de 70 a 80% do nosso orçamento, um valor alto nos negócios da maioria das pessoas, mas não é alto num negócio que tem tudo a ver com pessoas. Então, uma vez que você entenda isso, o fato de que os salários representem tanto do seu orçamento, e entenda em que tipo de negócio você está, você está num negócio de pessoas, é o cérebro humano em trabalho. Temos que ter esperança nisso.

RX – Como você consegue as últimas produções dos Estados Unidos? E material do Forsythe<sup>67</sup>, por exemplo?

---

<sup>67</sup> Willian Forsythe – bailarino americano (1949-) radicado na Alemanha, foi diretor do Ballet de Frankfurt (1984-2004) e atualmente dirige sua companhia – *The Forsythe Company* (2005-).

MN – Nem sempre temos as últimas produções americanas, e preciso dizer que somos dependentes do pessoal de dança que nos conhece para nos ajudar a conseguir isso.

Quanto ao Bill Forsythe, é um exemplo perfeito. Na Alemanha, os teatros querem guardar, custodiar e controlar todos os *videotapes*; eu acho que há um medo econômico muito grande por parte deles. Eles não perceberam que pode haver outra forma de fazer isso. De tempos em tempos, nós conseguimos negociar com eles; trata-se de um trabalho difícil. No momento em que você consegue alguma coisa, outra geração entra e você tem de começar de novo, esse é o caso de Forsythe. Então, vamos ver o que está acontecendo lá, há coisas acontecendo lá. Tenho confiança de que essas fitas não estão em risco.

RX – Mas eles não mandam as cópias?

MN – Não, temos pedido há muitos anos.

RX – Eu me lembro de procurar aqui vídeos do trabalho de Meg Stuart, não achei nada recente e me perguntei por que ela não envia material para o *Dance Collection*, já que ela é americana.

MN – Algumas pessoas o fazem, quando percebem. Muitas pessoas simplesmente não estão pensando nisso, como você com o seu interesse e a sua maravilhosa mente de pesquisadora, que nunca vai cessar. Infelizmente, não temos uma equipe suficientemente grande para escrever a todos.

RX – Existe algum programa de intercâmbio com o CND (Centro Nacional de Dança) da França?

MN – Não há nenhum programa formal de intercâmbio. No mundo da dança temos uma comunidade fechada, as pessoas se conhecem, e, a menos que se consigam fundos internacionais especiais, não sei quando vamos chegar lá.

Poderá haver uma colaboração na indexação de periódicos, das revisões literárias nas revistas francesas.

RX – Que tipo de trabalho de dança vem ao auditório desse prédio?

MN – É um auditório bonito, pequeno, de duzentos lugares. O palco não é suficientemente grande para dança, é para pequenos trabalhos de dança, solos. E a seleção está realmente nas mãos da pessoa que faz os programas, embora ela esteja sempre conversando com o pessoal da *Dance Division*.

RX – Gostaria de saber sobre sua formação.

MN – Eu me formei pela Universidade de Michigan em inglês, e já tinha me decidido a não dançar, essa foi a grande decisão quando eu estava na escola, era uma adolescente. Consegui ver que não seria a melhor dançarina da Terra. Assim, quando fui para a faculdade, eu disse: “Não, não vou dançar”. E aqui estou eu trabalhando com os melhores dançarinos.

RX – Por fim, o que chamou sua atenção em sua visita ao acervo de dança do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo?

MN – Achei excelente o trabalho minucioso que é feito na identificação das fotografias. É bom saber que aquilo que vocês têm em São Paulo nós não temos aqui; isso amplia os recursos.



**Anexo 2 - Entrevista realizada com Claire Rousier, diretora do *Département du Développement de la Culture Chorégraphique* junto ao *Centre National de la Danse* (CND).**

Local : *Centre National de la Danse* (França)

Data : janeiro de 2007

Renata Xavier – Gostaria que você falasse do Departamento de Desenvolvimento da Cultura Coreográfica que você dirige.

Claire Rousier – As missões do departamento são três. Elas concernem ao patrimônio, o que é chamado de *legacy* em inglês, à pesquisa e à difusão dos conhecimentos. Para que se cumpram essas três missões, há um certo número de estruturas, de dispositivos. A midiateca, que é composta de coleções, três naturezas de coleções: de livre acesso, de empréstimo e fundos de arquivos ou de documentações preciosas, por serem raras, que são consultáveis unicamente *in loco* e por solicitação, não são de livre acesso. E há também uma política editorial. Publicamos muitos livros. Fazemos exposições, organizamos colóquios, conferências e o que nós chamamos de programas de reativação do patrimônio coreográfico. São programas nos quais, por ocasião de uma temática, remontamos obras do patrimônio e damos conferências relacionadas à temática, exibimos filmes dos coreógrafos escolhidos. Quer dizer, fazemos com que obras esquecidas ressurgam para o público.

Na França dos anos 30, existiam os arquivos nacionais de dança, que tinham a mesma ambição que o CND; isso quer dizer que eles tinham um fundo de arquivos, eles faziam programas de pesquisa etnológica, organizavam concursos de dança, tinham uma revista, publicavam livros, organizavam exposições. Era uma estrutura muito similar na ideia, mas era uma estrutura privada. Não havia trabalhos de pesquisa consagrados a essa antiga estrutura, então nós, durante três anos, dirigimos um programa de pesquisa e, depois, publicamos uma obra que se chama “Os arquivos internacionais da dança” (1931-1952).

Nossa dinâmica é funcionarmos, ao mesmo tempo, como uma biblioteca tradicional, entre aspas, que coleta fundos, que os conserva e os torna acessíveis ao público, evidentemente, e também como geradores de outros eventos a partir dessas fontes; por exemplo, filmamos o que foi feito e publicamos. Ao filmarmos, produzimos novas fontes. Fazemos o que eu chamo de produzir arquivo. É um pouco sintomático, digamos, da dinâmica que há aqui.

RX – Tudo é financiado pelo Ministério da Cultura?

CR – Estamos sob a tutela do Ministério da Cultura, mas somos financiados pelo Ministério da Fazenda e dirigidos por um Conselho Administrativo. Temos também nossas próprias receitas. Isso quer dizer que, quando produzimos ou organizamos espetáculos, há a bilheteria, assim como os livros que vendemos. A formação, os cursos são vendidos, entre aspas, os dançarinos pagam, mas não muito caro, é menos caro em relação ao que pagariam em cursos externos, mas são, de todo modo, nossas receitas próprias. Elas são pequenas em relação ao nosso orçamento geral, giram ao redor de 5% desse orçamento. O essencial mesmo é um orçamento de subvenção, um orçamento do Estado, isto está claro! Temos alguma ajuda de mecenato, mas não muita. Funcionamos muito pouco segundo o modelo americano. E o mecenato é algo difícil na França. Temos um mecenato de um produtor de champanhe que nos oferece garrafas de champanhe para as recepções, por exemplo. Não é de modo algum o sistema americano, que é essencialmente baseado no mecenato. Para nós é realmente o Estado que subvenciona o essencial.

RX – E como é o contrato de trabalho das pessoas?

CR – Ninguém é empregado do Estado; somos subvencionados pelo Estado, mas temos contratos de direito privado, como qualquer outra estrutura. O estabelecimento é público, mas nossos contratos e nosso funcionamento são de direito privado. Como em qualquer outra empresa, somos assalariados, portanto, podemos ser demitidos.

RX – Que tipo de qualificação têm as pessoas que trabalham na midiateca?

CR – Bem, há nove pessoas, contando com o responsável pela midiateca, que têm, essencialmente, formação em documentação e são, antes de tudo, documentalistas por profissão. Depois, tentamos cruzar competências de quem conhecia dança e de quem da documentação. Então, há conosco pessoas que vieram da dança e que se formaram depois em documentação, e outras que vieram especificamente da documentação. A equipe editorial que publica os livros tem formação ligada à editoração. E há também toda uma parte da equipe que está ligada à produção de eventos, ao setor administrativo, logístico, etc. Eles têm uma formação na área da administração, da logística, portanto, todos têm competências ligadas a profissões bem específicas. Eu fui dançarina, hoje sou responsável pela programação, então não tenho um trabalho técnico, mas um trabalho de direção um pouco mais vasto.

RX – Essas nove pessoas trabalhando aqui são suficientes?

CR – Está bom, mas não muito. Não é muito porque estamos trabalhando 33 horas por semana. Quando estamos abertos, há no mínimo 3 pessoas. Há cem pessoas por dia que vêm à midiateca, que requerem, em média, 3 pessoas trabalhando, 3 pessoas multiplicadas por 33 horas; ou seja, 3 tempos integrais só para receber o público, e há também todo o trabalho de comanda e de recebimento dos documentos, de tratamento material e intelectual das coleções, e tudo isso demanda um tempo muito grande. Não é tão fácil, não. E além do mais, há atrasos no tratamento de algumas coleções. Por exemplo, na área do audiovisual ou dos fundos de arquivo. Temos dificuldade em lidar com o volume de trabalho.

Na área da edição, somos três, contando comigo; publicamos de 5 a 6 livros por ano. Há ainda a produção de documentos de comunicação, além do acompanhamento das exposições e de todos os textos, é muito trabalho.

RX – Como a midiateca pode ser consultada-utilizada?

CR – É totalmente aberta a todos. A midiateca se destina tanto aos profissionais, dançarinos, coreógrafos, jornalistas, pesquisadores franceses e aos pesquisadores estrangeiros que vêm trabalhar sobre fundos específicos. As crianças do bairro também vêm ver vídeos, comédias musicais, e fazem empréstimo de filmes para assistirem nos finais de semana; todo mundo pode vir à midiateca. O público vem quando ela está aberta. A pessoa pode fazer uma busca pela Internet ou uma solicitação direta, o que será um pouco mais demorado. Se ela a faz antecipadamente, temos mais tempo de preparar.

RX – Vocês aceitam doação de material? Quais são os critérios para que um material faça parte do arquivo?

CR – Depende. Se já possuímos o material que está sendo doado, e o doador permitir, tentamos doar para outros locais. Na avaliação do material a ser aceito ou descartado consideramos se ele é de interesse para a dança e o acervo; e ainda se ocupa muito ou pouco espaço e se vai ser difícil conservá-lo ou não. Evidentemente, trabalhamos junto com o doador, com aquele que chega e doa as fotos ou os documentos. Trabalhamos com ele para identificar as fotos e as obras.

É preciso dissociar algumas coisas a respeito da constituição das coleções: há o que compramos, o que vendemos e o que produzimos. É totalmente diferente. Temos pequenos acervos aqui que nos foram doados e que não são fundos de arquivo que nos ajudaram a constituir a coleção, por exemplo, periódicos. Há pessoas que trouxeram todos os periódicos, que nos deram tudo. Isso nos ajudou a completar coleções antigas nas quais faltava um número. Então, podemos aceitar um conjunto de obras, um conjunto de coleções de natureza muito diferente ou um arquivo. Em geral, com relação ao arquivo, tentamos manter sua coerência, ou o recebemos integralmente ou não o recebemos, tudo depende do interesse que ele apresenta para nós.

RX – E o critério para aquisição?

CR – Compramos em função do que necessitamos - seja o que é recente, seja o que é antigo. Há critérios de preço também, há coisas muito caras e, por isso, não podemos comprar. Quanto ao que é mais caro, discutimos com outras instituições patrimoniais; se já estiver na Biblioteca Nacional da França, não vamos comprar. Se não estiver, vemos com eles se querem comprar e se não comprarem, aí então consideramos ou não a compra.

RX – E a classificação das fotografias ?

CR – Temos vários sistemas de classificação, porque há diferentes sistemas em função da natureza do documento. As fotos são classificadas pelo nome do coreógrafo, são separadas em caixas neutras para não serem danificadas e são digitalizadas. Assim, podemos ter acesso à foto por meio da digitalização e não manipulamos mais o suporte original.

RX – Vocês identificam todas as pessoas que estão numa foto?

CR – Não podemos fazer isso sistematicamente, temos mais de 10.000 fotos. Há um certo número de informações básicas que ajudam na identificação e que obtemos bem rapidamente, como: o nome da obra, a data e o nome do coreógrafo.

RX – E a coleção Albrecht Knust (1896-1978)?

CR – A coleção Knust tem 80 caixotes que nos chegaram, com não sei quantas cartas, é assustador! Acredito que sejam 4.000 cartas com interlocutores do mundo todo e em alemão; isso traz toda a vitalidade da dança moderna alemã dos anos 30, é importante.

RX – O foco mais importante do acervo está na dança francesa ?

CR – Claro que temos mais material da dança francesa. O essencial da coleção, em volume, é após os anos 50, após a segunda guerra mundial. Temos também muita coisa anterior, muitos programas de espetáculos que nos chegam desde os anos 50. Depois da dança francesa, temos a dança europeia, mas é um fato, não é uma escolha, é a história da coleção.

RX – No caso da dança contemporânea francesa, vocês têm muito material?

CR – Temos 3.000 dossiês de artistas aqui. Coletamos todos os documentos de artistas e os classificamos. Há portanto dossiês bastante consistentes, mas não fazemos um catálogo sistemático dos artistas franceses. Por outro lado, temos um banco de dados consagrado aos artistas e às obras, que é construído de uma forma muito pedagógica. Não é um catálogo ou um guia como era a publicação da AFFA (*Association Française d'Action Artistique*).

RX – E qual a ligação com a Cinemateca da Dança?

CR – Originalmente, a Cinemateca da Dança deveria se instalar aqui. Depois, as discussões para sua instalação não tiveram sucesso entre o CND, a Cinemateca e a tutela; então, a Cinemateca continuou autônoma.

RX- Ela é ligada à Cinemateca Francesa ?

CR – Sim, ela é ligada à Cinemateca Francesa, mas eu acredito que, agora, sejam de fato autônomas. Não há mais do que um laço de cortesia, de facilidade, eu acredito que sejam juridicamente autônomas.

RX – No que se refere aos filmes relacionados à dança, qual é a diferença entre a programação do CND e a da Cinemateca da Dança?

CR – Fazemos todo um trabalho de captação audiovisual dos espetáculos aqui apresentados e das diferentes manifestações. Fazemos entrevistas com certas

personalidades e, às vezes, filmamos algum curso, mas não tudo. Depois esse material estará disponível na midiateca. Já o objetivo da Cinemateca da Dança é de fazer programações.

A nossa vocação é a de tornar disponíveis os recursos. O filme para nós é um suporte, nada além disso. Nós não temos a pretensão de fazer uma programação de cinema de arte. O que vai nos interessar no filme é o que há nele, é o seu aspecto documental. É o documento que nos interessa e não a obra, de certo modo. Então, podemos programar filmes, mas porque nos interessa mostrar o que há ali.

RX – Há algum vínculo entre o CND e a Universidade Paris VIII?

CR – Não há um vínculo administrativo, formal. Há muitos laços porque os estudantes de Paris VIII vêm aqui. Organizamos, há pouco tempo, um curso sobre pesquisa documental e eles vieram. Portanto, de fato recebemos grupos de alunos e os ajudamos, e isso acontece informalmente. Muitas vezes, contratamos esses alunos para pequenos trabalhos ou para redigir textos.

RX – E o programa de residência para pesquisador?

CR – Aqui nós recebemos um pesquisador residente por ano, há uma bolsa e ele tem alojamento. Este ano estamos com um pesquisador italiano que ficará até maio e depois voltará no período de outubro a dezembro. Isto significa que ele vem porque há um projeto e seu projeto está ligado ao fundo. É bom quando encontramos laços assim. Este ano [2007] teremos oito meses de bolsa, por isso teremos uma pessoa aqui durante esse período.

RX – Você poderia falar um pouco sobre os Centros Coreográficos criados nos anos 80 no governo Mitterrand ?

CR – Há cerca de dezoito Centros Coreográficos Nacionais na França, dirigidos por coreógrafos, mas a missão deles não tem nenhuma relação com o CND. Eles têm estúdios de dança para ensaios, voltados a artistas que produzem suas danças, e contam com uma equipe permanente para divulgação. Alguns

desses centros têm salas de espetáculos e outros podem hospedar dançarinos residentes.

Os Centros Coerográficos Nacionais são, antes de mais nada, espaços de produção para os artistas e têm um pouco a função de território. Mas sua primeira missão é a criação, a criação de suas obras. Eles são completamente autônomos.

RX – E os diferentes departamentos do CND?

CR – Em cada departamento há uma parte do que denominamos serviço público; ou seja, serviço prestado à comunidade, e também uma parte de programação, que é outra coisa. Aqui, o serviço público diz respeito à midiateca; e a programação refere-se à produção de livros, aos colóquios, às conferências, aos programas de reativação do patrimônio, às exposições. O departamento que cuida dos espetáculos pode comprá-los, estabelecer contratos de cessão, ou co-produzi-los.

Há um outro departamento muito importante e que é o departamento das profissões, onde eles são acompanhados de ponto de vista jurídico, há o acompanhamento das carreiras, da recolocação profissional, também cuidam dos problemas de saúde, ou seja, tudo o que define uma profissão administrativamente.

RX- Você poderia falar sobre a importância do CND na política cultural francesa para a dança ?

CR – É muito importante porque é uma ferramenta que é oferecida, antes de tudo, à profissão - todos esses cursos, essas possibilidades de ensaiar. Os estúdios são emprestados gratuitamente, é uma grande vantagem para os artistas não terem que pagar aluguel ; nem que fosse só isso, já seria muito importante.

Agora, as pessoas têm uma documentação muito importante ao seu alcance, e sejam dançarinos, sejam pesquisadores, eles podem trabalhar. Acredito que sentiremos os efeitos produzidos dentro de dez, vinte anos, graças à formação, evidentemente.

E quanto à produção editorial, antes não havia obras de referência, ou muito poucas, em língua francesa pouco científica. E agora há uma produção que se faz, que dá o exemplo, não é só o que fazemos, mas isso provoca outras iniciativas em



outras instituições. E, no fundo, eu acredito que a importância do impacto do CND é, claro, o que ele faz, mas é também como se ele fosse uma corrente, a partir da qual outras iniciativas ocorrem, e isso cria uma dinâmica.

RX – Como está o orçamento para a dança contemporânea na França ?

CR – Na França, apesar de tudo, temos um orçamento bastante consequente para a dança, mas nunca é o suficiente, porque temos muitos artistas, produzimos muito. Há muitos dançarinos na França. O problema é que isso causa um efeito “bola de neve”. Quanto mais se financia, quanto mais se subvenciona, mais dançarinos há, mais necessidade há de locais de trabalho, que ainda não são suficientes. Mas, comparativamente a outros países, a situação da França não está ruim para a dança.

RX – Existem trabalhos teóricos que discutam sobre a documentação em dança ?

CR – Não há muita coisa.

RX – Gostaria de saber da relação de vocês com outros arquivos de dança internacionais, por exemplo, o *Dance Division* de Nova York e outros, na Europa – Alemanha, Inglaterra. Vocês têm algum sistema de troca ?

CR – Sim, fazemos trocas principalmente ligadas aos projetos, ou seja, quando nós publicamos. Muitas vezes, nós tomamos de empréstimo documentos para uma publicação nossa; é, portanto, comum, como para qualquer outro editor. Também fazemos parte da rede – SIBMAS (*International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts*)<sup>68</sup>, que é uma rede de bibliotecas e de museus das artes do espetáculo. Nós pertencemos à mesma rede e nos encontramos a cada ano para discutir problemáticas, para trocas profissionais acerca dessas questões.

---

<sup>68</sup> Desde 1954, existe a Associação Internacional de Bibliotecas e Museus das Artes da Performance (SIBMAS). Trata-se de um fórum que tem promovido uma troca de informações sobre pesquisa, prática e teórica, em documentação em artes cênicas. Paralelamente, essa organização realiza conferências internacionais bienalmente.

Cogitou-se, mas por ora ainda não foi implantada, uma espécie de colaboração sobre o tratamento dos periódicos em escala internacional. Os americanos tratariam dos periódicos americanos, nós trataríamos dos periódicos franceses e assim por diante. Isso com uma indexação, para produzir algo como uma espécie de megacatálogo indexado dos periódicos de dança, mas isto é um projeto ainda por vir.

### **Anexo 3 - Entrevista realizada com Mariângela Alves Lima, pesquisadora e crítica de teatro e uma das fundadoras da Equipe Técnica de Artes Cênicas do IDART.**

Local: São Paulo

Data: fevereiro de 2009

Renata Xavier – Gostaria que você falasse do histórico do IDART e em que momento você chegou?

Mariângela Alves Lima – Só sou testemunha ocular dessa história a partir de 1977. A gestação dessa instituição dentro da Secretaria Municipal de Cultura começou, na verdade, a ser preparada em 1975. Em 1976, o IDART foi fundado oficialmente, e eu só comecei a trabalhar lá em 1977. Sábado [Magaldi] estava montando uma equipe de pesquisadores de Artes Cênicas, Maria Thereza Vargas e outros pesquisadores já estavam contratados; essas pessoas também são testemunhas da área de Artes Cênicas.

A ideia era de que a arte, na ocasião, fosse pensada a partir de um centro multidisciplinar e interdisciplinar; ou seja, que as várias linguagens artísticas fossem trabalhadas como pensamento, documento, pesquisa, como uma rede de apoio mútuo e de signos que formavam uma única constelação, que seria a memória a arte de São Paulo. Isso foi pensado, originalmente, como projeto, dentro da Secretaria Municipal de Cultura, pela Dona Maria Eugênia Franco. Por quê? Porque Dona Maria Eugênia Franco se formou com o grupo da geração modernista – Décio Pignatari, Paulo Emílio Salles Gomes e Sérgio Milliet. Ela se formou com esse pessoal. Embora a formação dela fosse em crítica de Artes Plásticas, ela já tinha um pensamento sobre a arte moderna como uma coisa que escapava à autonomia da literatura. Ela trabalhava como diretora da seção de arte da Biblioteca Mário de Andrade, cujo princípio era que, para documentar arte, não bastava você recolher o suporte literário, você precisaria ter outros suportes: plásticos, visuais, auditivos, sonoros, para compreender uma determinada linguagem. Isso já fazia parte da formação dela, como um projeto de pesquisa e documentação sobre arte

contemporânea. A ideia era contemporânea. Isso está no nome dessa fundação. Dona Maria Eugênia, uma crítica de artes plásticas maravilhosa, já trabalhava com isso e foi ela que formou essa primeira equipe.

Então, o Departamento de Informação e Documentação Artísticas foi criado em 1975, composto pelo Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, pela Discoteca Pública Municipal e pela Biblioteca de Arte, tendo Sábato Magaldi como Secretário Municipal de Cultura e Maria Eugênia como diretora desse novo Centro de Documentação. Os dois se juntaram, e dessa junção saíram as equipes de pesquisadores, convidados por eles, que iriam integrar essa nova instituição. Pesquisadores e bibliotecários já com um olhar voltado para os sistemas de informação. Isso precede a informática, é quando a informática está começando a ser pensada. Sistemas documentais ainda não informatizados e nem gente treinada para isso, mas já com esse horizonte se desenhando, novos sistemas de informação possivelmente um dia computadorizados. Mas de qualquer forma, com acessibilidade muito grande e com um interesse enorme por meios visuais e cinéticos, fotografia e filme. Eram coisas que interessavam muito e que começavam a ser pensadas de um modo novo por esse pessoal, que saiu da área de biblioteconomia e se integrou, também a convite de Dona Maria Eugênia, a essa instituição. Ela foi pensada como Arte Brasileira Contemporânea, como um novo sistema documental, com novos modos de registro da informação. Então, a ideia era de que a informação fosse fundamental através de um sistema novo.

RX – Você acha que, na época, Dona Maria Eugênia pensou em alguma experiência internacional de acervo?

ML – Certamente. Ela estudou muito. Ela era muito atualizada e estudou tudo o que já existia e o que já se fazia. Naturalmente, aqui nós já tínhamos bibliotecas, especializadas não, mas conjuntos de especialização dentro das bibliotecas existentes, porque a própria catalogação já é isso. A catalogação permite ver a dimensão do conjunto, a frequência com que tem que ser realimentado, mas sempre com livros, revistas, folhetos. Era esse suporte que precisava ser ampliado. Não é que não existisse a dança dentro da biblioteca de arte, ela existia: cinema, dança, teatro, música; esses conjuntos já existiam.

Só que ela pensou numa outra coisa, pensou num sistema documental que usasse outros suportes e também num outro método de pesquisa que não fosse passivamente recolhendo a fonte secundária, que é o livro sobre a obra de arte, mas que fosse a captura da arte enquanto manifestação. Isso é um dado novo; essa coisa fenomenológica. Esse pensamento da Dona Maria Eugênia se expandiu por essas pessoas com quem ela trabalhou. Ela procurou montar essas equipes com pessoas que tinham uma tradição com trabalho de documentos históricos e com novos pesquisadores, gente que estava preocupada com o contemporâneo, com a vanguarda, o experimental. Ela pensou nessa composição, todas as equipes tinham um chefe experimentado no trato das fontes e novos pesquisadores, ou seja, um pesquisador com uma reputação na sua área e uma moçada ligada no contemporâneo, na vanguarda, geralmente recém-formada.

RX – Como você chegou ao IDART? Quem era chefe de sua equipe?

ML – Fui aluna do Sábato Magaldi. Maria Thereza Vargas era minha chefe e o Linneu Dias era o chefe da área de dança. A equipe de Artes Cênicas era dividida assim: dança, teatro e circo. Não havia um chefe na área de circo, porque não se encontrou. Então, nós mesmos tivemos que estudar. Pensava-se artes cênicas como uma coisa que não era só o teatro ou a dança, ou o circo, mas tudo cenicamente.

RX – Como foi criada a opção de o espetáculo ser o foco principal e gerador de toda documentação da equipe?

ML - Até então, a fonte documental, do estudo de teatro dependia primordialmente do texto. Você precisava ir ao texto, ou então à crítica, que se referia ao texto, mas que também era matéria impressa, literatura escrita, eram nossas duas fontes principais. Quando o IDART se formou, a gente pensava o teatro como uma manifestação espetacular, isso fez parte de nossa formação. Nós já tínhamos perfeita noção de que o texto existia e que ele se impunha como linguagem na hora de entrar em cena, portanto, essas variáveis todas da cena, como o espaço, o ator, a transformação daquele símbolo literário num símbolo

visual, o tempo do espetáculo. Isso tudo era necessário para você compreender historicamente o teatro; recorrer só ao literário era pouco.

Foi isso que surgiu no nosso primeiro encontro, na nossa primeira definição do que seria prática, do que seria pesquisa documental, do que seria a documentação do fenômeno teatral, tudo isso foi sendo gerado em reunião. Quando cheguei, isso não estava pronto. Thereza e Linneu já estavam discutindo isso, nós definimos isso também, juntos. Muita coisa por ensaio e erro, experimentando o tipo de abordagem que você faria do documento, se você pegaria a intenção da obra ou não. Ou seja, se você entrevistaria os artistas, se você só analisaria a obra, como faz um crítico. Um dos nossos trabalhos era essa definição de princípios de atuação, de instrumentos, de técnica; estudamos muito a metodologia de pesquisa das ciências sociais e não serviram para nada. Tivemos que jogar isso fora. E voltar para coisas muito simples. A Thereza era muito boa nisso, muito prática em fazer essas podas, tudo tendo em vista a legibilidade do documento; aquilo tinha que se tornar legível. Você tinha que criar um parâmetro para aquele conjunto documental para que ele se transformasse numa coisa legível. Não podia estar diferente a cada obra, não podia voar muito diante do seu deslumbramento. Você tinha que ter critérios e se ater a esses critérios, que tinham de ser muito simples.

Sabíamos que o espetáculo como foco central desse trabalho também era uma coisa que tinha um registro da história. Se você quisesse historiar o seu método, a sua metodologia, você teria, inclusive, que contar essa história. Quando nós recebíamos acervos documentais que complementavam o que a gente estava fazendo, tínhamos que deixar claro que o material que chegou documentava muito bem outro modo de ver a história.

RX – Como vocês chegaram a um formato do registro do espetáculo?

ML – Nós tínhamos que adequar o registro do espetáculo ao orçamento, ao material disponível, às condições de guarda. Tudo isso tinha que ser pensado, essa matemática tinha que ser muito precisa.

Você teria que tratar um espetáculo como um possível registro de sutilezas que você não estava conseguindo ver; ou como uma coisa limitada que você fotografa oitenta e sai tudo igual. Mas é a documentação que vai dizer isso, e não você, procurávamos essa “neutralidade”. Então, por ensaio e erro, nós percebemos

que o que estávamos fazendo tinha um viés que era de referência, de recusa, de não sei o quê. Nós precisaríamos ter uma margem, porque essa margem permitiria ver que, de centenas de coisas iguais, dentro havia uma diferença de registro. A diferença se inclui através da igualdade, da margem igual. Isso era o que a gente chamava de padrão de leitura do sistema: você convencionar uma coisa para que ela se tornasse legível. As diferenças saltavam dentro de uma certa igualdade. Procuramos fazer as coisas com um padrão de leitura dentro do sistema documental.

Ninguém nos contou isso, fomos experimentando. A mesma coisa com outras coletas de documento. Coletava-se de tudo: programas, 80 fotogramas para identificar e guardar (o fotógrafo tirava mais de oitenta fotos e nós selecionávamos). Processar, que era o mais difícil, porque nós sabíamos que não podíamos sair documentando tudo. Sempre acumulamos, mas a ideia é que não poderíamos acumular. Tudo isso foi sendo feito com adequação do que a instituição tinha com gente, como recurso e das coisas que precisavam ser feitas com o nosso olhar sobre a produção cênica.

RX – Como o fotógrafo era contratado?

ML – Havia licitação, porque nós não tínhamos fotógrafos, o fotógrafo não estava previsto na equipe. Isso até foi também uma decisão nossa. Depois que mudamos para o Centro Cultural São Paulo, que contratou fotógrafos, não dava certo. Precisávamos de pessoas flexíveis o suficiente para determinados tipos de trabalho; a gente tinha que analisar o trabalho dessas pessoas e ver qual a vocação delas para um tipo de coisa. E também era melhor alternar, eles descansavam, pois não eram muito bem pagos; aliás, nunca foram muito bem pagos. Mas era um desafio para eles, uma gratificação pelo que eles estavam produzindo, um trabalho interessante. Então, sempre pegamos fotógrafos muito bons, invejáveis. Qualquer acervo do mundo teria desejado, porque eram maravilhosos, uma galeria dos melhores. É realmente uma coisa espetacular, o IDART tem obras-primas, como fotografias, coisas deslumbrantes.

RX – A licitação sempre foi um problema?

ML – Thereza era uma fera nisso. Eu não sabia fazer nada disso, mas ela sabia fazer direitinho. Tinha que ser muito tenaz para fazer andar a máquina burocrática. A prefeitura fazia a gente passar verdadeiros meses de terror, pelo fato de perdermos a chance de registrar algum espetáculo muito importante, e muitas vezes perdemos, porque ficava um intervalo sem contratação. Cada vez que mudava a gestão, você tinha que explicar essa história outra vez. Produzi inúmeros textos e acho que foram os mais interessantes que já escrevi na vida, porque eram absolutamente originais e com certeza nunca mais vou achá-los, por que entraram na máquina burocrática da prefeitura.

Você tinha que ser muito original para convencer um novo burocrata; então, esses textos eram verdadeiros tratados de documentação que foram perdidos na máquina burocrática da prefeitura. Cada um que entrava lá, falava: “Ah, eu não vou gastar dinheiro com essa bobagem que é fotografar espetáculo. Vai lá e pega cinco fotografias...”

RX – É sempre o mesmo “discurso”.

ML – Sempre. A ignorância se repõe com um vigor! Você pensa que esgotou, no dia seguinte ela está lá, viçosa.

RX – E a captação de imagem em movimento?

ML – Assim que o IDART foi montado, já havia essa ideia, de que era preciso uma captura de arte cinética. Todas elas tinham movimento. Desde a música, a interpretação, desde um violinista, a um *performer*, um bailarino, tudo era cinético.

O Super-8, acho que durou uns seis meses, depois deixou de ser fabricado. Ficamos com uns rolinhos de Super-8 e camerazinhas de Super-8, sabendo que aquilo ia terminar, você não ia poder dar uma continuidade; e não havia grana nem para o 16mm, nem para o 36mm. O vídeo ainda não existia, e a película estava fora de alcance. Quando o vídeo entrou em cena, ele era muito ruim, era uma informação muito ruim. Então, nunca usamos vídeo porque era ruim. Não chegamos nem a pensar nos problemas, até ensaiamos uma vez, num seminário, os problemas que



seriam da captura por vídeo: quantas câmeras, onde colocaríamos, a questão da montagem; teria que ser tudo muito pensado. O vídeo, se comparado à alta fotografia que tínhamos, ele perdeu no confronto; perdeu na durabilidade, perdeu em tudo. Assim como o *slide* que nós usamos, que logo começou a perder a cor, nós vimos, em pânico que não ia dar para fazer aquilo.

Foi uma questão de tecnologia, durabilidade e verba, porque nós tínhamos que pensar em coisas cuja durabilidade fosse razoavelmente garantida, reprodutibilidade, durabilidade da matriz, periodicidade de reprodução. Tinha que pensar em tudo isso. Todas as questões que pensam todos os acervos documentais. Então concordamos que continuaríamos usando *slides* e que ele seria duplicado a cada x anos. Na época, nós começamos com a ideia de cinco anos. Logo, vimos que a durabilidade era muito menor do que o fabricante tinha garantido. Eram guardados em excelentes condições, com a temperatura x, com estabilidade, ainda assim se deterioravam. Não conseguimos depois ter uma sistemática de apoio institucional para duplicar quando precisávamos duplicar. Esses problemas nos atingiram, problemas da instituição, de financiamento, de política, atingiram todos esses documentos, todo o programa de duplicação. Todos os suportes que estavam lá precisavam ser mantidos em condições que o município não garantia.

Não demorou muito para chegar a sala climatizada, mas, assim mesmo, a duplicação, todos os serviços relacionados à manutenção e à preservação do acervo foram muito prejudicados por essa inconstância do setor público.

RX – Gostaria que você falasse dos critérios para documentação.

ML – Os critérios para a documentação foram revistos permanentemente. Esta é para mim, ainda, a maior virtude do IDART como instituição, ter uma prática de revisão de critérios. Acho que isso seria a diferença. Todas as outras instituições percorreram problemas semelhantes e caminhos diferentes. Se a gente puder dar alguma contribuição estudando a história dessa instituição, penso que essa prática de revisão de critérios nos manteve vivos no meio de um monte de vicissitudes de toda a espécie: desde a nossa ignorância, até o setor público. Mas nós semanalmente discutíamos critério de acordo com o que entrava em cena. Existiam certas constantes. Por exemplo, você tem que perseguir a carreira de um artista. Por quê? Porque ele já tem uma tradição firmada, já tem um nome na história, uma

produção, portanto, ele é por si mesmo uma coluna contra a qual se confrontam outros experimentos. E como artista vai servir de exemplo, vai impor um estilo, vai produzir seguidores. Esses artistas já se firmaram, nós deveríamos documentar, gostando ou não, achando que ele estava no ápice, achando que ele estava decadente, que já era. Você teria que sempre documentar, sei lá, um Paulo Autran, vamos dizer, seria a figura dominante como artista da cena, ou Marilena Ansaldi, na área de dança, você teria sempre que documentar pessoas como essas. Mas você teria que documentar também o que estava acontecendo naquele ano.

Se aparecia um novo tema, me lembro que uma época apareceu a performance, você tem que estar olhando a produção para ver que aquilo se tornou uma constante, para ver se tem importância, para poder deslocar alguma coisa, porque uma entra no lugar da outra. Você só pode documentar um número limitado de espetáculos devido ao orçamento. Se uma coisa se impõe, ela desloca outra. Você tem que estar sempre revisando os critérios. Você tem que estar constantemente indo ver, isto era fundamental para nós todos, sentando, discutindo coletivamente, para limpar as paixões e vícios.

Enfim, acho fundamental, para qualquer instituição de pesquisa que trabalhe com o documental, essa revisão permanente de critérios. Enquanto a universidade mói mais devagar as consequências e o futuro de determinadas manifestações, e as raízes, enfim, seu processo, quem está trabalhando no processo documental tem que estar ligado na manifestação, no modo como as coisas se manifestam. Tem que saber bombardear esses critérios de acordo com que a arte propõe.

RX – Você poderia falar do Linneu Dias?

ML – Linneu era uma pessoa originalíssima, com um ouvido para ator, ele notava os atores diferentes. Não era só das artes cênicas não, ele acompanhava tudo. Muito culto também, o Linneu tinha uma vasta formação. Ele fingia que não tinha nada, quando ele abria o baú dele ficávamos todos estarecidos com a imensa sabedoria.

RX – Por favor, fale sobre os Anuários.

ML – Anuário é sistema de informação. Uma das tarefas do sistema documental é pensar a circulação da informação que ele recolhe. Tem que pensar não só na legibilidade, como também nas formas de veiculação. Quando começamos, ainda pensávamos tudo como publicação. Ou seja, o documento teria que estar lá, acessível e, ao mesmo tempo, ele teria que ser divulgado. O anuário tinha essa função de multiplicar certo tipo de informação incorrida lá, que ele podia ter multiplicada, a informação do que existia, do que o arquivo continha, do próprio conteúdo do arquivo, além das informações que pudessem ser veiculadas no papel. A ideia do anuário era essa, quer dizer, anualmente você emite uma espécie de relatório público, endereçado a instituições públicas e a outros lugares, de modo que teria em si o valor documental e remeteria também ao acervo; ou seja, teria todas as informações: as fichas técnicas, os espetáculos que estrearam durante aquele ano, mas você teria também as outras formas de documentação assinaladas no anuário. Por exemplo, se tinha gravação, se tinha foto que o arquivo continha e as fontes de referência de divulgação daquele espetáculo; crítica de jornal que o IDART guardava. Era uma maneira de divulgar, de fazer circular a informação que tinha no acervo.

Para nós, era fundamental e importantíssimo fazer isso. Fazer o anuário e publicar o anuário. Começamos projetando os custos dessa comunicação, os custos do material e do serviço, e terminamos publicando apenas um ou outro anuário, embora os anuários continuassem sendo feitos. O IDART teve, durante muitos anos, anuários que, na verdade, eram fichas catalográficas dos espetáculos estreados na cidade e o resumo das informações contidas no acervo. Nos anos 90, ele praticamente deixou de ser feito; preferiram fechar do que resolver o custo da produção do anuário. E, no entanto, era uma coisa fundamental, não conheço outra igual, com a mesma duração e com a mesma minúcia e com o mesmo cuidado da anotação da informação. Não tem nenhum tão detalhado, nenhum tão bom. Você pega um anuário, de qualquer ano, e você tem uma magnífica ideia do estado da arte na cidade naquele ano. É muito bom. Depois você pode escolher o que você vai fazer com aquilo; você pensa, cruza, recorta, reflete, raciocina, mas você precisa ver aquilo. É um portal de acesso fabuloso, um sistema de informação.

Depois mudou para essa coisa que se chama banco de dados. Mas antes de se pensar nesse instrumental informático, já era isso, um trabalho de coleta de dados. Misturou-se um pouco a publicação com a feitura: “não vamos fazer porque não podemos publicar” e isso acabou voltando à estaca zero. O serviço não deveria ter parado nunca, não existe isso em lugar nenhum, porque a imprensa não divulga o que estreia. Nós tínhamos várias fontes de informação, conhecendo pessoas e indo aos espetáculos mais estranhos, nas horas mais estranhas. Isso nem sempre estava no jornal, que publicava o circuito oficial do teatro profissional. Também recolhíamos o *press relise* que os jornais recebem e só publicam uma pequena parte que podem e interessa publicar. Quantas vezes uma coisa estreia lá, não sei onde, amador, e depois vira um fenômeno importante da cultura brasileira? Esses anuários registravam muito bem essa emergência de coisas novas, coisas que você ainda não sabia. Só esses anuários tinham isso. Thereza sempre insistiu no anuário como sendo uma espinha desse sistema documental, em que você via para onde podia ir. Você projetava o futuro, planejava, descartava, tudo a partir desse anuário. Agora não existe mais isso. Isso é uma coisa que desapareceu.

RX – E a publicação, qual foi critério para publicação?

ML – Essa história é tão controversa que, se você perguntar para diferentes pessoas, elas vão dar diferentes respostas. Você sabe que a memória faz com que a gente “puxe a sardinha” para o nosso lado, e o pessoal nunca deu muita importância para livro, publicação, etc.

Isso que se chamava extroversão, na época, os secretários de cultura e os diretores queriam muito que nós mostrássemos o que fazíamos. Nunca me envolvi muito nessas batalhas pela publicação, pela exposição, porque achava que todas elas tiravam o esforço que precisava ser usado na coleta, no tratamento, no processamento. Cada vez que um pesquisador saía para fazer uma exposição, atrasava o trabalho, o armário enchia. A vaidade institucional ficava muito satisfeita, às vezes fazíamos coisas boas, às vezes fazíamos coisas ruins, porque depende muito do contexto político, mas invariavelmente os trabalhos diários de coleta, reflexão, informação e processamento ficavam prejudicados. O IDART nunca teve uma equipe de produção de eventos, também porque não era parte da sua filosofia de início. Nós não imaginamos isso. Foi um de sistema de informação, de

documentação, não pensamos no evento. Então, nunca teve isso na constituição, no organograma. Isso foi constituído à força, extraindo trabalho das equipes.

E naturalmente as publicações do IDART são inconstantes, variadas no formato, no objetivo, na forma de publicação, nas associações, exatamente por isso. Como nunca foi pensado, como nós nunca dominamos isso, nunca fez parte do projeto original pensar nessa produção de objetos, de exposições; e cada administrador teve sua ideia e fez do jeito que quis.

RX – Você poderia falar da (in) visibilidade?

ML – Quero deixar claro que a visibilidade existe, mas o reconhecimento da visibilidade é outra coisa. Você tem que trabalhar no sentido de democratizar todo o sistema documental, desde uma biblioteca.

No IDART isso não era novo, era um sistema documental que deveria estar sempre trabalhando o seu acesso, a sua facilidade de acesso, a sua divulgação, sempre convidando, sempre chamando atenção. Isso não foi feito. Bem, talvez não tenha sido feito direito pela gente.

Quem for estudar o teatro do século vinte no Brasil, se não passar por lá, bobear. É o único lugar que tem programa, tem coisas que não tem em outros lugares, como informação, fotos que não tem em outros lugares, registro sonoro e a repercussão crítica. Isso não é uma forma de visibilidade?

Agora, segundo passo, o reconhecimento do setor público da importância dessa coisa. O setor público tem que assumir a posse do documento. Nossas instituições culturais são fundamentais, não podem desaparecer, têm que ser bancadas pelo setor público. Só o setor público poderia abrir o acesso à informação; mas ele não dá importância, ao contrário, ele cobra. Uma coisa que o setor público já pagou duas ou três vezes nós já pagamos; isso torna a informação inacessível; ele pretende transformar aquilo em fonte de receita, ridícula, mal feita, porque é um péssimo comerciante. Administra muito mal os próprios recursos; as pessoas não vão usar mais porque tem que pagar caro.

E ainda há essa bobagem de que a iniciativa privada, de que o incentivo fiscal vai bancar essas coisas, não vai; vai bancar coisas que têm custo baixo.

RX – E o fechamento do IDART?

ML – O fechamento foi sendo gradual. Como acontece no setor público, eles vão asfixiando. Acho que o Centro Cultural foi a hipertrofia de uma coisa que se anunciou na gestão do Mário Chamie, tirando recursos humanos do setor de pesquisa e documentação, guarda e processamento. A gente já tinha noção de que o Centro Cultural, que era um centro de exibição da arte paulistana, não um centro de pesquisa e documentação, esse contágio aumentaria a nossa subserviência ao setor de eventos. Isso aconteceu não só fisicamente, como administrativamente. O que era um Departamento passou a ser uma Divisão dentro do Centro Cultural. Daí ficou muito mais fácil usar o serviço da pesquisa, documentação e informação como subsidiário de uma área de eventos, que é a exposição e circulação de mercadoria.

As áreas de pesquisas começaram a ficar esvaziadas por causa dessa subserviência; uma coisa que deveria ser guarda, coleta e processamento de informação, passou a subsidiar eventos. A primeira proposta foi terrível, depois acabou não acontecendo. Queriam que o IDART se transformasse num centro de documentação das produções do Centro Cultural São Paulo. Nós conseguimos resistir a isso. Nós resistimos e continuamos olhando para fora. Mas a ideia era de que essa instituição passasse a ser inteiramente um serviço de documentação do Centro Cultural São Paulo, mudando inteiramente o conceito. Arte contemporânea na cidade de São Paulo passava a ser a do Centro Cultural.

RX – O fechamento do IDART e a imprensa.

ML – É, mas aí é um problema também de uma sintomatologia geral da cultura da qual a imprensa faz parte. Os cadernos de cultura, há muito tempo, passaram a compreender a cultura como um evento. Eles não são cadernos de cultura e sim cadernos um pouco mais sofisticados de *show business*. Eles acompanham o entretenimento que se oferece ao espectador. Assuntos, problemas de cultura deixaram de ser de interesse.

Acho que a imprensa deixou de lado um pouco uma vocação missionária, deixou de tratar de problemas culturais. Cresci lendo o suplemento cultural do Estadão e da Folha também. E a imprensa deixou de fazer isso, ela está acompanhando o circuito de exibição, mas ela não tem nem o espaço nem o

interesse para criar cadernos em que a reflexão sobre a cultura seja o viés predominante. Então, é um lançamento de livro, mas não é uma discussão sobre o tema que aquele livro levanta. É sempre o lançamento.

O foco é o mercado, é o evento. Temos resenhas sobre livros; quando faço resenha, estou promovendo aquele livro, quero que aquele livro seja lido. Não sou jornalista, só faço resenhas de livros que acho que merecem ser lidos. Faço divulgação, mas não tem espaço para conversar sobre aquele livro.

Por isso que uma instituição como essa [IDART], que não é eventual, não interessa. Ela não é mercadoria, ela não está vendendo nada, ela não é evento, ela é sistema, ela é uma continuidade. Então, se ela aparece ou desaparece, não interessa. E a imprensa nem usa mais isso, porque a imprensa só usa o que está no momento, não usa bancos de memória, que é uma coisa riquíssima. Então não interessa. A não visibilidade é essa, um problema geral. Nós precisaríamos de outro tipo de veículos para o pensamento mais crítico da cultura.

RX – Fale um pouco de sua experiência como crítica de teatro.

ML – Passei de cem artigos para menos de cinquenta por ano. E não é só crítica, é cinquenta de tudo: crítica, resenha, um box sobre um artista, diminuiu muito. Enfim, a garantia desse sistema não vai ser dada, a defesa desse modo de produção da cultura, desses bancos de dados, desses conjuntos mnemônicos não vai ser feita pela imprensa. Nós precisamos achar outros modos de preservação da memória, porque a imprensa não é o lugar.

RX – E a ausência de manifestação dos artistas em relação ao fechamento do IDART?

ML – Isso não sei responder. Isso para mim é um mistério. Por que eles não protestam contra o desaparecimento de um lugar que guarda a memória de sua arte? Talvez não sejam eles também os defensores, talvez sejamos nós, os leitores, os estudiosos, os interessados em cultura brasileira, acho que, sobretudo, a área de ensino, que poderia trabalhar a questão da arte.

RX – O IDART como um acervo datado.

ML – Sim, datado. Quando a coisa estava muito ruim e alguém veio com a ideia de arquivos datados, eu não sabia disso, que você tinha a experiência de fechar e começar outro. achei ótimo, falei: “vamos fechar o século XX e manter a instituição caprichando no que falta”. Coletando, digamos que de 1900 a 1948, que foi a época em que nós começamos a herdar uma documentação boa do Teatro Brasileiro de Comédia e que estava cheio de furos que nós podíamos preencher. Daí para frente, com todas essas oscilações institucionais, você teria muitas coisas para recolher, pensar, retrabalhar. Usar toda a sistemática da classificação da informação, ficar trabalhando aquilo e cuidando da preservação, mudando o que seria tecnicamente inadequado à medida que a tecnologia evoluísse e divulgando. Essa ideia de fechar num determinado período é muito melhor do que deixar agonizar. O pior foi deixar agonizar, com buracos, morrer aos poucos e não investir na preservação do conjunto, isto é um crime. Agora, fechar não é, desde que você feche datado e comece outro em outro lugar.

RX – O que você perguntaria ao Calil, Secretário Municipal de Cultura?

ML – Uma coisa a ser perguntada, com toda a clareza: “por que o material que ainda não foi processado não está sendo processado para se tornar acessível?”. Ele tem que dar uma resposta para isso.

O que foi feito com o IDART foi a mesma coisa que o Collor fez. Ele fechou por decreto as instituições culturais. Fechou as portas de todas elas e acabou: ninguém entra, ninguém sai. O Estado não cuida mais disso, tudo foi fechado, e ele despediu todas as pessoas. Ainda por cima, fechou a Funarte, pegou o arquivo da Funarte, jogou dentro do arquivo do Serviço Nacional de Arte. É o mesmo pensamento, quer dizer, leva séculos para você restaurar; uma coisa que é tão difícil de fazer e você desmancha num dia.

A outra pergunta é sobre o futuro. Se ele pensa que a Secretaria Municipal vai abrir mão disso, quem vai cuidar? O que ele está imaginando? Se ele é Secretário Municipal de Cultura, tem de pensar na questão da memória, na memória da arte. O que, quem e como isso vai ser feito? O que a Secretaria de Cultura, no



momento, sob a direção dele, está fazendo? Se ele fechou uma coisa, ele deve ter um projeto.

#### **Anexo 4 - Entrevista realizada com Maria Thereza Vargas, pesquisadora de teatro e uma das fundadoras da Equipe Técnica de Artes Cênicas do IDART.**

Local: São Paulo

Data: março de 2009

Renata Xavier – Mariângela Alves Lima sugeriu que perguntasse a você desde quando o IDART foi pensado.

Maria Thereza Vargas – Evidentemente, como a Maria Eugênia Franco tinha sido uma das fundadoras da Biblioteca de Artes do Município, junto a Sérgio Milliet, trazia um pouco desse espírito da época de Mário de Andrade. Ela vinha gestando isso a um certo tempo. Sérgio Milliet já tinha morrido. Com a sorte de Sábato Magaldi ser uma pessoa ligada ao teatro e muito às artes, ela propôs a ele esse Departamento, que seria Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Maria Eugênia foi muito ajudada na questão burocrática pela crítica Ilka Marinho, pois isso teria que passar pela Câmara. Ela conversou muito com Sábato Magaldi, com Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado (eles eram mentores do Teatro Paulista), para criar esse novo Departamento dentro da Secretaria Municipal de Cultura. Tinha sido um período acirrado com o secretário antigo, mas o Olavo Setúbal escolheu Sábato Magaldi para essa gestão. O Departamento de Formação e Documentação Artística foi criado pela lei 8252 de 20 de maio de 1975.

Esse Departamento englobou a Biblioteca de Arte, a Discoteca Municipal<sup>69</sup> e uma coisa nova, que era o Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea, que nós participamos.

---

<sup>69</sup> Idealizada por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a Discoteca Oneyda Alvarenga foi implementada por ele em 1935. Inicialmente nomeada Discoteca Pública Municipal, teve como primeira diretora a folclorista Oneyda Alvarenga, que permaneceu no cargo até 1969. A primeira localização da Discoteca foi à Rua Cantareira, 216, junto ao Departamento de Cultura. Desde então, passou por diversos locais até a criação do IDART, em 1975, quando se transformou em Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música. Esta estrutura se manteve até que, em 1982, a Discoteca foi incorporada ao Centro Cultural São Paulo, transformando-se em Seção de Discoteca. Em 1987, passou a chamar-se Oneyda Alvarenga, em homenagem a sua primeira diretora. Dois anos antes, Oneyda doara sua coleção particular ao acervo. (site: [www.centrocultural.sp.gov.br](http://www.centrocultural.sp.gov.br))

Nesse Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, Maria Eugênia queria fazer um diagnóstico das artes na Cidade de São Paulo. Vou ler umas palavras dela: “investigar e preservar a memória artística nacional do presente, do passado. Um dos elementos e fundamentos comprovadores da dinâmica nacional”. Ela também fala sobre por que esse Centro ser instalado em São Paulo: “São Paulo seria a fonte e lago: gera, produz, mas recebe forças culturais vindas de outros centros de cultura – exteriores ou interiores”.

Cada equipe era composta, pelo menos, de cinco pesquisadores: arquitetura, artes cênicas, que se dividia em dança, teatro, circo; artes plásticas, cinema, comunicação de massa, desenho industrial, literatura e música. A equipe de fotografia foi posterior.

RX – E a equipe de artes cênicas?

MT – Da equipe de artes cênicas participavam: Linneu Dias, Maria Ângela Alves Lima, que já era crítica do jornal OESP, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Cláudia de Alencar, Maria Lúcia Pereira, Berenice Raulino. A coordenação da equipe era minha.

RX – Linneu ficava responsável pela dança?

MT – Ele fazia as duas coisas, ajudava muito em teatro também, nas entrevistas, nas pesquisas. Ele ia junto com a gente fazer as entrevistas, assistia aos espetáculos.

RX – Qual era o foco do trabalho?

MT – No começo, o trabalho desse Departamento foi tudo um pouco tateante. Ninguém sabia muito bem o que fazer. A documentação ficava em segundo plano, e as pesquisas temáticas eram o centro do projeto. O que fazer? Maria Eugênia queria um tema que servisse a todas as áreas. Esse tema foi discutido e escolhido “São Paulo direito e avesso”.

O que seria isso? Cada um examinaria a sua área, por exemplo, o teatro oficial que se fazia na cidade. Um teatro que fosse, vamos dizer, oficial, ou mesmo um teatro que fosse experimental, mas que fosse feito na cidade. E o que seria essa outra coisa experimental? Nós caímos, não sei se certo ou errado, no circo e seus espetáculos. Aí nós nos dirigimos para a periferia onde estavam instalados os circos e fizemos um levantamento, com fotos, entrevistas e até um filme. Muito progressistas, entregamos um super 8 para um circense fazer o que ele achava que documentaria um circo. Ele fez uma coisa muito linda. Não sei se isso está muito deteriorado, porque na gestão do Mário Chamie ele recolheu os filmes e andou passando por aí, sem tirar cópias; mas é um filme muito bonito feito por um circense. Elegemos sete espetáculos no centro, que, de uma forma ou outra, significassem o que estava sendo feito no teatro naquela altura. Foi publicada só a pesquisa do circo; a dos espetáculos do centro nunca foi publicada.

RX – E da dança?

MT – Foi feito um filme sobre o Corpo de Baile Municipal (CBM), não sei em que estado está. Linneu produziu e foi dirigido pelo Raulino, que fez um trabalho que me pareceu bom. Tudo que nós fazíamos elas não gostavam.

RX – Elas quem?

MT – Maria Eugênia e a patota dela, porque elas vinham de uma erudição, enquanto eu achava que essas pesquisas, esses temas, essas documentações tinham que ser vivas.

RX – Então, como você foi convidada?

MT – Fui convidada porque tinha feito com Sábato Magaldi uma pesquisa sobre o teatro em São Paulo e tinha seguido um curso dele como ouvinte, também tinha feito um levantamento sobre Arthur de Azevedo e ele achou que eu poderia ajudar nessa coisa.

RX – E o Linneu também?

MT – O Linneu era crítico de dança. Estava ligado ao Sábado pelo jornal OESP. A Cláudia de Alencar era aluna dele, a Mariângela estava se destacando na crítica, Carlos Eugênio era uma pessoa interessadíssima na história de São Paulo e também foi formado pela Escola de Arte Dramática (ECA), então ligava-se ao teatro.

A primeira turma de pesquisadores era muito bem remunerada, muito bem escolhida, com exceção minha, é claro, mas muitíssimo bem escolhida, ganhavam muito bem. Eu me lembro que na equipe de artes plásticas teve uma elite mesmo. Todas as equipes tinham bons pesquisadores.

RX – Queria que você falasse do formato que vocês chegaram. Como você falou que Dona Maria Eugênia nem concordava tanto, então, como vocês chegaram a esse formato de anuário, de documentar um espetáculo, de fazer tantas fotos?

MT – Naquele tempo, se podia fazer um “diagnóstico” do teatro, porque eram muito menos espetáculos do que hoje em dia. Você tinha o seu olhar, percebia o texto brasileiro de um autor novo, uma atriz que estava despontando, uma atriz-dançarina como Marilena Ansaldi. Seguimos a carreira dela desde o começo, em entrevistas e fotos. Podíamos ver coisas interessantes e coisas muito ruins também, pretensiosamente apresentadas, mas ruins, que a gente também documentava, para fazer um apanhado do teatro. Isso era muito discutido pela equipe. Esse núcleo central era muito ligado ao teatro e à parte prática do teatro. Na equipe tínhamos atores, historiadores, crítica, eu gostava muito de pesquisa. Não existia vídeo; cinema era caríssimo.

Aqui abro um parêntese para dizer que a verba do Departamento na época da Maria Eugênia foi fantástica, fabulosa. Pagavam bem os pesquisadores, o fotógrafo e tinha um respaldo muito grande do Secretário para ela gastar o que fosse. Não me lembro bem, mas era uma verba altíssima. Esse projeto era muito caro, era muito ambicioso.

Por que nós chegamos a oitenta fotogramas, cem, cento e vinte, às vezes até um pouco mais? Não havia vídeo, nós fomos ter vídeo uns dois, três anos depois, quando fizemos um vídeo no presídio das mulheres; mas, quando começamos, não existia vídeo e o cinema era caríssimo. Flávio Império tinha me emprestado um livro

do Brecht, que fazia também a documentação fotográfica de cena por cena, se não me engano da “Antígona”, de uma adaptação que ele fez. Então veio a ideia de a gente fotografar, não assim: tuque-tuque-tuque, como se fosse para a imprensa. Mas o mais possível, com oitenta fotogramas é possível cobrir a peça. E também, mais ainda, seria um tique-tique sem fim, e as pessoas começaram a reclamar.

A verba era grande, mas não para um fotógrafo se dispor a fazer um livro inteiro, como Brecht fez. Então a gente chegou nessa conclusão. Acho que nós fizemos coisas muito boas, não erramos muito. A gente deve ter errado, omitindo alguma coisa que era significativa. Só depois a universidade começou a se interessar por pesquisa, a ECA, etc.; não existia uma associação, uma entidade em São Paulo que documentasse o teatro. Então foi muito fácil para nós.

Voltamos um pouco no tempo com fotos do Fredi Kleemann: fotos do Teatro Brasileiro de Comédia, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Teatro Cacilda Becker. Voltamos muito tempo atrás quando Mariângela se lembrou de um teatro anarquista que existia em São Paulo, que a gente ouvia falar, mas sem saber. Acharmos uma pessoa que nos ajudou muito, filho de um líder anarquista, e nós fizemos esse Teatro Anarquista, que não pode chamar assim, ficou sendo Teatro Operário por uma questão de censura. A Tânia Marcondes, que entrou um pouco depois de nós, resolveu fazer uma exposição com cenografia em São Paulo. Então, recuamos um pouco com as fotos até o começo dos anos 20. Cobrimos o teatro paulista nas suas várias fases. Acredito que foi o que a gente pôde naquela época. Hoje, quantos grupos existem atuando à margem do sistema? Existem muitos.

RX – E o anuário?

MT – Isso é imprescindível, porque é uma espécie de diário de bordo. Os governantes não entendem isso. É um diário de bordo, o fruto, o germe de toda documentação que você pode fazer.

RX – Como foi pensado?

MT – Paulo Emílio Salles Gomes foi nosso diretor depois da saída de Décio Pignatari, que infelizmente morreu; com certeza ele daria um pulso fantástico e seria quase impossível você destruir qualquer coisa. Ele era muito curioso, gostava de

certas coisas inusitadas, e achou que o anuário podia ter uma fotografia do cachorrinho da atriz. O primeiro anuário não foi com orientação dele ainda; quando ele veio, a gente já tinha terminado. A gente colocou a casa teatral, a gente colocou umas coisas assim no anuário, quando ele viu, disse que queria mais, ele queria aspectos, coisas originais, que isso faz a história também. E o Mário de Andrade também, ele pelo menos queria encaminhar para isso. A gente quis fazer uma história viva do teatro, do circo.

Maria Eugênia, que era uma pessoa inteligentíssima, uma crítica de arte muito culta, que estava ligada aos livros, à teoria, numa certa hora até se encantou.

Na gestão do Mário Chamie, Maria Eugênia saiu e a arquiteta Ana Maria Belluzzo entrou para o departamento. Ela foi uma ótima diretora do Centro de Documentação. Quando ela entrou, estávamos na Casa das Retortas. Ela foi a última diretora boa, mas se desentendeu com Mário Chamie, que era uma pessoa difícil. Ela saiu e aí começou a entrar uns diretores que, apesar de serem pessoas notáveis, não entenderam bem a coisa.

Por que esse Centro de Pesquisa foi caindo? Foi caindo pelo seguinte: economicamente, já não se pagava tão bem. A universidade começou a chamar as pessoas, queriam fazer mestrado, doutorado e foram saindo.

Marilena Chauí tentou fazer alguma coisa, mas, por imposição da prefeita, nos tirou da Casa das Retortas.

Não sei se na época do Jânio Quadros começaram a roubar os cargos de supervisor. Começaram a nomear as pessoas mais politicamente. Como é que uma equipe podia viver sem uma orientação, sem uma discussão? Sendo que os diretores, por mais notáveis, por mais esforçados que fossem compreenderam muito mal o trabalho. Não se fazia mais reunião, a pesquisa, que era uma coisa importantíssima, caiu pela falta de um orientador; as pessoas achavam que aquilo estava muito desorientado.

Agora, a decadência primordial foi a mudança para o Centro Cultural São Paulo. O IDART teria seu lugar, o Departamento teria o seu lugar garantido. O projeto do Mário Chamie foi de fazer um Centro Cultural com espetáculos, com música, com eventos, e trazer um Departamento de pesquisa e documentação para um local voltado para atividades práticas. Isso seria condená-lo, porque todas as verbas iriam para a prática, claro. Você tem de pagar atores, diretores, conferencistas, produtores de espetáculos, então a verba iria para eles.

Tanto que, hoje, o Arquivo Multimeios foi o que sobrou. Nesse arquivo deve haver coisas muito boas sobre arquitetura, sobre música, etc., mas ele é muito importante para a televisão paulista e para o teatro [artes cênicas] paulista. E ele não é visto como uma coisa importante.

Nos últimos anos, não deixaram fazer o anuário, que seria o nosso diário de bordo. Depois não se podia fazer mais a documentação. Por quê? Porque nenhum diretor depois dessa moça maravilhosa, a professora de arquitetura, Ana Maria Belluzzo, nunca mais nós tivemos alguém que entendesse, levasse para frente, mesmo corrigisse. Cada um que vinha queria fazer coisas novas, destruindo o que foi feito. Coisa muito do Brasil. Então terminaram com a pesquisa e com esse projeto, que era muito interessante, muito bonito; era uma continuação do que Mário de Andrade queria das coisas da arte. O governo nunca se interessou por isso. Quem se interessava pelo Departamento era o Secretário Sábato Magaldi e Maria Eugênia. Depois, veio Mário Chamie, que tinha outra ideia. A ideia dele era que o IDART apenas documentasse o que estava sendo apresentado lá, no Centro Cultural. E o que estava sendo feito no teatro do CCSP que vazava acústica? Não foram Fernanda Montenegro, nem a Cleyde Yáconis, nem Paulo Autran, não foi ninguém. Então, você documentava Joãozinho e Maria que serviam para um documento à parte.

Você tinha que documentar desde um grande autor como um autor principiante, mas o Centro Cultural não atraiu, com suas condições, nem mesmo espetáculos, muitas vezes experimentais, bons. E você não vai fazer um centro de documentação voltado para isso. Infelizmente, apesar do esforço, porque todo mundo se dedicou. Mas os chefes não estavam à altura das pessoas que trabalharam lá.

A pesquisa eu acho que já seria quase impossível. Então que acabasse. Mas ficou disso tudo o Arquivo Multimeios.

Calil [Carlos Augusto Calil, atual Secretário Municipal de Cultura] trabalhou no gabinete do Sábato Magaldi, mas acho que ele nunca prestou muita atenção no IDART.

Depois de Ana Maria Belluzzo, acho que nenhum outro diretor procurou o arquivo para ver o que tem lá dentro: “O que vocês têm?”. Existe uma documentação fantástica sobre a televisão, está lá. O teatro [artes cênicas] também tem coisas muito boas, mas ninguém conhece. O material do Fredi Kleemann é o



mais conhecido. Mas existem muitos espetáculos muito bem documentados porque a gente sempre escolheu bons fotógrafos: por exemplo, Djalma Batista, Ruth Toledo, João Caldas. Muitos, que depois se tornaram grandes fotógrafos, trabalharam com a gente. Por exemplo, fizemos um levantamento do espetáculo Macunaíma do Antunes Filho e nunca quiseram publicar. Só publicam besteiras. Isso é do governo, o governo não se interessa por memória. Essa é que é a verdade. A memória não interessa.

O governo não se interessa, porque a memória é cara, ela exige verba para ser bem feita, o pesquisador que tem que ser bem escolhido, bem formado, bem pago. Então, o governo não paga um bom pesquisador, não paga um bom fotógrafo. Cansei de dizer para aquelas fotógrafas que documentavam os eventos do Centro Cultural: registrem o espetáculo, o ator, o cenário, a plateia, para vocês saberem, mais tarde, que tipo de pessoas frequentavam o teatro, que tipo de moda, etc.; nunca fizeram isso. Ou seja, má orientação, memória é caro. Vieram uns pesquisadores estrangeiros e disseram: “Esse arquivo é de alto nível. Vocês não vão conseguir que ele tenha uma continuidade; fechem, datem”.

Falei para muitos diretores: há uma documentação bem feita até 1990, vamos dizer; contratem pessoas capacitadas, ganhando bem, com orientadores ótimos para trabalhar em cima dos nossos erros, porque deve ter muita coisa errada. Transcrição, muitas vezes você pega um erro. Mesmo documentação dá para errar.

E eles foram “matando” aos poucos.

Como tem uma lei, não se pode ir contra a lei, mas pode ir abandonando.

Tem que ter jogo de cintura, coisa que no setor público não tem. As coisas boas que nós fizemos foram com um jogo de cintura com as autoridades e um bom senso, mas um bom senso unido a uma capacidade, evidentemente, porque é preciso uma capacidade intelectual para entender.

A memória pode dar lucro também. Não precisa cobrar exorbitâncias. É uma publicidade para o Secretário, para o diretor, para o local, para o governo que está patrocinando aquilo. Nunca pensaram nisso.

Mariângela e eu nos ajoelhamos para a Marilena Chauí não tirar o IDART da Casa das Retortas, ou mudá-lo para um outro prédio que não fosse o Centro Cultural São Paulo. Nós andamos para baixo e para cima, e quando nós conseguimos algum lugar possível, a diretora, e outros, por má informação, não nos

deixaram alugar o imóvel. Oswald de Andrade dizia: “universotários”, “certos diretores mereciam a palavra: universotários”.

RX – O que você diria ao Calil?

MT – Eu não faria pergunta. Pediria que ele tivesse um pouco de compaixão pelas coisas que fizemos, mas não destruição. E se ele continuasse na Secretaria, que achasse uma pessoa bem remunerada que fosse se dedicar ao Arquivo Multimeios, que conhecesse o arquivo.

Vou fazer outro parêntese: Paulo Emílio, quando foi nomeado, pediu quinze dias ou mais. Ele chegava sete horas da manhã, lendo tudo o que se tinha feito em todas as áreas. Depois, ele chamava um por um das áreas para conversar. Foi uma pessoa notável. Infelizmente morreu. Morreu praticamente lá, porque começou a se sentir mal lá. Maria Eugênia Franco, com todas as complicações, merece uma referência especial porque pensou, viveu e disse que morreu por isso, de desespero, por não conseguir, talvez, fazer o que ela imaginava que pudesse ser feito. Ela pretendia ficar mais tempo, mas você vê, essa coisa de governo é muito estranha.

Por que Calil não chamou Mariângela? Façam no computador o que quiserem, mas façam o anuário, que é um diário de bordo importantíssimo.

Na Funarte existe o primeiro arquivo de teatro, o segundo é o nosso.

Uma coisa que Mariângela falava: “Ah, todo mundo fala em grandes teorias. Eu quero saber como eu devo entrevistar uma pessoa. Eu quero saber como eu devo abordar uma pessoa para que seja útil para o futuro”. São coisas pequenas, que os grandes não compreendem.