

ACERVOS DE DANÇA EM MUSEUS: DOCUMENTAÇÃO - INFORMAÇÃO ARTÍSTICA SOB PERSPECTIVA DA INTERDEPENDÊNCIA ENTRE PATRIMÔNIO CULTURAL MATERIAL E IMATERIAL

por

Lis Athayde Sayão,
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientador: Professora Dr^a: Diana Farjalla Correia
Lima

UNIRIO/MAST - RJ, agosto de 2023

FOLHA DE APROVAÇÃO

ACERVOS DE DANÇA EM MUSEUS:

*Informação Artística Sob Perspectiva da
Interdependência Entre Patrimônio Cultural
Material e Imaterial*

Dissertação de Mestrado de Lis Athayde Sayão submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por



Prof(a). Dr(a). Diana Farjalla Correia Lima
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof(a). Dr(a). Lena Vânia Ribeiro Pinheiro
(membro interno convidado - PPG-PMUS)



Prof(a). Dr(a). Tatiana da **Costa** Martins
(membro externo – PPGAV / UFRJ)

Rio de Janeiro, 07 de agosto de 2023

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S274 Sayão, Lis Athayde
Acervos de Dança em museus: Documentação --
Informação Artística sob perspectiva da
interdependência entre Patrimônio Cultural Material
e Imaterial / Lis Athayde Sayão. -- Rio de Janeiro,
2023.
162 f.

Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2023.

1. Musealização. 2. Museologia. 3. Documentação
Museológica. 4. Dança. 5. Patrimônio Cultural
Imaterial. I. Lima, Diana Farjalla Correia, orient.
II. Título.

RESUMO

SAYÃO, Lis Athayde. Acervos de Dança em Museus: Documentação - Informação Artística sob Perspectiva da Interdependência entre Patrimônio Cultural Material e Imaterial. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST. 2023. Dissertação.

A dissertação aborda pesquisa em Informação em Arte relacionada ao campo do conhecimento da Museologia, contexto da Documentação Museológica, pela relevância para a salvaguarda da manifestação cultural Dança, Ballet Clássico, tendo em vista dificuldades nos Museus para identificar/interpretar suas referências intangíveis, categoria Patrimônio Cultural Imaterial, não só em razão do aspecto efêmero do ato de dançar, mas, sobretudo, por desconsiderar conceitualmente e na prática a “interdependência entre” o “Patrimônio Cultural Imaterial e Material” (UNESCO). Foram analisadas, segundo parâmetros da teoria da Dança, três instituições museológicas: *Smithsonian Institution*, *Victoria & Albert Museum* e Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A investigação verificou que esta modalidade de patrimônio musealizado ainda carece de aplicar a informação/documentação especializada abrangendo aspectos característicos da Dança. Apontou a necessidade da inclusão de indicadores específicos representativos dos dados extrínsecos de ordem contextual e documental para identificação/catalogação de acervos de Dança, bem como elaboração de um Thesaurus para representar termos próprios à manifestação com finalidade preservar de e dar acesso a pesquisas desta forma simbólica do Patrimônio Cultural Imaterial.

Palavras-chave: Museologia; Musealização; Documentação Museológica; Dança; Ballet Clássico

ABSTRACT

SAYÃO, Lis Athayde. Acervos de Dança em Museus: Documentação - Informação Artística sob Perspectiva da Interdependência entre Patrimônio Cultural Material e Imaterial. Supervisor: Diana Farjalla Correia Lima. UNIRIO/MAST. 2023. Dissertação.

This dissertation approaches research in Art Information related to the field of Museology, in the context of Museological Documentation, due to the relevance for the safeguarding of the cultural manifestation Dance, Classical Ballet, given the difficulties in museums to identify / interpret their intangible references, Intangible Cultural Heritage, not only due to the ephemeral aspect of the act of dancing, but, above all, for disregarding conceptually and in practice the "interdependence between" the "Intangible and Material Cultural Heritage" (UNESCO). Three museological institutions were analyzed according to Dance theory parameters: Smithsonian, Victoria & Albert Museum and Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. The research verified that this form of museum heritage still lacks the application of specialized information/documentation covering characteristic aspects of Dance. It pointed out the need for the inclusion of specific indicators representing extrinsic data of contextual and documental order for the identification/cataloguing of Dance collections, as well as the elaboration of a Thesaurus to represent specific terms to the manifestation with the purpose of preserving and providing access to research on this symbolic form of Intangible Cultural Heritage.

Keywords: Museology; Musealization; Museum Documentation; Dance; Classical Ballet.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e meus amigos que sempre me deram forças para continuar e concluir a dissertação. E à minha orientadora, Diana Farjalla Correia Lima, que embarcou nessa pesquisa comigo juntando duas paixões: Museus e Dança.

LISTA DE SIGLAS

CEDOC/FTMRJ - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro

CID - Conselho Internacional da Dança

CIDOC – International Committee for Documentation, Comitê Internacional de Documentação

COSTUMES – Comitê Internacional para os Museus e Coleções de Vestuário, International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles

DNB - Dance Notation Bureau

ICOM - International Council of Museums, Conselho Internacional de Museus

ICOMOS – International Council of Monuments and Sites, Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MOCAP - Motion Capture

RA - Realidade Aumentada

RV - Realidade Virtual

SIMBA - Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

SISGAM - Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos

TIBC - Tráfico Ilícito de Bens Culturais

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

V&A - Victoria & Albert Museum

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Desenhos rupestres na Gruta de <i>Gabillou</i>	32
Figura 2 - Marie-Thérèse Perdou (de) Subligny, bailarina da Ópera de Paris, com trajés de cena	36
Figura 3 - Marie Taglioni em <i>La Sylphide</i> , século XIX	38
Figura 4 - Emily Carrico em <i>La Sylphide</i> , século XXI	38
Figura 5 - 2º ato do ballet <i>Giselle</i> encenado pelo <i>Royal Ballet</i> de Londres em 2018 com figurinos desenhados em 1985	39
Figura 6 - August Bournonville.	40
Figura 7 - Marius Petipa	40
Figura 8 - Serge Diaghilev	40
Figura 9 - <i>l'Après-midi d'un faune</i> com Lydia Nelidova e Vaslav Nijinsky	42
Figura 10 - Boca de cena desenhada por Picasso para o ballet <i>Parade</i>	43
Figura 11 - Vera Petrova com figurino de Coco Chanel para o ballet <i>Les Biches</i> (1920)	43
Figura 12 - Cena do ballet <i>Jeux</i> com cenário de Pierre Bonnard	46
Figura 13 - Desenho de figurino para <i>l'Homme et son désir</i>	46
Figura 14 - Cena do ballet <i>Serenade</i> de George Balanchine	48
Figura 15 - George Balanchine em ensaio com Violette Verdy	48
Figura 16 - Foto do ballet <i>Suite en Blanc</i> (1943)	49
Figura 17 - Foto atual do ballet <i>Suite en Blanc</i>	49
Figura 18 - Sergei Lifar em ensaio	49
Figura 19 - Isadora Duncan no Teatro de Dionísio	51
Figura 20 - Martha Graham em espetáculo de <i>Letter to the World</i> (1940)	51
Figura 21 - Alvin Ailey American Dance Theater em <i>Revelations</i>	52
Figura 22 - Jânia Batista e Ramon Flores em <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	54

Figura 23 - Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em O Lago dos Cisnes	55
Figura 24 - Grupo Corpo em 21	56
Figura 25 - Labanotation	63
Figura 26 - Método Sutton	64
Figura 27 - Método Eshkol-Wachman	64
Figura 28 - Anotações coreógrafa Merce Cunningham sobre a obra “Roartorio” de 1986	66
Figura 29 – Capa e página ilustrativa do Manual técnico e dicionário de ballet clássico de Gail Grant	68
Figura 30 - Partitura de abertura do Lago dos Cisnes por Tchaikovsky	69
Figura 31 - Cartaz de 1972	70
Figura 32 - Cartaz de 1986	70
Figura 33 - Cartaz de 2009	70
Figura 34 - Misty Copeland para Harper’s Bazaar em 2016 recriando a obra “The Star” de Edgar Degas	71
Figura 35 - Cartaz do filme Pina	73
Figura 36 - Cartaz do filme Um Conto de Bailarina	73
Figura 37 - Cartaz do filme Primeiro Bailarino	73
Figura 38 - Bailarina com equipamento de Mocap	75
Figura 39 - Equipamento de Mocap em uso com bailarino	75
Figura 40 - Rede social do Staatsballet Karlshuhe	78
Figura 41 - Rede social do Pacific Northwest Ballet.	78
Figura 42 - Cenário do ballet A Bela Adormecida pelo Staatsballett Berlin	79
Figura 43 - Cenário do ballet A Bela Adormecida pelo <i>Bolshoi</i>	80
Figura 44 - Ballet Master Christopher Carr ensaia com Yasmine Naghdi	82
Figura 45 - Base de dados do CEDOC	90
Figura 46 - Registro em vídeo de exemplo de Ballet Clássico na base de dados da Smithsonian Institution	100

Figura 47 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Margot Fonteyn	108
Figura 48 - Sapatilha de Ingrid Silva presente no acervo do <i>Smithsonian Institution</i>	109
Figura 49 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Ingrid	110
Figura 50 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Ingrid Silva, parte 02	110
Figura 51 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Moira Shearer.	111
Figura 52 - Ficha catalográfica CEDOC (Lago dos Cisnes)	112
Figura 53 - Ficha catalográfica Smithsonian (Lago dos Cisnes)	113
Figura 54 - Ficha catalográfica Victoria & Albert (Lago dos Cisnes), parte 01	114
Figura 55 - Ficha catalográfica Victoria & Albert (Lago dos Cisnes), parte 02	115

Sumário

1. INTRODUÇÃO	2
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	18
3. OBJETIVOS E METODOLOGIA	27
OBJETIVO GERAL:	27
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	27
METODOLOGIA	28
4. A MUTABILIDADE DA DANÇA ATRAVÉS DA HISTÓRIA	31
5. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA – INFORMAÇÃO EM ARTE: INDICADORES BÁSICOS PARA A APLICAÇÃO EM COLEÇÕES DE DANÇA	58
5.1 EVIDÊNCIAS FORMAIS E SEUS REGISTROS	59
5.1.1 EVIDÊNCIAS FORMAIS - REGISTROS TEXTUAIS	61
5.1.2 EVIDÊNCIAS FORMAIS - REGISTROS VISUAIS E SONOROS	69
5.2 EVIDÊNCIAS INFORMAIS	80
6. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DOS ACERVOS DE DANÇA NAS TRÊS INSTITUIÇÕES INVESTIGADAS	84
6.1 O BALLET CLÁSSICO REPRESENTADO NOS ACERVOS DOS MUSEUS INVESTIGADOS	86
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICE 1 - QUADRO DE AÇÕES INTERNACIONAIS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL	132
APÊNDICE 2 - FICHA CATALOGRÁFICA DE OBJETO DE BALLET CLÁSSICO	135
APÊNDICE 3 - EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA PARA ACERVOS DE BALLET CLÁSSICO (VÍDEO)	139

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

A dissertação no campo do conhecimento da Museologia aborda em nível teórico e prático um processo que lhe é próprio, a Musealização. Pesquisa a representação artística Dança em cenário temático da Documentação Museológica e da Informação em Arte. Aplica por expressão conceitual de base a afirmativa da presença da “profunda interdependência entre o Patrimônio Cultural Imaterial e o Patrimônio Material Cultural”, conforme a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial - *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* - (2003a) da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, com reconhecimento internacional no âmbito das instituições que atuam na dimensão da Cultura.

A Documentação, neste caso específico que estamos estudando, se volta para a interpretação e descrição dos itens das coleções de acervos musealizados aplicando o método nomeado Inventário – ficha catalográfica para cada um dos elementos do acervo, objetos com atributos de documentos e considerados bens culturais ou bens simbólicos pelas instituições museológico-patrimoniais. Por tal modalidade descritiva, o ato de documentar a coleção musealizada também é identificado como ampla ação de Preservação – uma das funções dos Museus – portanto, é atividade para a salvaguarda das informações especializadas dos aspectos físicos, contextuais e documentais que, no caso da área da Dança, se relaciona às suas diferentes formas, seus estilos e suas práticas.

É, exatamente, no ambiente do processo técnico-conceitual da catalogação que se apresenta uma situação caracterizando um problema, ou seja, a existência de dificuldade para documentar a Dança em razão das particularidades que são próprias da sua constituição, destacando a gestualidade em movimento tendo por suporte o corpo do dançarino e, desta maneira, exigindo um domínio especializado do assunto para representar seus dados na Documentação.

A situação, além disso, também se apresenta pela natureza de mutabilidade e que caracteriza a história da Dança pelas condições de transformações ocorridas através dos tempos por circunstâncias sociais, pessoais – como bailarinos e

coreógrafos – ou históricas. Por isso, a Documentação pode apresentar tanto uma lacuna de informação acerca da realização do próprio evento quanto defasagem em relação ao que está acontecendo nos grupos de Dança em determinado tempo e lugar.

Isto é decorrência do próprio ato de dançar, porque categorizado como manifestação cultural da tipologia de aspecto efêmero, deste modo, inserido na classe do Patrimônio Cultural Imaterial, o mesmo que Intangível, de acordo com a Convenção que mencionamos (UNESCO, 2003a), apresenta inúmeras maneiras de ser praticado com propriedades peculiares como: o movimento, a intensidade, a musicalidade, a técnica, entre outros aspectos que se modificam de acordo com características de cada grupo, do professor, do ensaiador, da época e do bailarino/dançarino, expressando a qualidade de mutabilidade e de ato efêmero, assim, impondo dificuldades para a representação das suas referências contextuais imateriais para estudo e análise, principalmente, porque segundo a literatura que consultamos, quando o assunto se relaciona a coleções componentes dos acervos de Museus – o mesmo que museália, objetos dotados do atributo qualificado como musealidade, como nomeou Stránsky – abordando a Dança, a ênfase da mensagem comunicada está construída na informação sobre os itens musealizados e limitada a exibir e explicar a materialidade do evento dançante, assim veiculada restrita aos elementos que são do Patrimônio Cultural Material ou Tangível, embora a Dança seja da ordem do intangível, do imaterial, aspecto que raramente é explorado por meio de outros itens da mesma natureza e existentes em diversos suportes de informação (a exemplo da música relacionada a Dança em coleções sonoras, visuais com movimento ou estáticas).

Este aspecto imaterial do Patrimônio Cultural se apresenta de acordo com o Brasil e com o ambiente internacional no elenco dos bens patrimonializados quer musealizados ou não, e segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, no seu sítio eletrônico, órgão responsável em nosso país pela identificação, valorização e tratamento da preservação dos bens nacionais, a expressão cultural Dança constitui exemplar dos “bens culturais de natureza imaterial” que:

[...] dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de

expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares [...] (que abrigam práticas culturais coletivas). (IPHAN, [s.d.], grifo nosso).

E, do mesmo modo há o acordo consensual de países que compõem os Estados membros (votantes) da UNESCO, órgão internacional, para o reconhecimento do aspecto patrimonial intangível que existe nas “comunidades, grupos e indivíduos” como herança ancestral em transferência intergeracional quando afirma:

O Patrimônio Cultural Imaterial não se constitui apenas de aspectos físicos da cultura. Há muito mais, contido nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo (UNESCO, 2021, grifo nosso).

A Dança representativa do Patrimônio Cultural Imaterial é considerada no âmbito das Artes Cênicas, ou Artes Performativas, qualificada em um dos cinco gêneros do Teatro (Trágico, Dramático, Cômico, Musical e Dança). Tem a peculiaridade de sua transmissão ser feita gestualmente de pessoa para pessoa, e pode se modificar conforme o tempo e de acordo com o grupo de dançarinos que a realiza.

O reconhecimento do aspecto imaterial no contexto afirmativo de sua presença como elemento constituinte do Patrimônio Cultural e, em cena internacional, percorreu um longo caminho até a Convenção UNESCO de 2003, especialmente lembrando que, em 1972, foi definido pela instituição o Patrimônio Cultural de base material e o Patrimônio Cultural, conforme a Convenção (UNESCO) para o Patrimônio Mundial, Cultural e Natural.

Em breve relato podemos destacar ações e seus documentos que ilustram a trajetória para a valorização da face patrimonial intangível e que se manifesta sob variadas formas culturais, práticas e modalidades de realização. Temos assim em 1973 (TEDESCHI, 2009) uma proposta do governo da Bolívia para incluir um protocolo à Convenção Universal de Direitos Autorais, que havia sido revisada, para fornecer uma estrutura legal para a proteção do folclore, mas o item temático só foi aceito um ano depois.

Em seguida, a Declaração de Bogotá de 1978 afirmou:

a autenticidade cultural se baseia no reconhecimento dos componentes da identidade cultural, qualquer que seja sua origem geográfica e como eles se misturaram; [...] todo povo ou grupo de povos têm o direito e o dever de

determinar de forma independente sua própria identidade cultural, com base em seus antecedentes históricos, seus valores e aspirações individuais e sua própria vontade (UNESCO, [s.d], grifo nosso).

Em 1982 ocorreu a Declaração do México, por ocasião da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais – Mondiacult; Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, ICOMOS. A base do documento é a identidade cultural e o desenvolvimento como foco das políticas públicas. Apontou a presença da imaterialidade no cenário patrimonial afirmando:

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo (ICOMOS, 1982, grifo nosso).

Na mesma década, em 1989, a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, também nomeada Recomendação de Paris de 1989; Conferência Geral da UNESCO - 25ª Reunião. O título da Recomendação já evidencia a questão da preservação de valores culturais de indivíduos e/ou grupos como representação social de pertencimento.

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas sobre a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos, e reconhecidas como respondendo às expectativas da comunidade enquanto expressão da sua identidade cultural e social, das suas normas e valores transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, Recomendação, 1989, grifo nosso).

Em 1995, *Our Creative Diversity: report of the World Commission on Culture and Development*, relatório da Comissão Mundial para Cultura e Desenvolvimento da UNESCO, segue o mesmo caminho das conferências anteriores e afirma entre outras características que o ambiente da diversidade cultural é recurso dinâmico de: imaginação, criatividade, capaz de ativar oportunidades.

Nosso objetivo é mostrar a eles como a cultura molda todo o nosso pensamento, imaginação e comportamento. É a transmissão do comportamento, bem como uma fonte dinâmica de mudança, criatividade, liberdade e o despertar de oportunidades ativas. Para grupos e sociedades,

a cultura é energia, inspiração e empoderamento, assim como conhecimento e reconhecimento [...] (UNESCO, 1989, tradução nossa).¹

Ainda no final de 1990, a UNESCO, em 1997, lançou o Programa Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade que reforçava pensamento expresso em documentos anteriores enfatizando tradições orais em suas variadas formas, orientando, deste modo, aos Estados Membros indicações para desenvolver um instrumento normativo para a proteção por meio de identificar, preservar e valorizar seu patrimônio oral e imaterial. A partir de 2001 são estudadas e manifestações intangíveis por um conselho credenciado representando instituições e, de dois em dois anos, publicadas listas com manifestações da imaterialidade elevadas a qualificação de destaques culturais referenciando grupos da comunidade global. O objetivo do Programa se realizou por meio de documento internacional que é a Convenção relativa ao Patrimônio Cultural Imaterial ou Intangível da UNESCO, em 2003.

No mesmo ano, 1997, foi apresentada a Carta de Mar del Plata no evento Primeiras Jornadas do Mercosul sobre Patrimônio Intangível, cuja base era a preocupação com o desenvolvimento cultural dos povos devido ao processo de globalização. Esta reconhece o crescimento das pesquisas e atividades sobre expressões culturais e recomenda, entre outros pontos, a elaboração de cartilhas para a educação patrimonial (IPHAN, 1997).

Já no início dos anos 2000, e bem próximo a publicação da Convenção de 2003, temos a Declaração sobre Diversidade Cultural, também UNESCO, que expressa no tópico “Diversidade Cultural E Criatividade, Artigo 7º– O patrimônio cultural, fonte da criatividade” o seguinte pensamento:

Qualquer criação tem por origem as tradições culturais, mas apenas se desenvolve plenamente em contacto com outras culturas. É por esta razão que o património, em todas as suas formas, deverá ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, de modo a fomentar a criatividade em toda a sua diversidade [...] (UNESCO, 2002, grifo nosso).

O movimento internacional representado nas ações da UNESCO e países Estados Membros, ao longo de cerca de duas décadas, representado pelos

¹ *We aim to have shown them how culture shapes all our thinking, imagining and behavior. It is the transmission of behavior as well as a dynamic source for change, creativity, freedom and the awakening of on active opportunities. For groups and societies, culture is energy, inspiration and empowerment, as well as the knowledge and acknowledgment [...]*

encontros de múltiplos formatos, programas, projetos, declarações de variadas naturezas e nomenclaturas dirigidos ao reconhecimento do aspecto da intangibilidade da categoria Patrimônio Cultural, como foi ocorrendo em outros países, praticamente simultaneamente, no Brasil refletiu e tornou-se ato legal de proteção pela instituição especializada na política de preservação do patrimônio, ou salvaguarda como costuma ser nomeado; o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, que em 2000 instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial por meio do Decreto nº. 3.551, de 04 de agosto de 2000.

E os anos 2000 e 2003 referenciando dois documentos emblemáticos no contexto da valorização patrimonial das manifestações culturais imateriais e ligados, respectivamente, no Brasil ao Registro IPHAN, e a proclamação da Convenção UNESCO, pelo relato que fizemos explícita que não houve no Brasil a antecipação de uma ideia de origem própria, apenas expõe que na qualidade de Estado membro pôs em ação, como fizeram outros países, o preconizado caminho indicado pela UNESCO, instituição que na sua reunião bienal de 2003 promulgou de modo compartilhado em contexto de determinação internacional a natureza e a categoria do que se deve entender, valorizar e proteger: o Patrimônio Cultural Imaterial / Intangível.

E depois do relato sobre o caminho que percorreu o reconhecimento da imaterialidade no Patrimônio vamos retomar a explicação sobre o caráter da Dança reforçando sua especificidade segundo o IPHAN e a UNESCO, isto é: categoria “Arte Performática”, inserida na área “Expressões”, assim como estão as “Artes Cênicas” e as “Manifestações Cênicas”. O IPHAN aponta: “trata-se da apreensão das performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade” (IPHAN, [s.d.], grifo nosso).

E enfocando os Museus, chamamos atenção que o Patrimônio nas representações material e imaterial são formas culturais tratadas pelos Museus e estas categorias estão novamente contempladas de acordo com o que se apresenta na nova definição internacional tornada pública em 24 de agosto de 2022 por ocasião de um processo colaborativo que durou quase dois anos e envolveu milhares de profissionais de todo o mundo pelo ICOM, *International Council of Museums*, Conselho Internacional de Museus:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM BR, 2022, grifo nosso).

Ao tratarmos dos Museus que representam a Dança por meio do conjunto de objetos em coleções (cultura material) temos que lembrar da inter-relação existente com o imaterial e, por isso, fomos levados a interpretar a “lista do Patrimônio Cultural Imaterial e registro de boas práticas de salvaguarda” da UNESCO (2003b) para traçarmos o quadro da situação em que se desenrola a dissertação.

Verificamos que há 97 práticas ligadas à Dança. Ainda, 629 itens são listados como Patrimônio Cultural Imaterial distribuídos em cinco grandes áreas de interpretação entre as quais destacamos as “artes performáticas” (grifo nosso), o ambiente cultural no qual a Dança, o Teatro e a Música estão compreendidos, e que conta com 88 itens inscritos em 62 países. Alcança um total de 14% dos elementos registrados em toda a lista de Patrimônio Imaterial da Instituição.

Além da expressiva quantidade de práticas ligadas à Dança listadas pela UNESCO, em diversas ocasiões estão interligadas a outras práticas, e na modalidade que a dissertação aborda temos, por exemplo, os festivais que são realizados em diversos lugares apresentando várias Companhias de Dança com suas coreografias de repertório e novas propostas.

No Brasil, conforme o IPHAN, que é o órgão responsável pelo registro das manifestações culturais imateriais (Decreto nº 3551/2000), temos 21 (42,8%) práticas ligadas à Dança reconhecidas e registradas como Bens Culturais de Natureza Imaterial.

Quando enfocamos a Dança apontamos que pode ser representada pela prática feita pelos grupos profissionais ou pelos amadores que desenvolvem a atividade de forma permanente, sendo um estilo artístico que se classifica no transitório e no mutável, como dito anteriormente, pois cada apresentação realizada, cada alteração de elenco, até troca de ensaiador acarretam mudanças que repercutem no resultado do espetáculo. Esta é exatamente a situação que reflete o que ocorre na modalidade ou linguagem artística do Ballet Clássico, que é a expressão da Dança que tratamos na nossa dissertação.

Daí ressalta a importância do registro pela Documentação. Porque quando as práticas da Dança são documentadas com os elementos necessários para seu conhecimento, então, se transformam em material de consulta tanto para os praticantes, que são os bailarinos/dançarinos, alunos ou professores, como para os que participam das diversas profissões relacionadas (ensaiadores, coreógrafos, técnicos); quanto para outras pessoas que, por qualquer motivo, possam estar ligadas ao assunto, inclusive, as apreciadoras das danças. Mas, se acontece o contrário, então, as referências básicas e necessárias como fontes são perdidas.

Neste caso, por conseguinte, está estabelecida uma condição de dificuldade (que apontamos no início do texto), marcando um problema para o registro dos eventos e no seu aspecto predominante que se baseia no relato visual das práticas em diversos momentos e, conseqüentemente, para o estudo das coleções que nos Museus são representantes materiais das Danças: os objetos que fizeram parte dos enredos dançados e, por outro lado, estão ligados ao aspecto imaterial, efêmero e representam a interdependência de ambos os patrimônios da cultura.

É uma situação problemática que afeta as fontes referenciais para a Dança e objeto de comentário de Genevieve Oswald, estudiosa do assunto, que afirma em seu artigo *Creating Tangible Records for an Intangible Art*: “O fato de que a dança vive no tempo e no espaço leva à consequência de que a dança é rapidamente perdida à medida que o tempo passa, na verdade, logo que a cortina cai ou a performance termina” (OSWALD, 1968, p. 146, tradução, grifo nosso)². A citação, mais uma vez, aponta para qualidade da Dança como modalidade efêmera, natureza que tem sido esquecida no processo de documentá-la nas relações que apresenta e, assim, resulta na falta de informação especializada, isto é, o registro adequado sobre a peculiaridade da manifestação nas suas variadas apresentações.

É por tal condição e circunstância que não tem sido considerado pela literatura da Dança que seja suficiente somente filmar ou fotografar as performances, seja as que foram apresentadas por profissionais em espetáculos, teatros e demais locais culturais, ou as realizadas pelos amadores, também as que ocorrem espontâneas e podem acontecer sem qualquer preparação por pessoas em determinadas situações coletivas.

² “The fact that dance lives in time and space leads to the consequence that dance is quickly lost as time passes, indeed as soon as the curtain falls or the performance ends”.

A literatura sobre a Dança com a qual trabalhamos aponta que a Documentação existente, atualmente, ainda é insuficiente para que a representação de seu conteúdo com suas especificidades seja adequada para consultas e estudos. Esta circunstância reforça o que dissemos no início do nosso texto, trata-se de um problema para as pesquisas desta manifestação que, conforme mencionamos, é item da categoria do Patrimônio Cultural Imaterial, ou Intangível (*Intangible*, conforme mencionado nos documentos estrangeiros), o que indica a sua característica especial, principalmente quando pensamos em acervos de Museus e sua tradicional formação feita e enfocada na comunicação exclusivamente detalhada com os objetos da cultura material.

Outra pesquisadora do tema, Libby Smigel, curadora de Dança e arquivista da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, *Library of Congress*, em seu livro *Documenting Dance - A practical guide*, afirma: “muitas vezes, a preservação e a documentação da Dança não são os objetivos principais nessas situações; de fato, às vezes os registros resultantes são subprodutos casuais, até mesmo acidentais” (2006, p. 5, tradução nossa)³.

E pela característica do enfoque que selecionamos para a abordagem, a principal relação da Documentação com o objeto de Dança musealizado é o necessário tratamento eficaz para a representação do seu conteúdo textual e imagético com finalidade de construir a informação apropriada e precisa para a necessidade da demanda de consulta.

Isto compreende que cada item da coleção – o objeto, a materialidade – na leitura e interpretação pelo modelo catalográfico Inventário, por conseguinte, deverá remeter e estar associado ao aspecto intangível das características de criação e apresentação que constroem a imagem da Dança, estruturada no movimento corporal e na música, esteja a manifestação acompanhada de cantos ou não. E pelo processo institucional da Musealização desenvolvido na ação de Pesquisa, pelo caminho da construção da Informação em Arte, o mesmo que Informação Artística ou Informação Estética será, então, possível estabelecer o estudo para suas referências culturais imateriais e preservá-las documentalmente pela catalogação.

Deste modo, será possível depois dos dados levantados e interpretados, elaborar a informação e, então, ser realizada a função Comunicação Museológica e

³ “Often, dance preservation and documentation are not the primary objectives within these situations; in fact, sometimes the records that result are casual, even accidental, byproducts”.

colocá-la à disposição para divulgação pública. Portanto, capaz de dar acesso à informação apropriada às consultas dos especialistas e aos demais segmentos de público interessado, oferecendo novas condições à fruição, servindo a sociedade, conforme está determinado na definição de Museu do ICOM.

Cabe, portanto, lembrar as palavras da documentalista Helena Dodd Ferrez (1994, p. 65, grifo nosso) ao tratar de coleções musealizadas e a descrição catalográfica dos objetos no artigo “Documentação Museológica: teoria para uma boa prática”. Explica que devemos entender a Documentação aplicada aos museus como “o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem [...]”. E prossegue: “é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar [...] as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento”.

Nestas palavras, a autora brasileira destaca um ponto relevante atribuído à informação que provém da catalogação das coleções, o valor associado à contribuição e configurando fonte para conhecimento como elemento referencial para pesquisas.

Por isso, os métodos ou os recursos usados para a Documentação em Museus, a Documentação Museológica, e conforme a literatura sobre o tema afirma, e Smigel reforça, deve fazer “combinações de recursos de documentação” que resultem “em fortes registros de danças, do processo coreográfico, ou eventos de dança” (2006, p. 6, tradução, grifo nosso)⁴.

Ela menciona que nos Estados Unidos um dos problemas recorrente é que “historicamente, a dança tem recebido [...] menos atenção do que as outras artes” explicando que “tem sido possível atribuir parte dessa negligência à falta de documentação de dança ou a registros irregulares ou incompletos para a dança e sua prática” (SMIGEL, 2006, p. 6, tradução, grifo nosso)⁵.

Genevieve Oswald reafirma a dificuldade de produzir fontes para consulta: “Embora seja necessário enfatizar a importância dos materiais não-textuais, a dança não existe sem um acúmulo de vários séculos de registros impressos. [...] Do ponto

⁴ “[...] combinations of documentation resources [...]. - strong records of dances, the choreographic process, or dance events”.

⁵ “Historically, dance has received less funding and less attention than the other visual and performing arts; it has been possible to attribute some of this neglect to the lack of dance documentation or to uneven or incomplete records for dance-making and practice”.

de vista histórico, no entanto, a arte da dança tem sérias limitações”, porque “não possui meios fáceis de ser documentada (OSWALD, 1968, p. 146, tradução, grifo nosso)⁶.

Formulamos, então, a questão de pesquisa a partir de o impedimento comentado pelas duas autoras de língua inglesa, isto é, relativo à carência de registros documentais para indicadores especializados que retratem os atos artísticos e que representam os aspectos imateriais fundamentais da Dança indagando: é uma situação possível de ser reparada?

Acreditamos que os Museus em razão da atividade técnico-conceitual de pesquisa realizada por meio dos inventários de coleções tenham condições de dar suporte para documentar o contexto imaterial dessa prática cultural, que é antiga, universal, existente em vários grupos sociais há muitos séculos. O caminho, portanto, que se mostra adequado para ser investigado em nossa dissertação é o da Documentação e Informação em forma integrada. Determinamos, por esta razão, o quadro da investigação fundamentado no olhar da Informação em Arte, disciplina que se consolidou a partir de investigações coordenadas e realizadas pela *J. Paul Getty Foundation*, Fundação Getty, nos anos de 1980, especificamente para acervos de linguagens artísticas e que associa a Documentação aplicada aos Museus, nomeada Documentação Museológica, em português (Brasil), e *Museum Documentation*, termo usado pelas fontes estrangeiras especializadas.

A Informação em Arte, como hoje se reconhece, pode ter seu surgimento identificado, formalmente, por ocasião de um trabalho conjunto patrocinado pela Fundação J. Paul Getty (início das atividades – 1982) voltado para pesquisa e informação de acervos museológicos, centrado num “sistema integrado de informação por computador” para “apoiar pesquisa de história da arte em âmbito internacional” (LIMA, 2003, p. 182, grifo do autor).

A Informação em Arte como a explicitam Pinheiro, Viruez e Dias (1994, p. 332) “abrange o conteúdo informativo do objeto de arte, no seu sentido mais amplo, documento oriundo de manifestações e produção artística e sobre Arte, artista e obra de arte [...]”.

Assim, nossa pesquisa toma como base que na Documentação sobre a Dança a ser feita em Museus existem elementos de linguagens importantes para

⁶“Although it is necessary to emphasize the importance of unwritten materials, dance does not exist without an accumulation of several centuries of printed records. ... From the historical point of view, however, the art of dance has serious limitations”, [it] “has no easy means of documenting itself”.

desenvolver e que podem espelhar: “a representação do processo, a representação do espetáculo de dança” e a “representação ligada à repercussão do evento”. Preservar estes aspectos para estudos, sem dúvida, cria condições de olhar retrospectivamente e, assim, ter “informações suficientes para avaliar o seu significado e impacto cultural” (SMIGEL, 2006, p. 7, tradução nossa) ⁷.

Entre os dados de composição necessários para a informação especializada que a pesquisa trata e o seu resultado pela comunicação em exposições ou outros veículos de divulgação nos Museus a exemplo de diversas edições como catálogos, livros, estão as chamadas “evidências” (SMIGEL, 2006) que se apresentam de feitiço formal e informal e compõem um complexo conjunto estruturado de acontecimentos e suas representações materiais e imateriais.

Entre as primeiras, podemos citar no grupo das formais os cenários; discos; esculturas; filmes; fotografias; pinturas; figurinos, o mesmo que trajes de cena e que são da categoria Indumentária, sendo no caso em cena identificada como indumentária cênica; programas de espetáculos; a repercussão em jornais; as reproduções pontuais em cartazes e outros itens que devem constar de acervos; a “notação da Dança” que fornece, quando registrada, uma fonte estável com base em símbolos codificados que podem ser usados posteriormente para estudar ou recriar o trabalho. Nas informais, temos, por exemplo, o conjunto de momentos cotidianos que marcam as passagens da construção da Dança no transcorrer de toda a preparação feita para os espetáculos; as “lembranças pessoais” dos participantes acerca dos ensaios e encenações; a “memória do corpo” do bailarino que é executada nos exercícios de preparação do movimento, elemento fundamental para esta modalidade artística (SMIGEL, 2006).

A segunda forma é considerada pela literatura a que apresenta expressiva complexidade e dificuldades para registro documental, pois a natureza efêmera nesta modalidade é sua marca característica.

As fontes consultadas observam que os métodos especializados orientados para a compreensão das peculiaridades das Artes, como os elementos componentes da representação, quando são conjugados às evidências de registro na construção dos dados para a Documentação, então, permitem que um espetáculo, ou outro evento semelhante, possa ser reproduzido em diversas etapas dos processos e nas

⁷ “[...] *the representation of the process, the representation of the dance performance* [...]”
 “[...] *enough information to assess its significance and cultural impact*”.

variedades que envolvem cada Dança na modalidade em que se apresentam e, que em nossa pesquisa, é o Ballet Clássico. São recursos que podem atuar como ferramenta de Preservação, Pesquisa e Comunicação, o tripé conceitual e prático no qual está fundado o Museu e, deste modo, ser devidamente representados pela Documentação e Informação adequados, para auxílio em ensaios, para peças de publicidade e até para estimular a formação de público.

E o quadro de investigação que estamos pesquisando interpreta o espaço museológico-patrimonial no qual as características da Dança a serem tratadas pela Documentação devem refletir a informação artística. E esta informação especializada que se torna pública por meio da Comunicação em Museus, é base favorável para destacar o aspecto da “fluidez da distinção tangível-intangível”⁸; da “união do objeto tangível e as associações intangíveis que o cercam”⁹ e; desta maneira, possibilitar que “a equipe do museu e as partes interessadas” possam “[...] desfrutar de uma relação mais rica e heterogênea com aquele pedaço da história”¹⁰, como foi dito por Claude Ardouin, representante do Departamento da África, Américas e Oceania do Museu Britânico no Sétimo Seminário Anual de Patrimônio de Cambridge (*7th Annual Cambridge Heritage Seminar*), em 2007.

Temos, deste modo, que reconhecer nas coleções de Museus a relevância da natureza da interdependência entre o que se identifica como de ordem material e a questão da presença da concepção e da ação de fundo imaterial naquilo que se faz tangível. Assim, considerar necessário e adequado no processo descritivo dos dados, o Inventário dos objetos, a catalogação efetivada pela Documentação Museológica no âmbito de coleções referentes à Dança na interpretação da Informação em Arte, que por meio da escrita especializada no tema que interpreta não deixe de agregar para a informação relativa aos aspectos intrínsecos da configuração física das peças, a informação que é referente ao aspecto imaterial específico da arte da Dança, que está relacionada à contextualização do que se faz presente como fato e como formal.

A exposição, tradicional meio comunicacional associado ao imaginário social que se tem acerca de Museus, e os demais meios destinados aos diversos

⁸ “[...] *fluidity of the tangible-intangible distinction*”.

⁹ “[...] *unity of the tangible object and intangible associations surrounding it [...]*”.

¹⁰ “[*the*] *museum staff and stakeholders may enjoy a richer, more nuanced relationship with that piece of history*”.

segmentos de público como bases de dados, cursos, eventos diversos, são expressões culturais nas quais os Museus podem contribuir como espaço para desenvolver ligações com os estados sensoriais do público visitante presencial ou virtual no contexto da interpretação de realidades emocionais.

Ainda, esclarecemos que nossa proposta para a pesquisa de dissertação no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, e do Museu de Astronomia e Ciências Afins, MAST, está situada na linha 01 - Museu e Museologia. Também se relaciona ao Grupo de Pesquisa liderado pela nossa orientadora, Prof^a. Dr^a Diana Farjalla Correia Lima: “Campo da Museologia: perspectivas teóricas e práticas, Musealização e Patrimonialização”, representando sua linha de pesquisa: “Informação em Arte: Interações da Museologia, Patrimônio, Ciência da Informação e Artes”.

Mas, antes de finalizarmos a Introdução achamos ser interessante falar sobre o tema da dissertação e o motivo da sua escolha.

O assunto para nós não é um tema desconhecido, não só por termos tido a oportunidade de trabalhar como bolsista de Iniciação Científica (CNPq) em pesquisa UNIRIO da Prof^a. Diana que, novamente, escolhemos para nossa orientadora, cujo tema foi o Patrimônio Cultural Imaterial representado nos acervos de Museus. E, depois, o tema tratando da Dança também foi objeto do nosso Trabalho de Conclusão de Curso, TCC, no bacharelado em Museologia (UNIRIO). Este conhecimento que conseguimos ter, sem dúvida, ajudou a fazer o projeto e, agora, auxiliou durante o desenvolvimento da pesquisa para a dissertação no mestrado em Museologia e Patrimônio.

Um dado importante e que permitiu realizar nosso trabalho de investigação é que os sítios eletrônicos das instituições abordadas apresentaram disponíveis as informações necessárias. E tivemos a possibilidade de contato com pesquisadores internos para melhor compreensão do objeto de estudo. Este foi um dos motivos que nos levou a escolher o Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, CEDOC/FTMRJ, (Rio de Janeiro, Brasil); *Smithsonian Institution* (Estados Unidos); *Victoria & Albert Museum* (Londres, Inglaterra).

Ainda, é preciso dizer que o tema da pesquisa que foi escolhido para a dissertação, a Dança, entrou na nossa vida muito cedo. Portanto, é outro elemento

para ajuda na pesquisa, porque a linguagem da Dança, corporal e conceitual, é do nosso dia a dia como bailarina (com registro profissional), professora de ballet, integrante de Companhias de ballet nacionais no Rio de Janeiro (Companhia Brasileira de Ballet) e em Belo Horizonte (Cia SESC de Dança) e com experiência profissional também fora do Brasil (*The Israel Ballet*).

E finalizando este tópico é possível pensar que estamos abordando um tema original na Museologia e, até pioneiro, porque não encontramos no levantamento bibliográfico realizado, até o momento, uma fonte acadêmica que tenha tratado do tema em pauta.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A base teórica para a pesquisa está apoiada em autores que são profissionais da Museologia, também de outros diferentes campos do conhecimento dedicados a temas que se relacionam aos Museus e à Museologia, especialmente na relação ao tema da Dança e na Documentação em interpretação na Informação Artística. Seus textos apresentados em publicações reconhecidas pelos pares são considerados como contribuições para a temática em questão, por isso, formaram a literatura que nos orientou.

Temos, portanto, assuntos e autores que até o momento estão no elenco de nossas consultas e podem ser, assim, apresentados: coleções musealizadas e descrição catalográfica dos objetos, Helena Dodd Ferrez (cientista da informação); memória coletiva ou memória social, Maurice Halbwachs (historiador); musealização, patrimonialização, Diana Farjalla Correia Lima (museóloga); Informação em Arte, Lena Vania Ribeiro Pinheiro (cientista da informação) e Diana Farjalla Correia Lima (cientista da informação); Documentação do Patrimônio Cultural Imaterial, especificamente a Dança, Libby Smigel e Genevieve Oswald (arquivistas e curadoras de Dança); teoria da história da Dança ocidental, Paul Bourcier (historiador francês) e Luis Ellmerich (músico brasileiro); história da Dança brasileira Paulo Melgaço (historiador brasileiro).

É possível considerar uma característica que pode ser relevante na pesquisa, porque nossa abordagem destaca a natureza que é marcante na Dança: sua condição de fluidez e de mutabilidade, ou seja, a capacidade de adaptar-se a particularidades de grupos socioculturais de variados países através do tempo, assim como ter modalidades de uma tipologia artística que passam a ser praticadas em diversos países por grupos de bailarinos em Companhias de dança que conquistaram renome internacional, inclusive, com escolas para formação de profissionais, como é o caso do Ballet Clássico, que é a modalidade de Dança escolhida para o tratamento na nossa investigação na sua relação com a Documentação e a Informação em contexto das Artes Performáticas.

O Ballet Clássico é um tipo de Dança que surgiu no século XV e se desenvolveu na Europa, principalmente na Itália e França, e consistia em um

espetáculo realizado em festas para servir de entretenimento aos nobres. O blog da bailarina brasileira Ana Botafogo, de nome internacional, apresenta a história do Ballet em texto da professora, bailarina e coreógrafa Ana Silvério explicando que se trata de:

[...] um espetáculo, com conteúdo dramático, cuja transmissão é feita principalmente através de elementos de dança e mímica, previamente criados e ensaiados por um “autor-coreógrafo”, com música e *décor* diretamente relacionados ao conteúdo dramático (SILVÉRIO, 2012, [n.p] grifo do autor).

Seu método, no que se refere à prática, é considerado, sobretudo, acadêmico e técnico, tendo sofrido modificações desde sua criação até a atualidade, seja pela necessidade de inserir novos passos e dificuldades, seja pela diferença entre escolas de diferentes países e culturas. Nessa linha podemos citar ainda os Ballets de repertório, que são as remontagens de Ballets considerados tradicionais, ou seja, os criados a partir do século XVIII. O primeiro ballet de repertório a ser representado em um teatro foi *La Fille Mal Gardée* em 1789. Entre os Ballets de repertório mais conhecidos e encenados atualmente estão: O Lago dos Cisnes, com música de Tchaikovsky, libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer e coreografia original de Marius Petipa e Lev Ivanov; O Quebra Nozes, também com música de Tchaikovsky e coreografia de Marius Petipa e Lev Ivanov e libreto de Lev Ivanov; e Giselle, com música de Adolphe Adam, libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Théophile Gautier e coreografia original de Jules Perrot e Jean Coralli (FARO e SAMPAIO, 1989).

Apesar de ter sido idealizada no século XVIII, foi no século XIX que essa modalidade do ballet ganhou força, principalmente a partir do Romantismo. Além de se manterem focados na dança acadêmica desenvolvida por Noverre, os espetáculos passaram a contar histórias leves de seres mágicos, como fadas e bruxas, ou inspiradas na visão dos europeus sobre a cultura do Novo Mundo – África, Ásia e Oriente Médio, geralmente tendo os não-europeus como vilões (PUOLI, 2017, [n.p]).

O Ballet Clássico é, ainda, modalidade de Dança de caráter tradicional e utilizada como base para outros gêneros, como o *jazz*, a dança contemporânea, o neoclássico e o moderno, o que torna o Ballet Clássico uma referência fundamental para as linguagens dos tempos atuais porque “a dança clássica e a dança contemporânea passam a interagir” (SILVÉRIO, 2012, [n.p]).

E o estudo de Paul Bourcier leva-nos a conhecer as transformações ocorridas através do tempo com esta forma de arte. O autor enfoca as mudanças da técnica clássica desde a primeira representação da Dança que são encontradas em pinturas rupestres até a sua concepção moderna nos Estados Unidos. Porém, é interessante observar que Bourcier, apesar de fazer uma análise profunda da Dança ocidental, no entanto, não menciona os países latinos, o que nos parece ser, talvez, uma situação gerada pela falta de conhecimento de escolas de técnica clássica até meados do século XIX. No entanto, em outro modo de leitura dos acontecimentos, o músico e jornalista Luis Ellmerich enfoca nesse segmento a história de maneira minuciosa descrevendo cerca de 80 danças brasileiras.

Na investigação sobre a Dança em território nacional, nossa fonte de pesquisa são os textos de Paulo Melgaço, historiador e professor de História da Dança na Escola de Danças Maria Olenewa¹¹, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de Luis Ellmerich. Melgaço aborda a criação de escolas de Dança clássica no Brasil e também focaliza os grupos minoritários, a exemplo dos grupos de Dança formados com bailarinos negros, que são fontes de estudo da representação social e cultural de importância para o desenvolvimento da cultura da Dança no Brasil. Um de seus principais trabalhos cita Mercedes Baptista¹², a primeira bailarina negra a participar do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que, pela sua qualidade profissional e presença na Companhia, abriu portas para outras gerações de bailarinos e dançarinos, inclusive, criando sua própria Companhia, em 1953, nomeada de "Ballet Folclórico Mercedes Baptista". Já Ellmerich estuda tanto os grupos de danças populares e suas origens, como as Companhias de Dança institucionalizadas sejam de Ballet Clássico, Contemporâneo, Neoclássico ou Moderno.

Nossos fundamentos sobre Documentação Museológica são baseados em Helena Dodd Ferrez no seu artigo "Documentação Museológica: Teoria Para Uma Boa Prática" (1994) e sua publicação eletrônica "Tesouro de Objetos do Patrimônio

¹¹ "Maria Olenewa (Moscou, Rússia, 1896 – São Paulo, São Paulo, 1965). Bailarina, coreógrafa, professora e fundadora da primeira escola de dança clássica profissionalizante do Brasil" (ITAÚ CULTURAL, 2020, p.1).

¹² "Mercedes Ignácia da Silva Krieger (Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, 1921 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014). Coreógrafa e bailarina. Primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista é figura-chave no âmbito da dança, ao fomentar o processo de inserção étnica e cultural em curso no Brasil, além de uma grande divulgadora da dança afro-brasileira" (ITAÚ CULTURAL, 2021, p.1).

Cultural nos Museus Brasileiros”, 2016, além do seu “Thesaurus para Acervos Museológicos”, 1987, em coautoria com a museóloga Maria Helena S. Bianchini.

Segundo a autora:

Os museus, assim como a própria Museologia, estão voltados basicamente para a preservação, a pesquisa e a comunicação das evidências materiais do homem e do seu meio ambiente [...] e que a função básica de preservar, *lato senso*, engloba as de coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar aquelas evidências, bem como a de documentá-las (1994, p.1, grifo do autor).

A citação de Ferrez leva a considerar que os acervos dos Museus de Dança servem, como os demais Museus, ao propósito de salvaguarda e comunicação especializada para o público e para a sociedade. Em vista disto, não podemos deixar de pontuar que as características relativas à forma física dos objetos das coleções compõem um dos aspectos de cada peça, o do feitiço material, e o outro que os completa é o imaterial, a referência contextual e documental que lhes é peculiar e situa-os e explicita-os na sua representação cultural.

Ambos os aspectos constroem a interdependência entre os estratos que são indissociáveis dos mundos material e imaterial, deste modo, precisando de tratamento especializado, principalmente, no caso dos dados que tratam do intangível a fim de preservar na sua integralidade a memória social dos grupos culturais. Isto retrata nosso problema e nossa questão formulados e apresentados na Introdução.

A autora ainda explica uma característica relevante que resulta da atividade gerada pela Documentação Museológica: “é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar [...] as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento”. E as coleções, o acervo, por serem um “veículo de informação”, portanto, atuando na “comunicação”, “geram e disseminam novas informações” (1994, p.1, grifo nosso). A frase aponta para um atributo que caracteriza o Museu, ser um espaço apto para a pesquisa e a produção de conhecimento.

E por ser um ambiente com estas características é que se revela a importância do Inventário museológico e os seus dados bem representados, porque são fontes de consulta para especialistas e demais usuários de suas bases de dados, portanto, reiteramos que devem estar adequados às informações descritivas sobre os objetos e seus contextos (aspectos culturais material e imaterial).

Ao abordarmos o Inventário Museológico temos a seguinte definição formulada pelo ICOM:

Um inventário visa listar e organizar todas as informações sobre um artefato cultural, sua história e seu contexto. Um inventário deve, portanto, conter uma identificação completa do objeto, que pode ser comparada a um identificador de objeto, e toda a documentação relacionada [...] Exige rigor e conhecimento científico, de forma a garantir uma descrição e documentação precisas (ICOM, 2023, tradução, grifo nosso).¹³

É relevante que mencionemos um ponto que deve ser levado em conta: o valor informacional que o Inventário de objetos de uma coleção musealizada representa até como instrumento auxiliar para a questão do Tráfico Ilícito de Bens Culturais, TIBC, como afirma o ICOM no seu Observatório sobre o assunto.

Inventários são listas detalhadas, discriminadas, [...] registros de objetos, [...] Os registros são os livros de escrituração oficial. Os inventários servem para identificar, proteger, interpretar e preservar fisicamente os itens registrados. Como tal, são uma importante ferramenta de combate ao tráfico ilícito de bens culturais (ICOM, 2023, tradução, grifo nosso).¹⁴

Em relação ao que seja a memória da Dança, temos a importância do ato coletivo, ou seja, os grupos de referência. Isto é, um conjunto de pessoas que dialogam entre si, compartilhando, trocando e fundindo suas experiências, vivências e memórias. Conforme mencionado em seu livro “A memória coletiva” (1968), Halbwachs afirma que a memória é desenvolvida em grupo. Desta maneira, sem a presença de um grupo de referência, um conjunto de sujeitos que compartilhem de suas experiências, um momento vivido por um indivíduo pode ser esquecido, mas sendo parte de um grupo pode tornar-se uma imagem ou uma lembrança viva. Assim, a presença do conjunto de indivíduos dá suporte a rememoração dos acontecimentos, auxilia para que possa ocorrer de forma fidedigna e com possibilidade de perpetuação.

No caso da Dança, os grupos de referência são considerados as Companhias de Dança ou os grupos de ensaio. São comunidades nas quais o indivíduo

¹³ “An inventory aims at listing and organizing all the information regarding a cultural artifact, its history and its context. An inventory should therefore contain a complete identification of the object, which can be compared to an ID card, and all the related documentation [...] It requires rigor and scientific knowledge, in order to ensure a precise description and documentation.”

¹⁴ “Inventories are detailed, itemized lists, [...] records of objects, [...] Registries are the books for official record-keeping. Inventories serve to identify, protect, interpret and physically preserve the registered items. As such, they are an important tool to fight the illicit trafficking in cultural goods”.

estabelece relações e funde suas lembranças e pensamentos, em outras palavras, “a vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança” (SCHMIDT e MAHFOUD, 1993, p. 288).

Além dos grupos de referência, a memória, conforme Halbwachs, é um ato de reconhecimento e reconstrução. Sendo assim:

[...] se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (HALBWACHS, 1990, p. 29, grifo nosso).

A memória coletiva desses grupos é o propósito a destacar no tratamento da Documentação Museológica da Dança em nossa pesquisa no aspecto representativo do acervo imaterial construído pelas experiências das Companhias. Sendo assim, a questão da mutabilidade da Dança e sua condição efêmera pode ainda ser explicada pelo fato de que estas memórias coletivas e individuais também são mutáveis, são reconstruídas de acordo com as vivências dos indivíduos. “Neste sentido, a memória coletiva pode ser entendida como uma forma de história vivente. A memória coletiva vive, sobretudo, na tradição, que é o quadro mais amplo onde seus conteúdos se atualizam e se articulam entre si” (SCHMIDT e MAHFOUD, 1993, p. 292).

A dificuldade para os Museus e outras instituições detentoras de acervos de Dança no momento da Documentação para sua salvaguarda consiste no registro material acerca de uma prática imaterial. Neste contexto, Libby Smigel e Genevieve Oswald, ambas curadoras de Dança e arquivistas nos Estados Unidos, têm visões similares sobre os obstáculos encontrados para a preservação da informação dos acervos de Dança de modo que sejam úteis para os praticantes da Dança e para a sociedade.

Segundo Oswald (1968), a Dança é rapidamente esquecida já que está presente em um espaço específico e, principalmente, em um momento também exclusivo. Tanto Oswald como Smigel citam a importância da literatura da Dança e da sua diferença para a literatura tradicional. Ambas consideram que a literatura da Dança está presente com mais vigor nas vivências de seus artistas do que nos textos e documentos impressos. Smigel caracteriza em sua publicação as evidências

registradas e as não registradas (formais e informais) e indica ferramentas úteis para a realização da sua documentação.

Nesta relação de documentos e de Arte destacamos para nossa pesquisa a Informação em Arte, com as autoras Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Diana Farjalla Correia Lima. Pinheiro (2000) explica que a Informação em Arte “é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos/obras de arte, a partir de sua análise e interpretação e, nesse sentido, a obra artística é fonte de informação”. E a Informação em Arte atua associada à Documentação na Dança pelo estudo das mensagens presentes em seus objetos materiais que podem traduzir, representando sua imaterialidade e mutabilidade, sobretudo, sua forma efêmera de existir.

Aprofundando o tema, Lima (2000)¹⁵ inclui neste quadro conceitual o que nomeou em sua dissertação (1996) de “Discursos da Arte e Discursos sobre Arte” e “Documentos da Arte e Documentos sobre Arte” que, no caso da Dança podem representar nos Discursos, respectivamente, a própria expressão artística sendo praticada pelos indivíduos, isto é a realização das danças, sendo a outra forma discursiva os comentários críticos ou de outra natureza sobre as práticas realizadas. Nos Documentos, no primeiro aspecto, os objetos que têm valor documental e relativos ao uso nas práticas, no segundo estão os documentos gerados a partir dos comentários de qualquer teor (críticas, pesquisas etc.).

Deste modo, nossa pesquisa está voltada para considerar no Inventário tanto as evidências tradicionalmente registradas quanto as que ainda não são registradas, mas que necessariamente devem ser incluídas porque ilustram a imaterialidade das diversas situações da Dança e de seus participantes, e que foram referenciadas por Smigel. Assim, estamos elaborando em nossa investigação um cenário de pesquisa documental para a Dança.

E é possível afirmar, pelo andamento atual da nossa pesquisa, que ainda não está sendo frequentemente aplicada a metodologia que a literatura aponta como desejável com as modalidades de preservação de uma prática cuja característica, como sabemos, é da ordem do intangível e, repetimos mais uma vez, tem o caráter de ser efêmera, isto é, que só existe e pode ser comunicada aos assistentes quando de sua realização no momento em que ocorre. Daí a necessidade de caracterizar-se

¹⁵ Artigo extraído da dissertação “Acervos arquivísticos: proposta de um modelo estrutural para pesquisa em Artes Plásticas”, aprovada em 1996 no Mestrado em Memória Social e Documento, Unirio, sob a orientação de Lena Vânia Ribeiro Pinheiro e Lamartine Pereira da Costa, que inspirou o projeto de doutorado em Ciência da Informação.

por uma Documentação especializada como elemento para a preservação das ideias da concepção e das realizações que são unidas e, no caso em curso, artísticas no quadro da Dança na modalidade Clássica, melhor dizendo o Ballet Clássico.

OBJETIVO E METODOLOGIA

3. OBJETIVOS E METODOLOGIA

Os objetivos da pesquisa estão relacionados ao processo da Musealização dando relevo ao enfoque da função de pesquisa no Museu no contexto da Documentação Museológica na representação artística da Dança e modalidade Ballet Clássico. Por isso, também tendo por suporte a Informação em Arte em um assunto que está inter-relacionado a outras duas funções dos Museus que são a Preservação e Comunicação.

Nossa dissertação, ainda, destaca no âmbito da sua configuração conceitual a condição que o ICOM e a UNESCO afirmam que não poder ser desconhecida a existência da interdependência entre o Patrimônio Cultural Imaterial e Material que, nos Museus, está representada nos acervos museológicos e, portanto, deve assim ser considerada no levantamento e descrição dos dados do Inventário Museológico. Desta maneira, temos:

Objetivo Geral:

Analisar objetos de coleções de Dança representando o Ballet Clássico em três instituições museológicas, Brasil e exterior, aplicando a Documentação Museológica e Informação em Arte considerando a interdependência dos aspectos material e imaterial dos objetos de acervo: indicadores descritivos técnico-conceituais recomendados para Inventário, visando determinar dados adequados à representação da forma imaterial/intangível – dados extrínsecos contextuais/documentais, as evidências informais – que devem constar das fichas catalográficas complementando os dados físicos – intrínsecos, as evidências formais.

Objetivos específicos:

1. Selecionar coleções musealizadas com objetos de Ballet Clássico em três instituições com acervos expressivos sobre Dança e com informações de inventários museológicos disponíveis para consultas públicas on line, no Brasil e no exterior;

São as seguintes:

--- Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, CEDOC/FTMRJ, (antigo acervo do Museu dos Teatros, Rio de Janeiro, Brasil);

--- *Smithsonian Institution* (Estados Unidos);

--- *Victoria & Albert Museum* (Londres, Inglaterra).

2. Selecionar em fontes especializadas os termos e conceitos próprios para a descrição da Dança, Ballet Clássico, e sob a perspectiva do caráter imaterial da sua representação, caracterizando-os como indicadores técnicos descritivos para as fichas catalográficas;

3. Elaborar com os indicadores selecionados um referencial técnico-conceitual de itens descritivos (interpretação) para as fichas catalográficas e representativos do aspecto imaterial da Dança;

4. Verificar nas coleções institucionais escolhidas aplicando o referencial construído pela dissertação nos itens das fichas do inventário se há descrição da representação do caráter imaterial da Dança, modalidade Ballet Clássico, em conjunto com o aspecto material do objeto interpretado (interdependência).

Metodologia

A pesquisa que estamos realizando para a dissertação quanto a sua tipologia caracteriza-se como Estudo Exploratório, caracterizada por ser um assunto ainda sem pesquisas acadêmicas sobre as questões que apontamos, ou seja, ainda carente de análises.

Usamos especialmente para o levantamento dos dados de fontes primárias e documentais, entre as quais temos que destacar os próprios objetos musealizados, que o campo da Museologia considera como testemunhos, como documentos: cenários, desenhos, documentos pessoais, figurinos, filmes, fotografias, músicas, notações coreográficas, pinturas, entre outros exemplos que nos auxiliaram e ainda nos ajudam na realização da nossa investigação.

Também, tivemos demais fontes bibliográficas primárias e secundárias nacionais e estrangeiras como artigos, dissertações, documentos normativos de instâncias culturais, entrevistas, glossários, legislação, livros, matérias jornalísticas,

teses, vocabulários controlados. Portanto, houve fontes em outro idioma além do português.

Aplicamos o método da análise comparada para a questão da interdependência dos aspectos do Patrimônio Cultural Material e Imaterial na descrição das fichas dos inventários das instituições selecionadas, que são: CEDOC/FTMRJ; *Smithsonian Institution*; *Victoria & Albert Museum*; e tratam dos objetos de coleção de Dança, no contexto temático de estudo da Documentação Museológica e da Informação em Arte.

A fim de realizarmos esta análise compusemos com a bibliografia estudada um elenco de indicadores técnico-conceituais que são os elementos estabelecidos capazes de encaminhar os resultados da investigação. Temos por base fontes especializadas em terminologia da Dança e modelos de inventários que a tenham como tema, conforme comentamos no conjunto de objetivos traçados.

Este conjunto de indicadores específicos e que são construídos para refletir o aspecto imaterial dos bens culturais musealizados, portanto, vai oferecer condições para trabalharmos sob o mesmo critério analítico nas instituições selecionadas independente dos seus padrões ou linguagens específicas da Dança representada nos acervos, o que valida nosso estudo porque as bases conceituais para a pesquisa não são afetadas por este tipo de variedade que é uma ocorrência comum também no Ballet Clássico.

**A MUTABILIDADE DA DANÇA
ATRAVÉS DA HISTÓRIA**

4. A MUTABILIDADE DA DANÇA ATRAVÉS DA HISTÓRIA

Entre as fontes consultadas esclarecemos que a obra básica também para outros autores sobre a trajetória da Dança, ao longo dos tempos, é a do professor de História da Dança da Universidade de Paris, Paul Bourcier. Por isso, vamos nos apoiar neste especialista do tema para apresentar o histórico da Dança com finalidade de trazer as informações que possam aprofundar o conteúdo sobre o assunto, inclusive, abordar os sentidos que se apresentam nas suas formas de linguagens e que serão tratadas nesta seção da dissertação.

É possível dizermos conforme relata Bourcier, baseado em estudos de A. Leroi-Gourham e em outras pesquisas arqueológicas, que o primeiro bailarino e, com isso, a Dança e suas expressões tiveram início na pré-história, precisamente no período Neolítico há 14.000 anos. Nesta época, a manifestação era uma realização integrante de rituais. O autor (1978, p.1) afirma: “O primeiro documento que apresenta um humano indiscutivelmente em ação de dança tem 14.000 anos; o período histórico começa apenas cerca de oito séculos antes da nossa era”.

Ainda segundo os estudos de Leroi-Gourham, citado por Bourcier na mesma fonte (1978), em locais como grutas há representações que apontam significar rituais com Dança e/ou indivíduos dançando. Entre os exemplos que valem ser lembrados e que são mencionados estão a gruta de *Gabillou*¹⁶, na Dordonha (França); a gruta de *Trois-Frères*¹⁷, em *Ariège* (França); e a cena de sete personagens dançando na gruta de *Addaura*¹⁸ (Palermo, Espanha). São considerados como Dança devido à inclinação e posição dos corpos e membros das figuras retratadas, dando a ideia de giro, assim como as danças circulares de caráter sagrado feitas até hoje por xamãs, manifestantes religiosos das culturas africanas ou muçulmana. Entre tais grupos também o efeito da Dança pode ser elemento auxiliar para entrarem em um estado

¹⁶ “A *Grotte de Gabillou* também conhecida como *Grotte de las Agnelas* é uma caverna na França na qual existem ornamentos pré-históricos provenientes do período Paleolítico. Situa-se na comuna de Sourzac”. (Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Grotte_de_Gabillou. Acesso em: 03 jul. 2023).

¹⁷ “A Caverna de Les Trois-Frères é uma caverna decorada do Paleolítico Superior, na qual foram descobertas numerosas figurações parietais que datam do período Magdaleniano. Faz parte da rede de cavernas decoradas da região pirenaico-cantábrica”. (Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m098s14?hl=pt>. Acesso em: 03 jul. 2023).

¹⁸ “A caverna Addaura (em italiano: *Grotta dell'Addaura*) é um complexo de três grutas naturais localizadas no lado nordeste do Monte Pellegrino em Palermo, Sicília, sul da Itália. A importância do complexo deve-se à presença de gravuras em paredes de cavernas datadas do final da época epigravética (contemporânea ao magdalenense) e do mesolítico”. (Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Grotta_dell'Addaura. Acesso em: 03 jul. 2023).

de transe: “Em suma, parece, segundo os documentos conhecidos, que a dança nos períodos mesolítico e paleolítico está sempre ligada a um ato cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal” (BOURCIER, 1978, p. 9).

Figura 1 - Desenhos rupestres na Gruta de Gabillou



Fonte: História das Artes Visuais, Wordpress.¹⁹

Ainda, no período da Antiguidade, de acordo com a pesquisa de Bourcier (1978), as danças em grupo, circulares e ritualísticas, existiam também nos impérios grego e egípcio. Estão documentadas em iconografias tendo como suporte a cerâmica e demais elementos das Artes. No Egito, a Dança era amplamente executada devido ao seu caráter sagrado e, mais tarde, começou a ser praticada como meio de entretenimento dos grupos sociais, inicialmente na nobreza e posteriormente no povo em geral. Em conformidade com o pensamento de Bourcier, o educador musical, Luis Ellmerich, em seu livro “História da Dança”, afirma que:

No Egito havia danças sacras: em homenagem a ÁPIS, o “touro sagrado”, diante de HATHOR a deusa da dança e da música. Uma dança representa

¹⁹Disponível em: <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/24/a-danca-dancando-na-sua-evolucao/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

Osíris, deus da luz, e Set, deus das trevas. [...] Na procissão fluvial para festejar o deus AMON tomavam parte bailarinos acrobatas. Nas danças funerárias os *mouou* (bailarinos) iam ao encontro dos cortejos fúnebres (ELLMERICH, 1964, p. 14-15, grifo do autor).

Ellmerich cita ainda descobertas de baixos-relevos, murais e esculturas que ilustram danças dos assírios e caldeus.

Tratando da Idade Média, Bourcier, que tem como fonte a obra de J. Chailley *La danse religieuse au Moyen Age*, explica que, naquele tempo, quando o Catolicismo e a igreja tinham papel importante na vida social e cultural da população, a Dança reconhecida como herança pagã não tinha aprovação do clero. Os testemunhos que melhor retratam esta situação e são considerados os mais completos e interessantes pelos pesquisadores, na Idade Média, são, exatamente os documentos da censura eclesiástica, os chamados interditos²⁰. Apesar dos interditos, muitos rituais dançantes e costumes com a prática da dança continuaram a ser realizados.

As proibições, apesar de atenuarem o sentido pagão das danças não as apagaram. Ellmerich (1964, p. 20) cita o exemplo da Espanha onde “em certas ocasiões dançava-se dentro da própria igreja”. Em Portugal os “bailados ambulantes” representavam a “dualidade do sacro e do profano”, assim como danças funerárias e as “danças macabras”²¹ de origem árabe.

No Renascimento houve a inserção de “motivos exóticos” (ELLMERICH, 1964) (na visão europeia) em decorrência da expansão de seus territórios. Neste período há, também, o crescimento da diversidade de instrumentos musicais, das criações teatrais e das danças populares. Com o fortalecimento da sociedade palaciana a Dança popular, de movimentos espontâneos, se separou, definitivamente, da Dança dos nobres que era caracterizada pela métrica, ou seja, regida por complicadas regras para evoluir nos salões das cortes. Por isso, tinha a necessidade de ser estudada e aprendida formalmente devido aos seus passos e desenhos. A partir desse momento surgiram também os profissionais da Dança. “Desde o início do Renascimento, o “*ballo*” executava-se de modo pantomímico; o

²⁰ Na lei canônica católica, um interdito é uma censura eclesiástica ou proibição que interdita as pessoas de fazerem algo. (Disponível em: artsandculture.google.com/entity/interdikt/m02d9lw. Acesso em: 03 jul. 2023).

²¹ “[...] realizavam-se nos cemitérios. Eram muito populares na Idade Média e sua origem baseia-se na “*Chorea Machabacorum*” instituída pela Igreja para fazer compreender a todos que a morte é inevitável” (ELLMERICH, 1964, p. 20).

“ballet” que começa a desenvolver-se, não é mais do que uma dança mímica de estilo mais elevado” (ELLMERICH, 1964, p. 22, grifo do autor).

É nessa conjuntura de intercâmbio de culturas que o Ballet Clássico inicia sua história na Europa. Em 1489, segundo Ellmerich, ocorreu a primeira “apresentação de um ballet”, na Itália. Na França, Catarina de Medicis (1519 - 1589) implantou costumes italianos, entre eles o *ballo*, nas festas. É no mesmo século que são dadas duas definições para o ballet. Para Baldassarino Belgiojoso, violinista polonês e mordomo da rainha Catarina de Medicis, o ballet é “um arranjo geométrico de muitas pessoas juntas sob a variada harmonia de diversos instrumentos”. Ainda no século XVI, Bastiano di Rossi, maestro italiano, afirma que “entende-se por ‘ballet’ uma ação pantomímica com música e dança” (ELLMERICH, 1964, p. 23).

No século seguinte (XVII) com Luís XIV (1638 – 1715) no poder foi criada a Academia Real de Dança (1661 - 1780), antes até da Academia de Inscrições e Letras (1666), outra importante instituição francesa. É neste mesmo período que Pierre Beauchamps²² (1636 - 1705), bailarino e professor francês cujas contribuições para o desenvolvimento do ballet incluem a definição das cinco posições básicas dos pés, se tornou coreógrafo oficial do rei e criou um sistema de documentação para a Dança.

Deve-se, portanto admitir que, por volta de 1674, por ordem do rei, Beauchamps “escrevia” um sistema já essencialmente estabelecido - e por ele mesmo - de passos, pois era o coreógrafo oficial, cuja intensa atividade nos é comprovada por muitas composições (BOURCIER, 1978. p.119, grifo do autor).

Nesta mesma época, ainda segundo o autor francês, a Documentação sobre a Dança, além da produzida por Beauchamps, novamente tornou-se presente, agora na obra de Raoul-Auger Feuillet (1659 – 1710), “A coreografia ou a arte de escrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos através dos quais se aprende facilmente por si mesmo todos os tipos de dança”, datado de 1700, também por Pierre Rameau (1674 – 1748) na obra “O professor de dança”, em 1725. Rameau repetia o sistema de Beauchamps, enquanto Raoul-Auger, embora apresentasse diferenças pontuais, também se baseava no mesmo preceito. Ambos

²² Em 1661, Beauchamp foi nomeado diretor da Académie Royale de Danse, que em 1672, sob o comando do compositor Jean-Baptiste Lully, tornou-se parte da Académie Royale de Musique, agora chamada de Ópera de Paris. (Disponível em: <<https://delphipages.live/pt/entretenimento-e-cultura-pop/danca/pierre-beauchamp>>. Acesso em: 03 jul. 2023).

utilizavam um sistema onde a parte musical e a coreografia eram colocadas juntas nas notas correspondentes em um tipo de partitura, similar ao modelo de Rudolf Laban²³ (*labanotation*), um método de análise do movimento que inclui a localização no espaço traçado por cada movimento assim como a sua intensidade.

Considerando os estudos de Bourcier é possível dizer um pouco mais tarde no tempo cronológico que: “O século XVIII é um momento crucial para a dança. Estão reunidos todos os elementos para seu sucesso: um grande público potencial, um sentido de festa [...]” (BOURCIER, 1978, p. 150).

Foi neste século que a Dança ganhou espaço no contexto das óperas, consideradas acontecimentos luxuosos e da alta sociedade refletindo a vida desta classe social. E os figurinos dos bailarinos passaram a ser semelhantes às roupas usadas na vida cotidiana das pessoas ricas de padrão social elevado, ou seja, vestidos compridos, sapatos de salto, perucas, chapéu etc. (figura 2). Esta representação vinda dos ballets de corte só mudou com a reforma de Jean-Georges Noverre²⁴ (1727 - 1810), na metade do século XVIII, que propôs um “balé de ação”, um contraste com os ballets de corte franceses que Noverre considerava pura mecânica.

Ele definiu um conjunto de “mudanças que levariam a dança à expressividade que veicula significados e emociona e que, ao mesmo tempo, exigiriam o desenvolvimento dos elementos propriamente coreográficos” (NOVERRE apud MÜLLER, 2000). E como aponta Bourcier, Noverre usava dois princípios para defender suas ideias: o primeiro revela que “O balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento; é o ‘balé de ação’”. O outro tinha por base que “A dança deve ser natural, expressiva” (NOVERRE apud BOURCIER, 1978).

²³ “Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. [...] Suas teorias sobre o movimento e a coreografia estão entre os fundamentos principais da Dança Moderna e fazem parte de todas as abordagens contemporâneas de dança” (Disponível em: <https://spcd.com.br/en/verbete/rudolf-laban/>. Acesso em: 01 jul. 2023).

²⁴Bailarino e professor de ballet francês. Destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o ballet da sua época. Começou a dançar ainda adolescente e, mais tarde, assumiu o posto de Mestre da Ópera-Comique em Paris. (Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/jean-georges-noverre/>. Acesso em: 05 jul. 2023).

A chegada dos “balés de ação”, de acordo com Bourcier, foi planejada, primeiro, por um bailarino austríaco, Franz van Weuwen Hilferding²⁵, depois por Louis de Cahusac²⁶ em 1754. Em sua obra *La Danse ancienne et moderne* explica que “Tudo o que não tem ação é indigno do teatro, tudo o que não for relativo à ação torna-se um ornamento sem gosto e sem calor” (CAHUSAC, 1754 apud BOURCIER, 1978), também, critica a ligação da Dança à formalidade dos passos afirmando que:

[...] a opinião pública diz que a dança deve se reduzir a um desenvolvimento de belas proporções do corpo, a uma grande precisão na execução das árias, à graça no porte de braços, a uma extrema leveza na formação dos passos (CAHUSAC, 1754 apud BOURCIER, 1978).

Figura 2 - Marie-Thérèse Perdou (de) Subligny, bailarina da Ópera de Paris, com trajes de cena



Fonte: Victoria & Albert Museum²⁷

²⁵Bailarino austríaco que estudou na França. Maitre de ballet na Áustria, Alemanha e Rússia, onde produziu ballets de ação, mímicas e *mise-en-scenes*. (Disponível em: <https://petitedanse.com.br/nureyev/>. Acesso em: 03 jul. 2023).

²⁶Foi um dramaturgo e libretista francês do século XVIII mais famoso por seu trabalho com o compositor Jean-Philippe Rameau. Ele forneceu o libreto para várias óperas de Rameau. (Disponível em: <https://www.calendarz.com/pt/on-this-day/april/6/louis-de-cahusac>. Acesso em: 03 jul. 2023).

²⁷Disponível em: www.vam.ac.uk/__data/assets/image/0006/225708/engraving_subligny_blackwhite_custom_base_custom_290x426_06145909.jpg. Acesso em: 03 jul. 2023.

Enquanto tais mudanças ocorriam na Dança, o Romantismo estava em alta nas outras artes. No ballet francês só surgiu em 1832, conforme a pesquisa de Bourcier:

A ênfase sobre o indivíduo, mais do que sobre um arquétipo social, acarreta a rejeição das regras impostas pela sociedade no século XVII: a sensibilidade tem primazia sobre a razão; o coração e a imaginação assumem o poder, sem o controle de uma autocensura. O resultado é uma inflação dos sentimentos e de sua expressão (BOURCIER, 1978, p.199).

Assim, o ballet foi seguindo, embora com lentidão, por este caminho, tornando-se pouco a pouco livre dos passos rígidos das inspirações gregas e romanas dos séculos anteriores.

A explicação para a demora da chegada do Romantismo na Dança pode ser relacionada ao monopólio do rei em relação à Ópera e sua Academia que, por sua vez, detinha o monopólio dos ballets apresentados, coreografados, ainda baseados na Antiguidade. Além disso, o público continuava elitista e conservador. Bourcier retrata a situação afirmando:

Ora, a Ópera tinha mudado de estatuto, mas não de público: até os Três Gloriosos de julho de 1830, administrativamente, era parte da Casa do rei; dali por diante tornava-se estabelecimento *concedido* a um administrador que era o responsável financeiro pela sala, com os prejuízos e lucros eventuais. Devia, portanto, procurar o sucesso junto ao público, sendo que este continuava a ser recrutado na classe rica, conservadora, que não exigia subversão nem na arte nem na sociedade; um público estático numa sociedade em movimento (BOURCIER, 1978, p. 200, grifo do autor).

O que se pode dizer é que mesmo tardiamente, a técnica clássica evoluiu profundamente, pois a virtuosidade foi substituída pela expressão e a técnica pelo estilo. Já em pleno século XIX esta evolução foi evidenciada pela utilização das sapatilhas de ponta que, apesar de já terem tido experiências anteriores, ficaram marcadas pelo seu uso no ballet *La Sylphide*. A coreografia de Filippo Taglioni²⁸ (1777 - 1871) criada para sua filha Marie Taglioni²⁹ (1804 - 1884) marcou o nascimento do ballet romântico, caracterizado por um dos temas principais desta tipologia: o amor entre um mortal e um espírito.

²⁸ Bailarino e coreógrafo italiano que desenvolveu o estilo romântico de ballets. (Dicionário de Balé e Dança, 1989).

²⁹ Bailarina italiana cuja dança frágil e delicada tipificava o estilo romântico do início do século XIX. Treinada principalmente por seu pai, Filippo Taglioni, ela fez sua estreia em Viena em 1822. (Disponível em: <https://delphipages.live/pt/entretenimento-e-cultura-pop/danca/marie-taglioni>. Acesso em 03 jul. 2023).

Figura 3 - Marie Taglioni em La Sylphide, século XIX



Fonte: New York Public Library³⁰

Figura 4 - Emily Carrico em La Sylphide, século XXI



Fonte: Atlanta Ballet³¹

³⁰ Disponível em: <https://nypl.getarchive.net/media/melle-taglioni-dans-la-sylphide-2062fa>. Acesso em: 03 jul. 2022.

E, ainda conforme Bourcier (1978), até que o próximo ballet romântico (*Giselle*) surgisse foram necessários nove anos de espera. O *libretto*, escrito por um poeta (Théophile Gautier) para Carlotta Grisi (1819 – 1899), sua amada que era bailarina, foi montado e estreou em 3 meses. Hoje, ainda é um dos ballets mais dançados mundialmente, apesar das mudanças que ocorreram durante os anos devido tanto à preferência de coreógrafos quanto às versões modernas e contemporâneas mais atuais.

Figura 5 - 2º ato do ballet *Giselle* encenado pelo *Royal Ballet* de Londres em 2018 com figurinos desenhados em 1985



Fonte: Apollo Magazine³²

Bourcier (1978) relata que depois da volta dos ballets franceses de sucesso, a França passou a ser o pilar da Dança ocidental. Com isso, exportou professores, bailarinos e coreógrafos que disseminaram o ballet clássico francês pela Suécia como Sergei Diaghilev (1872 – 1929)³³; pela Rússia com Marius Petipa (1818 –

³¹ Disponível em: <https://www.atlantaballet.com/news/la-sylphide-casting>. Acesso em: 03 jul. 2023.

³² Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/creating-a-scene-on-stage/>. Acesso em: 03 jul. 2023.

³³ Produtor artístico russo nascido em Novgorod, Rússia, considerado um renovador da dança clássica através de coreografias, composições musicais, figurinos e cenografia de vanguarda. Estudou direito em São Petersburgo, mas ainda jovem interessou-se pela arte. Participou da

1910)³⁴; Dinamarca tendo August Bournonville (1805 – 1879); entre outros profissionais que atuaram com forte presença. Com o passar do tempo, cada região passou a ter suas características próprias e suas Academias de Dança clássica.

Figura 6 - August Bournonville



Fonte: Página de Karina Elver³⁵

Figura 7 - Marius Petipa



Fonte: Royal Opera House³⁶

Figura 8 - Serge Diaghilev



Fonte: The Telegraph³⁷

E, passando para o século XX, é preciso dizer que a Escola Russa já havia conquistado seu lugar no mundo da Dança e se expandiu para a Europa como assinala Bourcier. Com Diaghilev à sua frente, o academicismo russo encontrou no território francês espaço para inovação a exemplo das apresentações de uma série de ballets curtos, quebrando o costume de um só ballet de longa duração compor todo o espetáculo. Outra inovação trazida da Rússia foi a junção de outros tipos de arte ao espetáculo de Dança, ou seja, a elaboração de cenários criados por artistas visuais e os figurinos desenhados por estilistas de moda, especialmente os profissionais da França.

Os bailarinos sentiram estas mudanças no palco: os primeiros bailarinos, que antes tinham regalias e coreografias feitas especialmente para eles (mesmo que não

fundação da revista *Mir Iskusstva* (1899) e organizou a primeira exposição de pintura impressionista francesa na Rússia (1900) (Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/serguei-pavlovitch.htm>. Acesso em 03 jul. 2023).

³⁴Petipa é considerado o maior coreógrafo clássico de todos os tempos, e, portanto, é universalmente mencionado em obras que tratem da dança clássica. Petipa criou mais de 50 coreografias. Dentre as originais, destacam-se: *Dom Quixote*; *O Quebra Nozes*; *Lago dos Cisnes*” (Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/marius-petipa/>. Acesso em: 03 jul. 2023).

³⁵ Disponível em: karinaelver.com/the-bournonville-tradition. Acesso em: 03 mai. 2023.

³⁶ Disponível em: www.roh.org.uk/people/marius-petipa. Acesso em: 03 mai. 2023.

³⁷ Disponível em: www.telegraph.co.uk. Acesso em: 03 mai. 2023.

se encaixassem no resto do espetáculo), nesta nova formação não eram tão importantes quanto o Corpo de Baile que, então, passou para um papel ativo, o que não acontecia nas óperas onde eram somente figurantes. Bourcier (1978, p. 226) expressa que o estilo *Ballet Russes*, como eram agora chamados, era “pitoresco”, “colorido” e com “uma ponta de exotismo necessária ao sonho”. Foi nesta mesma época que o Lago dos Cisnes teve a sua primeira encenação na Europa.

Durante este processo de revolução e novidade houve também alguns escândalos, como foi o caso do ballet *l'Après-midi d'un faune* e A sagração da Primavera, ambos de Vaslav Nijinsky³⁸ (1889 –1950), por romperem com as tradições comuns à época tanto da Dança e coreografia quanto da música que não representava os padrões clássicos do Romantismo.

O jornal *le Coq et l'Arlequin*, de Paris, assim, comentou:

A plateia desempenhou o papel que devia; revoltou-se imediatamente. Riu, escarneceu, assobiou, imitou gritos de animais e talvez se tivesse cansado, se a multidão de estetas e alguns músicos, arrebatados por um zelo excessivo, não a tivesse insultado e até provocado... Desta forma, conhecemos esta obra histórica em meio a tal tumulto que os dançarinos não mais escutavam a orquestra e tiveram de acompanhar o ritmo que Nijinsky, impaciente e vociferante, marcava nos bastidores (COCTEAU, 1918, apud BOURCIER, 1978).

³⁸ Bailarino e coreógrafo do início do século XX. Suas técnicas coreográficas e os seus conceitos de expressão corporal desenvolvidos, rompiam com as características fundamentais do ballet clássico tradicional. (Disponível em: https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Dan%C3%A7arino_Vaslav_Nijinsky. Acesso em: 17 mai. 2023).

Figura 9 - l'Après-midi d'un faune com Lydia Nelidova e Vaslav Nijinsky



Fonte: l'Histoire par l'image³⁹

Bourcier (1978) afirma que neste processo de revolução o Ballet Russo inovou também nos seus cenários, como os feitos pelo artista Pablo Picasso, desta maneira, introduzindo o Cubismo nas artes do espetáculo. Houve ainda cenários produzidos por André Derain e, em 1920, por Henri Matisse, além de Coco Chanel como figurinista, o que reflete o trabalho conjunto de várias ordens artísticas para um mesmo fim.

³⁹ Disponível em: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/apres-midi-faune-nijinski>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Figura 10 - Boca de cena desenhada por Picasso para o ballet *Parade*



Fonte: iltaly⁴⁰

Figura 11 - Vera Petrova com figurino de Coco Chanel para o ballet *Les Biches* (1920)



Fonte: Victoria & Albert Museum⁴¹

⁴⁰ Disponível em: www.iitaly.org/magazine/focus/art-culture/article/picasso-in-rome-between-cubism-and-neo-classicism-1915-1925. Acesso em: 03 mai. 2023.

Em 1925, *Barabau*, a primeira coreografia de George Balanchine (1904 – 1983), importante coreógrafo e criador de um método e Escola próprios, com grande influência até hoje, principalmente nos Estado Unidos, chegou aos palcos. Suas coreografias tiveram cenários e figurinos de André Derain, Henri Sauguet e dos construtivistas Naum Garbo e Antoine Pevsner. Ainda segundo Bourcier (1978):

Seus sucessivos coreógrafos haviam modificado profundamente a tradição acadêmica: Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska e Balanchine foram inventores não somente de passos, mas de um novo espírito; fizeram todo o corpo, as pernas e os braços dançarem, por vezes em ritmos diferentes (BOURCIER, 1978, p. 229).

Após a morte de Diaghilev, em 1929, para Bourcier os ballets russos se dispersaram, mas a grandeza de seus espetáculos e a qualidade de seus bailarinos tornaram impossível apresentar obras com cenários antigos e menos exuberantes.

Poderíamos censurá-lo, como fez [Maurice] Béjart⁴², de ter realizado apenas uma revolução estética. Mas o público ocidental estaria preparado para acolher um balé que, pela primeira vez, tocara o mais íntimo do ser? Já foi muito Diaghilev ter concedido à dança sua dignidade, ter conquistado para ela o interesse dos artistas contemporâneos, tê-la inserido na sensibilidade artística da época, tê-la orientado para novos caminhos (BOURCIER, 1978, p. 229).

Em 1920, surgiu o *Ballet Suèdois*, fundado por Rolf de Maré⁴³ (1888 – 1964). A Companhia em sua grande parte era oriunda da Ópera Real de Estocolmo. Apesar do nome, o Ballet Sueco foi instalado em Paris, capital artística da época.

A criação da Companhia, no período pós-guerra, visava a inovação e a renovação da Dança e da arte coreográfica. Estes anos foram chamados “os anos loucos”.

Os Balés russos eram um exemplo excitante para Rolf de Maré e Jean Börlin⁴⁴; mas, para eles, suas obras pareciam ultrapassadas, fixadas num

⁴¹ Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1389195/les-biches-photograph-sasha/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁴² Bailarino, coreógrafo, professor e diretor. A companhia que formou destaca-se pelo grande valor dado à figura masculina, com diversas obras compostas apenas para os rapazes. Dedicou-se ainda a um tipo de espetáculo do qual a dança era apenas parte, com grande ênfase em diretrizes puramente teatrais e um aparato cênico mais comum ao teatro falado ou à ópera” (Dicionário de Balé e Dança, 1989).

⁴³ Sueco, colecionador de arte e fundador dos *Ballets Suèdois* em Paris, na década de 1920. (Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/21.htm>. Acesso em: 13 jul. 2022).

⁴⁴ Principal coreógrafo e bailarino da companhia de vanguarda da década de 1920 *Les Ballets Suèdois* (Ballet Sueco). (Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/borlin-jean-1893-1930>. Acesso em: 03 jul. 2023).

cenarismo puramente plástico. Os dois suecos queriam ir mais longe. Para onde? Não sabiam, mas com certeza rumo a uma renovação dos temas e da finalidade da dança. Os *slogans* da companhia proclamarão: “Para os Balés suecos, o objetivo é sempre um ponto de partida”, e ainda: “Os Balés suecos não reivindicam o nome de ninguém, não seguem ninguém. Tem amor pelo futuro” (BOURCIER, 1978, p. 230, grifo do autor).

Bourcier (1978) afirma em seu livro que a efetivação da Companhia só aconteceu por volta de 6 meses após sua estreia com *Jeux* (25 de outubro de 1920), em 6 de junho de 1921 apresentando o ballet *l’Homme et son désir* que tinha como cenário a floresta amazônica. Segundo o *Dansmuseet*, Museu da Dança de Estocolmo, o libreto relata “um homem atormentado por suas memórias e paixões que é salvo por uma mulher que é ao mesmo tempo a encarnação da morte e do amor” (DANSMUSEET, [s.d.], tradução nossa)⁴⁵. As criações que se seguiram continuaram a ser controversas, inovadoras e a quebrar padrões da época. Críticas divergentes apareceram nos jornais. Enquanto alguns, como Jeanne Catulle-Mendès (poetisa francesa, também conhecida como Jeanne Nette), admiravam “a mistura de um primitivismo selvagem com uma arte madura, refinada e estilizada por séculos de civilização mediadora e consciente”, outros, como o jornal *le Petit Bleu*, escreviam que “*l’Homme et son désir* pareceu-me uma palhaçada lamentável. É uma extravagância das mais lúgubres”. Seus ballets mais tradicionais acabavam fazendo mais sucesso, mesmo assim Rolf de Maré e Jean Börlin (Härnösand, março de 1893 – Nova Iorque, dezembro de 1930) continuaram com seu conceito original. Nos anos seguintes estrearam ballets com cenários e figurinos dos artistas visuais Fernand Leger e Giorgio de Chirico, iluminação cubista e coreografias baseadas no *jazz*.

⁴⁵ “Man plågad av sina minnen och passioner räddas av kvinna som är på samma gång dödens och kärlekens inkarnation. Allkonstverk med magiskt månsken i urskog”.

Figura 12 - Cena do ballet *Jeux* com cenário de Pierre Bonnard



Fonte: Princeton University. Firestone Library. Graphic Arts Collection⁴⁶

Figura 13 - Desenho de figurino para *l'Homme et son désir*



Fonte: Dansmuseet⁴⁷

⁴⁶ Disponível em: <https://graphicarts.princeton.edu/2014/07/25/les-ballet-suedois/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

A última performance da Companhia foi em março de 1925, após uma apresentação em Épernay (cidade francesa). E sobre a dissolução do grupo Rolf de Maré assim se expressa:

Relâche nos ultrapassou. Estávamos em um impasse: era-nos impossível continuar, persistir no caminho que se abria diante de nós, impossível também voltar atrás... A luta contra o público, contra a crítica e até contra o meu grupo tornava-se feroz; tínhamos certeza de que o público nos rejeitaria... Nestas condições, os sacrifícios e os riscos materiais poderiam ultrapassar minhas possibilidades... Após algumas batalhas encarniçadas, talvez tivesse aberto o caminho para outros... A 17 de março de 1925, após um espetáculo morno em Épernay, anunciei minha resolução ao grupo: os Balés suecos haviam acabado (MARÉ apud BOURCIER, 1978, p. 234, grifo do autor).

Mesmo tendo ficado ativa por pouco tempo (cinco anos), a Companhia havia “participado da extraordinária criatividade de sua época e transformado o balé em arte contemporânea” e que “os Balés suecos mostraram a multiplicidade de caminhos que se abriam ao balé em nossa época, mas não tinham técnica suficiente para explorá-los” (BOURCIER, 1978 p. 234).

Após o término dos Ballets russo e sueco, o Neoclassicismo ganhou espaço, “ampliando a codificação acadêmica, sem renunciar a seu espírito ou rejeitar suas aquisições gestuais” (BOURCIER, 1978, p. 236). Neste contexto surgiram os russos George Balanchine e Serge Lifar⁴⁸ (1905 - 1986). O primeiro fundou o *American Ballet* (1934), importante Companhia até os dias de hoje, e criou um estilo próprio, diversificado. Fez novas versões para os ballets de repertório e coreografou ballets próprios com conceitos, considerados abstratos.

⁴⁷ Disponível em: <https://dansmuseet.se/om/manniskan-och-hennes-atra-lhomme-et-son-desir/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁴⁸ Bailarino, coreógrafo e pedagogo ucraniano. (Dicionário de Balé e Dança, 1989).

Figura 14 - Cena do *ballet Serenade* de George Balanchine



Fonte: Dance Tabs⁴⁹.

Figura 15 - George Balanchine em ensaio com Violette Verdy



Fonte: The George Balanchine Foundation⁵⁰.

⁴⁹ Disponível em: <https://dancetabs.com/2016/04/miami-city-ballet-serenade-symphonic-dances-new-york/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁵⁰ Disponível em: www.facebook.com/284470914818/photos/a.10151559512164819/10154927581799819/?typ

O segundo, Lifar, por sua vez, apresentou sua primeira coreografia (*Renard*) em 1929 aos ballets russos. Trabalhou na Ópera de Paris e ajudou na sua volta aos grandes nomes da Dança. Em 1935 escreveu seu “Manifesto do coreógrafo”, uma marca para o renascimento da Dança francesa. Seu ballet mais famoso até hoje, ainda remontado nas grandes Companhias, é *Suite en blanc* (1943) que conta com refinamento de movimentos e gestos.

Figura 16 - Foto do ballet *Suite en Blanc* (1943)



Fonte: Researchgate⁵¹

Figura 17 - Foto atual do ballet *Suite en Blanc*



Fonte: Oopera Balletti⁵²

Figura 18 - Sergei Lifar em ensaio



Fonte: Tweedland⁵³

e=3&theater. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁵¹ Disponível em: www.researchgate.net/figure/Photo-8-Serge-Lifars-Suite-en-blanc-c-1940s-Photographer-Roger-Wood-Jerome-Robbins_fig5_321312335. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁵² Disponível em: https://oopperaballetti.fi/app/uploads/2018/03/DSC_8666_1_1-1000x668.jpg. Acesso em: 03 mai. 2023.

Enquanto isso, na América do Norte, estava chegando um novo pensamento que daria vida à concepção da Dança moderna vindo da França a partir de estudos sobre o sentimento e a intensidade dos gestos de François Delsarte⁵⁴ (1811 – 1871) e suas teorias, primeiramente elaboradas para o teatro, música e canto, que logo chegaram à Dança. Com isso, influenciou discípulos que levaram suas teorias e métodos para os Estados Unidos. Entre os influenciados por sua técnica estão Martha Graham⁵⁵ (1894 – 1991) e Isadora Duncan⁵⁶ (1877 – 1927), que a importaram para a Alemanha no início do século XX. Segundo Bourcier (1978), a própria Isadora Duncan afirmou que:

O objetivo de todo esse treinamento parecia ser uma ruptura completa entre os movimentos do corpo e os da alma. É justamente o contrário de todas as teorias sobre as quais baseei minha dança: o corpo deve se tornar translúcido e é apensar o intérprete da alma e do espírito (DUNCAN apud BOURCIER, 1978, p. 262).

Segundo Bourcier (1978), ainda seguindo as teorias de Delsarte, Ted Shawn (1871 – 1972), um de seus discípulos, fundou a *Denishawn School*. A nova instituição “reivindica a ruptura completa com a dança tradicional, o que realiza recorrendo às danças orientais” (BOURCIER, 1978, p. 263). As teorias de Delsarte, em parte, tocam um ponto da base da Dança realizada na Idade Média e em culturas de tempos anteriores quando a Dança se unia ao divino, mesmo que alguns de seus alunos não tenham seguido esta vertente depois de formados.

⁵³ Disponível em: <http://tweedlandthegentlemansclub.blogspot.com/2012/03/serge-lifars-ballets-russes-archive-on.html>. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁵⁴ Foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima (Porte, 1992). Foi um grande investigador da expressividade gestual humana, tendo sido um importante pioneiro na análise expressiva do gesto corporal. (Disponível em: www.scielo.br/j/rbep/a/JvCcJRRkfc5ScwJsFgNQC/?format=pdf&lang=pt#:~:text=Fran%C3%A7ois%20Delsarte%20foi%20cantor%2C%20recitador,an%C3%A1lise%20expressiva%20do%20gesto%20corporal. Acesso em: 13 jul. 2022).

⁵⁵ Foi responsável pelo desenvolvimento de uma técnica que associava intrinsecamente a respiração ao movimento. (Disponível em: <http://dancamoderna.com.br/2014/musa-moderna-martha-graham-um-pouco-da-sua-historia/>. Acesso em: 13 jul. 2022).

⁵⁶ Isadora Duncan era o nome artístico de Dora Angela Duncanon. Precursora da dança moderna, ela propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se com trajes esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços. (Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/isadora-duncan.htm>. Acesso em: 13 jul. 2022).

Figura 19 - Isadora Duncan no Teatro de Dionísio



Fonte: Wikidanca⁵⁷.

Figura 20 - Martha Graham em espetáculo de *Letter to the World* (1940)



Fonte: Encyclopædia Britannica⁵⁸

⁵⁷ Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Isadora_Duncan. Acesso em: 03 mai. 2023.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Martha-Graham>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Anos depois, já no final do século XX, formou-se uma nova 'Escola de Dança', chamada por Bourcier (1978) de *post modern*. Seu modelo conceitual prezava a despersonalização, a exclusão de pesquisa estética, a fuga da beleza formal. Segundo Bourcier (1978), essa técnica é a mesma encontrada nas origens da Dança.

Entre os seguidores desta linguagem o mais conhecido é Alvin Ailey (1931 – 1989) que, apesar de ter tido contato com a Dança depois de seus 20 anos, criou uma Companhia própria em 1958, aos 27 anos, somente com bailarinos negros. Hoje, o *Alvin Ailey American Dance Theater* ainda é considerado uma referência mundial.

Figura 21 - Alvin Ailey American Dance Theater em *Revelations*



Fonte: Segestrom Center for the Arts⁵⁹

Ainda partindo da pesquisa de Bourcier (1978), considerada obra fundamental para o tema e replicada pelos demais autores que tratam do assunto, podemos

⁵⁹ Disponível em: <https://www.scfta.org/Events/Detail.aspx?id=13127>. Acesso em: 03 mai. 2023.

afirmar que a partir do final do século XX a Dança passou a ser pensada não só para uma elite, mas para uma camada mais populosa. Não podemos negar que, conforme as fontes, a Música e o Teatro evoluíram mais rápido do que a Dança. Roland Petit (1924 – 2011) e Janine Charrat (1924 – 2017), ambos bailarinos e coreógrafos, fizeram algumas tentativas, mas foi Maurice Béjart quem obteve mais sucesso nessa revolução sociocultural.

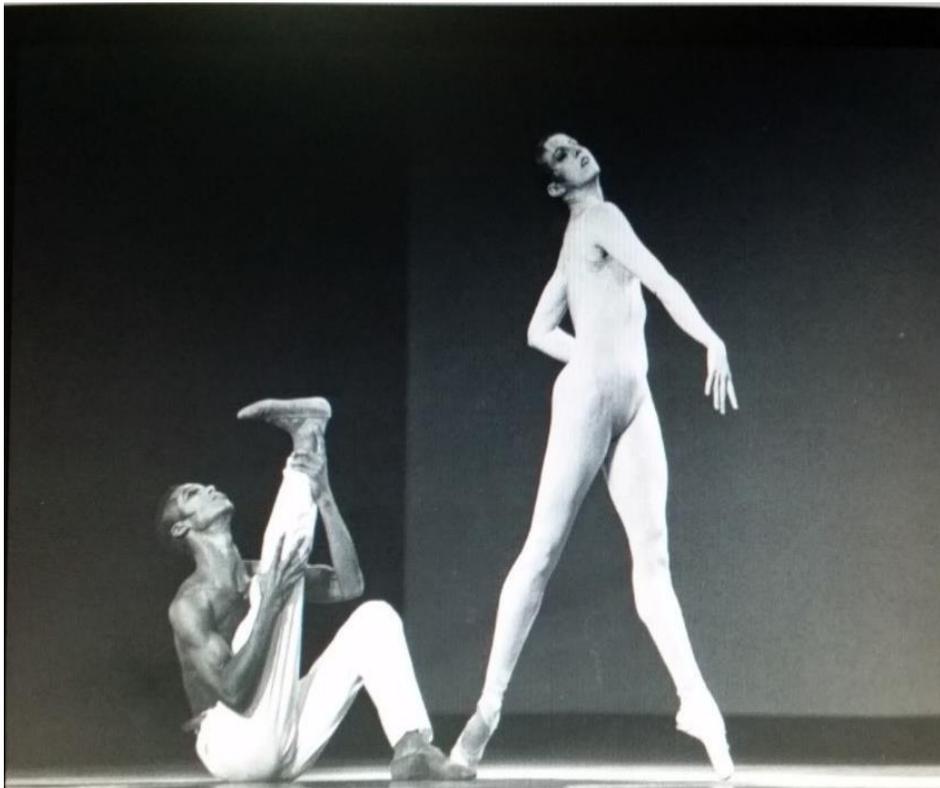
Após uma carreira como bailarino profissional, Béjart fundou sua própria Companhia, o *Ballet de l'Étoile* em 1953. Depois de descobrir a música concreta criou uma nova estética e técnica. Em 1955 produziu a “Sinfonia para um homem só”:

A partir dessa obra, dá início à sua carreira de coreógrafo: atribui a este trabalho no n.º.1 de opus. O tema já é “bejártiano”: o homem diante das agressões do mundo exterior - mulheres, restrições sociais, maquinismo - só poderá fugir pelo alto, subindo pelas cordas que caem das abóbodas (BOURCIER, 1978, p. 313, grifo do autor).

Aos poucos mudaram não só os passos, que ainda eram os clássicos e, em seguida, os figurinos. Passaram a apresentar seus bailarinos em *collants* e em *jeans*.

A companhia que fundou destaca-se pelo grande valor dado à figura masculina, com diversas obras compostas apenas para os rapazes. Béjart dedicou-se ainda a um tipo de espetáculo do qual a dança era apenas parte, com grande ênfase em diretrizes puramente teatrais e um aparato cênico.

Figura 22 - Jânia Batista e Ramon Flores em *Prélude à l'après-midi d'un faune*



Fonte: Facebook⁶⁰

É válido lembrarmos que, enquanto as mudanças aconteciam no campo do academicismo, as danças populares e regionais continuavam a ser realizadas ao redor do mundo. Também vale lembrar que mesmo com o auge das Companhias de dança contemporânea e moderna, as Companhias de dança clássica não perderam seu espaço. Hoje existem inúmeras instituições com várias vertentes, e as grandes Companhias (como a Ópera de Paris, citada várias vezes durante esta seção da dissertação) executam programas clássicos, contemporâneos e modernos. Algumas se unem ainda com a ópera e executam espetáculos conjuntos. Isso ocorre principalmente na Europa.

E no Brasil temos que mencionar que há exemplos de várias das vertentes da Dança citadas anteriormente sendo praticadas por corpos profissionais distintos, como por exemplo, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a extinta Companhia

⁶⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2366837113326691&set=a.416823171661438&type=3&theater>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Brasileira de Ballet que estão relacionados principalmente aos ballets clássicos e de repertório; o Theatro Municipal de São Paulo e o Teatro Municipal de Niterói, no Rio de Janeiro, que apresentam obras contemporâneas e modernas; o Grupo Corpo, de Belo Horizonte, que é mundialmente reconhecido e apresenta obras modernas com uma técnica própria e singular; assim como a Cia Deborah Colker que utiliza a técnica clássica e, às vezes, até as sapatilhas de ponta para coreografar ballets contemporâneos com movimentos corporais incomuns.

Figura 23 - Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em O Lago dos Cisnes



Fonte: Banco Cultural⁶¹.

⁶¹ Disponível em: <https://www.bancocultural.com.br/theatro-municipal-do-rio-de-janeiro-apresenta-o-bale-o-lago-dos-cisnes/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Figura 24 - Grupo Corpo em 21



Fonte: Jornal Correio 24 horas⁶²

⁶² Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/grupo-corpo-volta-ao-tca-com-coreografias-que-exaltam-a-cultura-brasileira/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA –
INFORMAÇÃO EM ARTE:
INDICADORES BÁSICOS PARA A
APLICAÇÃO EM COLEÇÕES DE
DANÇA**

5. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA – INFORMAÇÃO EM ARTE: INDICADORES BÁSICOS PARA A APLICAÇÃO EM COLEÇÕES DE DANÇA

Os modos de documentar a Dança, como anteriormente dito, foram sendo aperfeiçoados com o passar do tempo, mas só recentemente foi possível aprofundar estudos analíticos sobre a base da Dança: o movimento. Atualmente, com o desenvolvimento principalmente da tecnologia do audiovisual, as possibilidades para a Documentação de uma apresentação de Dança se ampliaram. No entanto, embora haja realização de pesquisa e com os avanços tecnológicos não podemos dizer que exista um método perfeito para documentar a Dança, especialmente na captura e inteligibilidade da mensagem que envolve o movimento dançado pelos bailarinos. Segundo Libby Smigel em seu guia *Documenting Dance - A practical guide*, os métodos de documentar devem fazer “combinações de recursos de documentação” que resultem “em fortes registros de danças, do processo coreográfico, ou eventos de dança” (SMIGEL, 2006, p. 6, tradução nossa⁶³). O uso da Documentação em Museus, um dos aspectos citados por Smigel, é para a especialista importante no contexto da representação da Dança. Estes métodos segundo a autora, no quadro da Documentação, são o que permitem os espetáculos e ensaios de serem não só reproduzidos futuramente, mas de também constituírem uma ferramenta de preservação e difusão cultural, assim como elemento para construção de público:

Há três componentes importantes da documentação de dança: a representação do processo, a representação do espetáculo de dança e a representação do impacto cultural. Se cada um desses três aspectos do evento de dança pode ser preservado e examinado, então as pessoas olhando para trás terão informações suficientes para avaliar o seu significado e impacto cultural. (SMIGEL, 2006, p.7, tradução nossa, grifo nosso ⁶⁴)

⁶³ “combinations of documentation resources” ; “strong records of dances, dance-making, or dance events”

⁶⁴ “There are three important components of dance documentation: representing the process, representing the performance event, and representing the cultural impact. If each of these three aspects of the dance event can be preserved and examined, then people looking back will have enough information to evaluate its significance and cultural impact.”

Smigel (2006) aponta existir duas categorias de evidências da Dança, isto é, com registro e sem registro. No primeiro caso, evidências registradas são aquelas que estamos acostumados a encontrar quando visitamos museus: programas de espetáculos, jornais, filmes, pinturas, figurinos, entre outros objetos de coleções de acervo. Um ponto interessante é que Smigel, em seu guia, organiza estas possíveis ferramentas para a Documentação da Dança, mas neste conjunto não está incluída a fotografia, talvez porque não é possível identificar a movimentação, o aspecto básico da Dança. Já as evidências não registradas são as que estão mais presentes no dia a dia dos profissionais: memória muscular, sinestesia e recordações pessoais.

Este Tópico 5 da dissertação apresenta e comenta em dois grandes grupos registros e indicações de procedimentos necessários e adequados aos itens de acervo exemplificados sob o modelo de Evidências Formais e Informais de que trata Smigel, correspondendo em determinados itens de representação a aspectos de Dados Intrínsecos e Extrínsecos abordados por Ferrez, portanto, no quadro de Preservação de bens culturais por meio do processo Musealização, no contexto da função Pesquisa praticada no Museu, especificamente no âmbito da aplicação Documentação Museológica focalizando o cenário da Informação em Arte em razão do tema Dança e lembrando que é um conjunto que representa o Patrimônio Cultural Material e Imaterial.

O primeiro grupo Evidências Formais e seus Registros se desenvolve iniciando pelas Evidências Formais - Registros Textuais que incluem: Notação da Dança; Anotações de Profissionais e Transcrições; Material Publicado e Publicidade; Manuais de Dança; e Partituras Musicais. Prossegue pelas Evidências Formais - Registros Visuais e Sonoros que reúnem: Desenho, Pintura, Escultura e Fotografia; Cartazes; Filmes e Vídeos; Documentários; Captura de Movimento Digital (Mocap) e Novas Tecnologias; Realidade Virtual e Realidade Aumentada; Postagens em Redes Sociais; Materiais de Produção. Encerrando os exemplos temos as Evidências Informais.

5.1 EVIDÊNCIAS FORMAIS E SEUS REGISTROS

As evidências formais são os registros que de modo costumeiro encontramos sob a forma de objetos museológicos e são de natureza material: itens textuais, visuais ou imagéticos e sonoros.

Algumas informações que documentam e preservam a dança são tangíveis, como os produtos textuais, visuais e sonoros que podem ser coletados fisicamente, arquivados, exibidos e republicados ou reproduzidos. Isso é conhecido como evidência registrada. (SMIGEL, 2006, p.17, tradução nossa⁶⁵).

Os registros textuais assim se apresentam: notação de Dança; anotações de coreógrafo, professores e outros profissionais; transcrições de ocorrências orais gravadas; materiais publicados; publicidade; manuais de Dança; correspondência dos participantes (ativa e passiva), bem como depoimentos; registros de negócios realizados pelo grupo (documentos financeiros, orçamentos, contratos, etc.); partituras musicais.

Os registros visuais são representados por imagens estáticas e imagens em movimento ou animação. Na primeira modalidade temos: fotografias, desenhos, pinturas, esboços, esculturas. Na outra estão situados: filmes, vídeos, capturas de movimento digitais; danças projetadas para câmera ou novas mídias; gravações documentais de danças; documentários; tecnologias de captura de movimento; coleta de dados assistidos por computador; e assim por diante. Hoje podemos incluir no elenco apresentado tanto em conjunto com os registros textuais quanto com os visuais, as postagens em redes sociais.

Os registros sonoros são as trilhas ou outras evidências musicais; gravações de áudio e de depoimentos.

Diana Farjalla Correia Lima, em seu artigo “Acervos Artísticos e Informação: Modelo Estrutural para Pesquisas em Artes Plásticas” (2000), discorre sobre o objeto museológico, os registros formais, como meio de informação:

Essa mensagem elaborada e transmitida visualmente pelo Museu, materializada através da exibição das coleções do acervo, bem como por meio de outros veículos de informação cultural (edições variadas e conferências, por exemplo), trata o **objeto cultural como suporte de informação** que conduz à construção de representações, ativando-o pelas relações estabelecidas com os quadros da Memória (LIMA, 2000, p 21, grifo da autora).

Lembrando que os objetos e especialmente os bens musealizados, o mesmo que museológicos, que estamos enfocando, embora enquadrados no aspecto da cultura material, são representativos do estrato imaterial, porque são originários dos

⁶⁵ “Some information that documents and preserves dance is tangible, such as the written, visual, and aural products that can be physically collected, archived, displayed, and republished or reproduced. This is known as recorded evidence.”

pensamentos que os produzem e as manifestações que são suas referências dizem respeito ao Patrimônio Cultural Imaterial.

5.1.1 Evidências Formais - Registros Textuais

Notação da Dança

A notação da Dança cujo valor para o movimento do corpo que dança é explicado pelas especialistas do tema no livro “A escrita da dança: um histórico da notação do movimento”: Ana Lígia Trindade, bailarina profissional, Mestre e Doutora em Memória Social e Bens Culturais e Flávia Pilla do Valle, professora da Graduação de Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) e da Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutora em Educação pela UFRGS, Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo método Laban (*Laban/Bartenieff Institute*):

[...] a notação da dança está para a dança, assim como a notação musical está para a música, e a palavra escrita está para o drama. Na dança, a notação é a tradução do movimento em quatro dimensões (sendo o tempo a quarta dimensão) em sinais escritos no papel bidimensional (TRINDADE; VALLE, 2007, p.201).

Ou seja, a notação da Dança permite um registro da ordem do escrito estável com base em símbolos que podem ser codificados segundo o autor do texto e, posteriormente, serem usados para recriar ou estudar o trabalho realizado.

Desta maneira, ao utilizar a notação da Dança somos capazes de saber a forma e estilo de uma coreografia e ter um registro preciso dos movimentos. Assim, é possível ainda tornar a Dança acessível a grupos que queiram reconstruí-la, realizá-la, torná-la acessível aos pesquisadores e compor um arquivo especializado sobre o assunto.

E, para fazer notação da Dança, existem quatro métodos:

- 1 – Labanotation;
- 2 – Método Benesh;
- 3 – Método Sutton;
- 4 – Método Eshkol-Wachman

O método que é amplamente utilizado e largamente conhecido é o *labanotation*, criado por Rudolf Laban. Ele diferencia e caracteriza os movimentos corporais. “Para a história da dança e do estudo do movimento, ele deixou um legado com várias possibilidades de uso. A teoria de Laban é um rico e denso instrumental para a análise de movimentos”. (RENGEL, 2006).

O *labanotation* representa de modo completo por meio de imagens e símbolos as características da movimentação da Dança, como o ritmo que deve ser seguido, o caminho do movimento que o bailarino deve acompanhar, a direção de cada movimento, a sua forma e o uso do corpo como um todo e como partes.

A disseminação do estudo para produção da Documentação especializada de notação da Dança e de seu uso como fonte para a promoção das coreografias documentadas tem tido entre as instituições responsáveis o *Dance Notation Bureau* (DNB), que conta com notações de danças folclóricas tradicionais que são tipicamente transmitidas verbalmente ou cineticamente, bem como anotações de Danças reconstruídas a partir de sistemas que antecedem o *labanotation* (como a notação *Feuillet* da era barroca do século XVIII).

A notação também pode ser usada para resgatar qualidades de desempenho individuais idiossincráticas ou interpretação da pontuação. Além disso, espera-se que a integração da *Labanotation* com sistemas informatizados aumente a velocidade com que as danças são traduzidas e gravadas e depois reconstruídas. (SMIGEL, 2006, p. 10, tradução nossa⁶⁶).

O DNB produz e preserva partituras de notação da Dança de coreógrafos de renome e importância internacional como George Balanchine, Paul Taylor, Antony Tudor, Bill T. Jones, Doris Humphrey, William Forsythe, José Limón, colaborando para a reencenação de cerca de 150 espetáculos por ano a partir dessas notações.

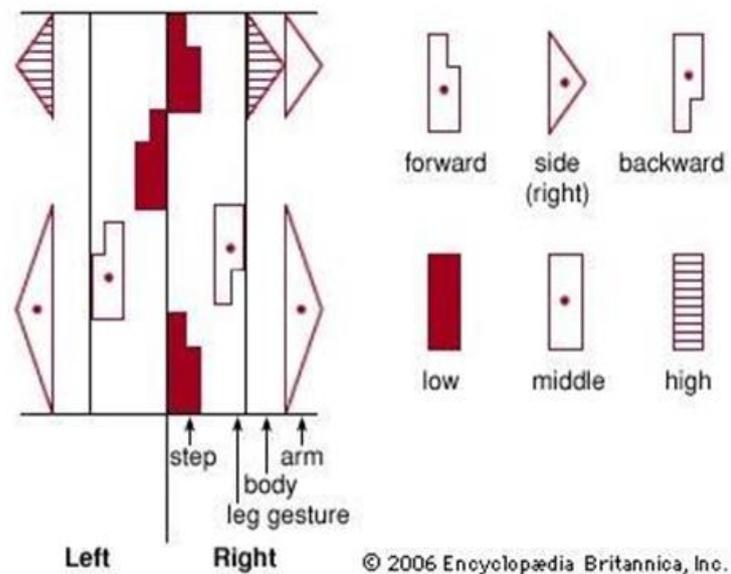
Rudolf Laban afirmava que “frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento” (LABAN, p.23, 1978).

Por sua complexa metodologia o *labanotation* é considerado entre os profissionais da Dança um dos métodos mais confiáveis para que seja possível remontar coreografias de modo completo e fiel ao original. Sendo importante chamar

⁶⁶ “Notation can also be used to purge idiosyncratic individual performance qualities or interpretation from the score. Furthermore, the integration of *Labanotation* into computer systems is expected to increase the speed with which dances are translated and recorded, and then later reconstructed.”

atenção para a questão do domínio profissional especializado, porque a notação da Dança só se torna efetivamente funcional quando há profissionais especializados na instituição onde está sendo remontada a coreografia original. Em até três anos de estudo é possível que um pesquisador, segundo o DBN, consiga obter seu certificado de especialista em *labanotation*, mas, mesmo assim, segundo as fontes, há falta de profissionais em todo o mundo para este tipo de Documentação especializada, ou seja, anotações específicas. Isso porque as novas tecnologias estão substituindo os métodos antigos.

Figura 25 - Labanotation



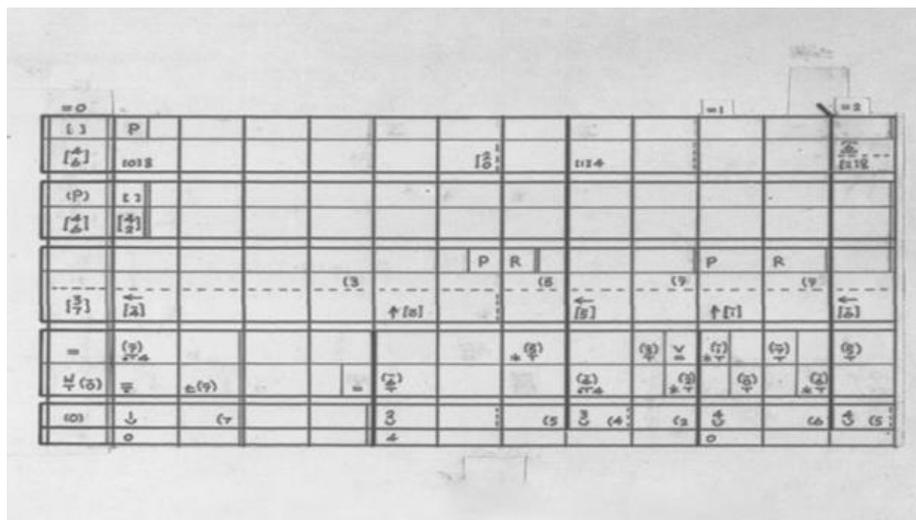
Fonte: Eyclopedia Britannica⁶⁷

⁶⁷ Disponível em: www.britannica.com/art/labnotation. Acesso em 08 jan 2023

Figura 26 - Método Sutton

Fonte: Redalyc⁶⁸

Figura 27 – Método Eshkol-Wachman

Fonte: The Noa Eshkol Foundation⁶⁹

⁶⁸ Disponível em: www.redalyc.org/pdf/1153/115314345012.pdf Acesso em: 08 jan. 2023

⁶⁹ Disponível em: <https://noaeshkol.org/about-eshkol-wachman-movement-notation/>. Acesso em: 08 ao

No contexto da Informação em Arte focalizando a Dança, o *labanotation* desempenha um papel importante na Catalogação e na análise do movimento corporal. Através da notação é possível documentar e armazenar informações sobre as características próprias de um determinado movimento, permitindo entendimento adequado e preciso da Dança. Estes dados podem ser usados para realização de pesquisas, estudos comparativos, criações coreográficas e ensino.

Além disso, o registro desta modalidade também pode ser combinado com outras formas de mídia e tecnologia para fornecer representação abrangente da Dança. Por exemplo, a notação pode ser sincronizada com gravações de áudio ou vídeo, permitindo análise completa da relação entre a música e o movimento.

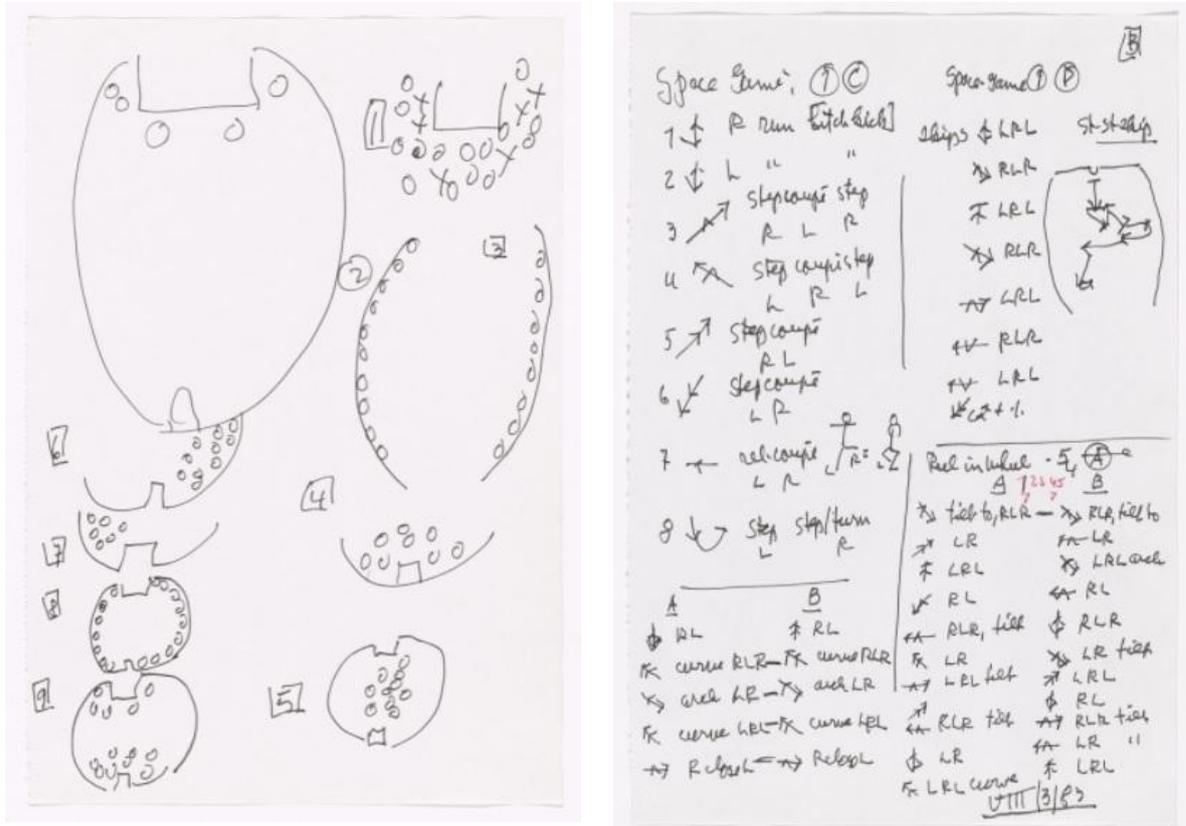
Em resumo, a *labanotation* desempenha um papel fundamental na Informação em Dança, permitindo a documentação correta e análise detalhada do movimento. Contribui para a preservação do patrimônio coreográfico, a pesquisa acadêmica e o desenvolvimento da prática da Dança.

Anotações de Profissionais e Transcrições

As anotações de profissionais e transcrições são feitas pelos coreógrafos e professores (em inglês chamadas de *score*) sobre ensaios e coreografias e podem ser similares aos modelos de notação da Dança. Neste ato de documentar, o profissional também descreve os passos que deseja que sejam executados, sua intensidade, tempo na música e, no caso de coreografias em grupo, até os desenhos a serem formados pelos bailarinos e os caminhos que devem seguir para chegar em suas formações.

Atualmente, com a possibilidade de gravação em vídeo durante os ensaios ou até em casa, as anotações manuais se tornaram um pouco menos utilizadas, mas ainda são um modo simples do coreógrafo, enquanto está em processo de construção da coreografia, normalmente sozinho, não esquecer pontos importantes ou inspirações que tem para suas criações.

Figura 28 - Anotações da coreógrafa Merce Cunningham sobre a obra “Roartorio” de 1986



Fonte: MoMa⁷⁰

Além disso, diários e anotações dos próprios bailarinos são importantes porque são um ponto de vista diferente, íntimo e pessoal sobre a coreografia. Estão também ligados às evidências não registradas, como as memórias afetivas e musculares que serão explicitadas adiante.

Material Publicado e Publicidade

As críticas, publicações e materiais publicitários, embora não sejam documentos específicos para a remontagem de uma coreografia, apresentam uma contribuição que é importante para a pesquisa e para compor a história da Dança: o impacto daquela ação no público e na comunidade. Através de informes publicitários

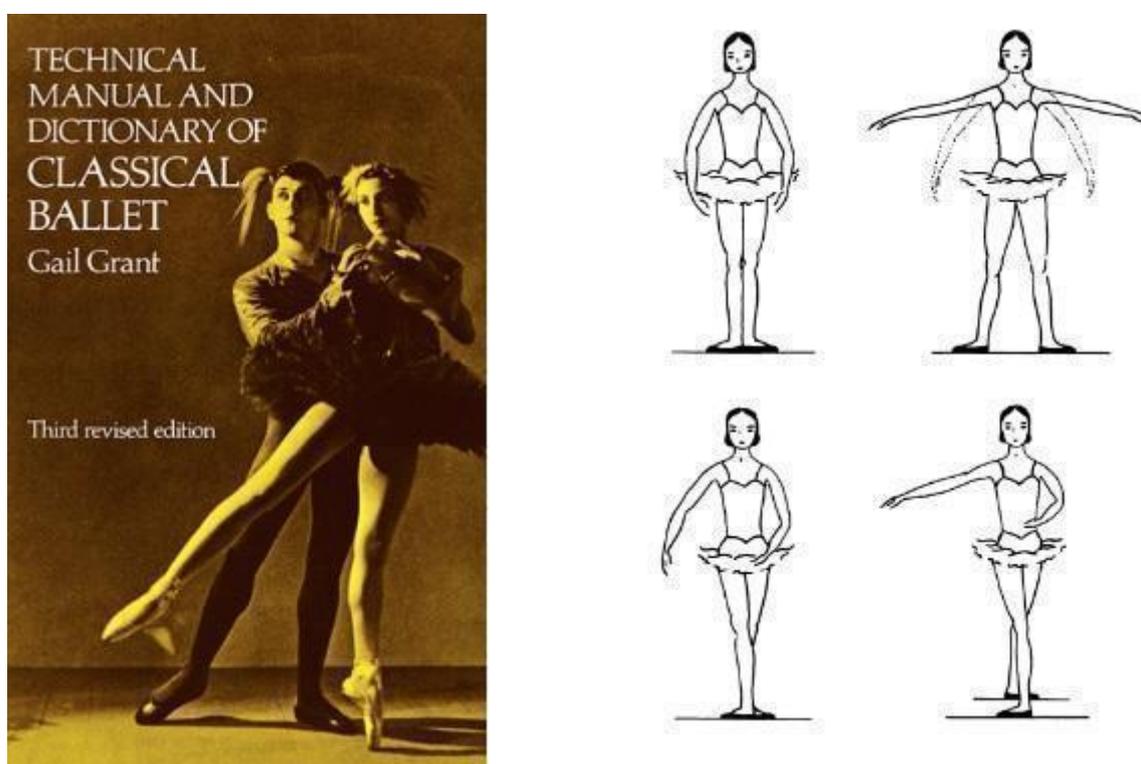
⁷⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/186354>. Acesso em: 11 fev. 2023

e críticas, sejam postadas na internet ou publicadas em revistas e jornais, é possível observar se houve repercussão de uma obra no contexto do tempo histórico no qual está sendo teatralmente representada. Como exemplo temos as críticas divergentes de *l'Homme et son désir*, um espetáculo cujo cenário era a floresta amazônica e que foi apresentado em junho de 1921 pelo *Ballet Russes*. Enquanto alguns críticos e jornalistas admiravam “a mistura de um primitivismo selvagem com uma arte madura, refinada e estilizada por séculos de civilização mediadora e consciente” (CATULLE-MENDÈS apud BOURCIER, 1978), para outros a coreografia era “uma palhaçada lamentável. É uma extravagância das mais lúgubres” (*Le Petit Bleu* apud BOURCIER, 1978).

Manuais de Dança

Os manuais de Dança também desempenham um papel importante na preservação do Patrimônio Cultural Imaterial, pois documentam e transmitem informações sobre técnicas, movimentos, coreografias e estilos de Dança de determinada região ou cultura além de ajudar a garantir a continuidade das tradições ao longo do tempo, permitindo que as gerações futuras aprendam e apreciem essas formas de expressão artística. Além disso, os manuais também ajudam na padronização da prática da Dança, o que é especialmente relevante para danças tradicionais em que há variações regionais ou pessoais. Os manuais e dicionários colaboram para o estudo das diferentes vertentes de um estilo de Dança. No caso do Ballet Clássico onde existem pelo menos cinco vertentes, (russa; francesa; inglesa; cubana; americana) são essenciais para a diferenciação além da disseminação do estilo.

Figura 29 - Capa e página ilustrativa do Manual técnico e dicionário de ballet clássico de Gail Grant



Fonte: Amazon⁷¹

Partituras Musicais

As partituras musicais ajudam a preservar a memória da Dança. Oferecem uma fonte precisa de referência, facilitando a reconstrução da coreografia, documentando a colaboração entre músicos e coreógrafos e facilitando a transmissão da Dança para outras companhias e para a posteridade.

Estas podem fornecer referência precisa da música tocada durante a apresentação de Dança, permitindo que as gerações futuras a reproduzam exatamente como era originalmente. Além disso, as partituras podem ajudar na reconstrução da coreografia original, fornecendo pistas sobre a estrutura e a duração da obra. Elas também registram a colaboração entre músicos e coreógrafos,

⁷¹ Disponível em: www.amazon.com.br/Technical-Manual-Dictionary-Classical-Ballet/dp/0486218430. Acesso em: 11 fev. 2023

forneendo indicações sobre como a música deve ser tocada para acomodar os movimentos de Dança. Por fim, as partituras musicais facilitam a transmissão da Dança para outras companhias, permitindo que músicos e bailarinos trabalhem em conjunto de forma eficaz, mesmo que não tenham atuado juntos anteriormente

Figura 30 – Partitura de abertura do Lago dos Cisnes por Tchaikovsky



Fonte: Fine Art America⁷²

5.1.2 Evidências Formais - Registros Visuais e Sonoros

Desenho, Pintura, Escultura e Fotografia

Os registros em imagens estáticas estão entre os mais comuns no ambiente da Dança, apesar de não expressarem sua principal característica: o movimento. A fotografia da Dança, principalmente de espetáculos e apresentações são amplamente utilizadas para ajudar a compor outro tipo de registro já mencionado: a publicidade. As fotos em cartazes, publicações em redes sociais, libretos e programas são fundamentais para chamar a atenção do público. Além disso, ao

⁷² Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/score-for-the-opening-of-swan-lake-by-tchaikovsky-tchaikovsky.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

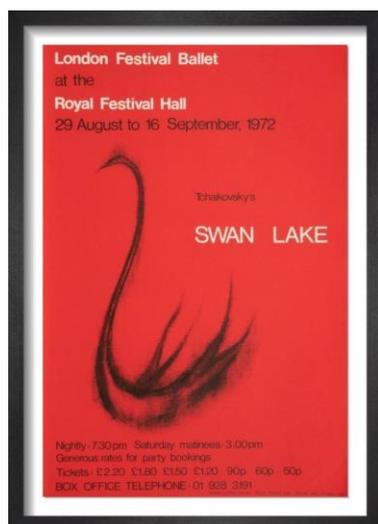
pensarmos em pesquisa, as fotografias são fontes primordiais para recordar de bailarinos, cenários, figurinos.

Anteriormente, os desenhos, pinturas e até esculturas serviam tanto para a divulgação do artista quanto do bailarino retratado. Nas pinturas de Degas podemos ver os bastidores, um cenário que ainda não tinha sido retratado com tantos detalhes. Suas esculturas de bailarinas também conseguem demonstrar movimento, mesmo sendo obras estáticas. Outro ponto é a comparação que pode ser feita sobre os figurinos, cenários, desenhos coreográficos e até sobre a mudança no físico de bailarinos ao olharmos os desenhos e pinturas feitas nos séculos passados e as fotografias atuais.

Cartazes

Os cartazes de espetáculos, material de publicidade, mas de teor visual e não textual, também fazem parte da história da Dança e de suas mudanças através do tempo, como ilustrado pelas figuras 31, 32 e 33 que representam a mudança de design em cartazes sobre o mesmo ballet de repertório.

Figura 31 - Cartaz de 1972



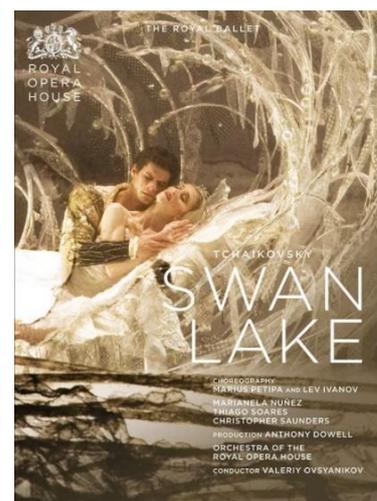
Fonte: King and McGaw⁷³

Figura 32 - Cartaz de 1986



Fonte: Royal Opera House⁷⁴

Figura 33 – Cartaz de 2009



Fonte: Royal Opera House⁷⁵

A figura 34 foi retirada de uma matéria produzida pela Harper's Bazaar em 2016 reproduzindo a primeira bailarina do *American Ballet Theatre*, Misty Copeland,

⁷³ Disponível em:

www.kingandmcgaw.com/prints?page=55&s=The+Ballet+Sleeping+Beauty%2C+photo+Houston+Rogers. Acesso em: 11 fev. 2023

⁷⁴ Disponível em: <https://shop.roh.org.uk/products/pod1032908>. Disponível em: 11 fev. 2023

⁷⁵ Disponível em: <https://shop.roh.org.uk/collections/swan-lake>. Acesso em: 11 fev. 2023

e exemplifica como seriam os bastidores das aulas, ensaios e apresentações nas quais Degas teria se inspirado.

Figura 34 - Misty Copeland para Harper's Bazaar em 2016 recriando a obra "The Star" de Edgar Degas



Fonte: Independent UK⁷⁶

Filmes e Vídeos

Um dos recursos de ampla utilização para a documentação dos movimentos da Dança é a gravação em vídeo dos movimentos. As filmagens de um evento de Dança, seja um ensaio ou espetáculo, oferecem recursos para a Documentação precisa do momento em que ocorreu o evento.

O uso do vídeo para documentar a Dança disponibiliza documento do movimento, além de ser um recurso de fácil acesso para companhias grandes e pequenas e até para bailarinos e coreógrafos individuais. A filmagem, segundo Smigel (2006), deveria ser utilizada para documentar a Dança por sua capacidade de fornecer imagens documentais da preparação à apresentação, bem como a possibilidade de gravação de entrevistas com bailarinos, coreógrafos, professores e demais participantes relacionados; para criar programação para televisão, cinema ou *sites*; para criar um arquivo de trabalho criativo para um indivíduo, uma companhia

⁷⁶ Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/famed-ballerina-misty-copeland-recreates-the-paintings-of-degas-a6879516.html>. Acesso em 11 fev. 2023.

ou uma coleção de acesso público (museus, bibliotecas e arquivos); auxiliar no processo criativo.

Entre os desafios que podem ser mencionados sobre o uso deste recurso visual diz respeito a iluminação artificial usada em apresentações em teatros e até em outros locais, porque o resultado nem sempre é o desejável para a gravação em alta qualidade e pode atrapalhar a tridimensionalidade da imagem. “O resultado bidimensional do filme e do vídeo tende a achatar a imagem; esta perda de profundidade é especialmente perceptível em quadros (*frames*) amplos tirados de longe.” (SMIGEL, 2006, p.13, tradução nossa⁷⁷). Também são problemáticas as formas improvisadas em vídeo, porque deixam de capturar acontecimentos que teriam sido importantes de se reproduzir.

Outra situação delicada que merece atenção, segundo Smigel, é relativa ao uso da ambiência sonora que exige a presença de especialistas para dosar a intensidade do som a fim de garantir os níveis de gravação da música e dos passos para que atinjam equilíbrio. E, do mesmo modo, a questão da sincronização entre a música e a coreografia.

E, ainda, temos que lembrar dos problemas que acontecem pela obsolescência dos suportes usados nas gravações (CDs e DVDs, normalmente) e sua deterioração por falta de conservação.

Documentários

Além dos vídeos técnicos feitos para a documentação profissional e visando a remontagem de coreografias, os documentários produzidos sobre companhias, bailarinos, coreógrafos e até sobre o cenário cultural de um local são fontes de consulta para pesquisa em Dança. A partir dos deste tipo de registro é possível avaliar questões técnicas e emocionais ligadas à prática da Dança. Assim como os bastidores e impactos culturais e sociais.

Bons exemplos acerca dos documentários como fontes de pesquisa são:

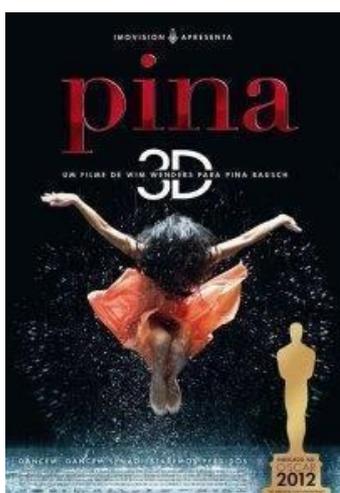
- “Pina”⁷⁸, 2011, sobre a bailarina e coreógrafa renomada Pina Bausch;
- “Um conto de bailarina”⁷⁹, 2015, sobre uma das poucas primeiras bailarinas negras, Misty Copeland que está no cargo desde 2015;

⁷⁷ “The two-dimensional result of film and video does tend to flatten the image; this loss of depth is especially noticeable in wide shots taken from afar”.

⁷⁸ Direção e roteiro de Wim Wenders. Título original: Pina. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-189098/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

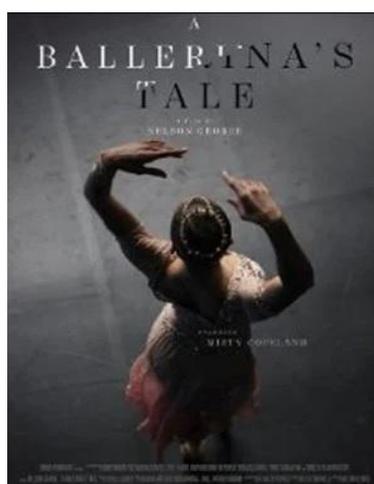
- “Ballet 422”⁸⁰, 2014, que apresenta a trajetória de uma das coreografias criadas para o *New York City Ballet* desde sua concepção e primeiros ensaios até a estreia em 2014;
- “*Ballets Russes*”⁸¹, 2005, sobre a companhia sueca de mesmo nome;
- “Gaga - O amor pela dança”⁸², 2015, sobre o processo de criação do coreógrafo Ohad Nahari da companhia israelense *Batsheva*;
- “Primeiro Bailarino”⁸³, 2016, sobre o ex-primeiro bailarino do *Royal Ballet* de Londres, o brasileiro Thiago Soares.

Figura 35 - Cartaz do filme Pina



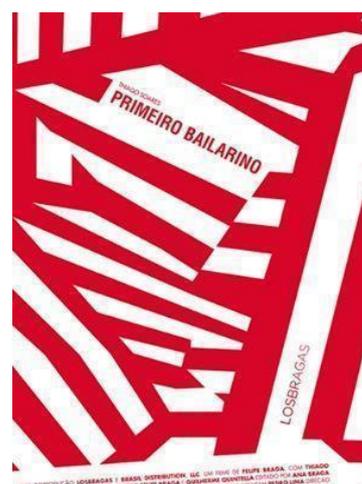
Fonte: Adoro Cinema⁸⁴

Figura 36 – Cartaz do filme Um Conto de Bailarina



Fonte: Adoro Cinema⁸⁵

Figura 37 - Cartaz do filme Primeiro Bailarino



Fonte: Adoro Cinema⁸⁶

Captura de Movimento Digital (Mocap) e Novas Tecnologias

⁷⁹ Direção e roteiro: Nelson George; Título original: *A Ballerina's Tale*. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-241248/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

⁸⁰ Direção: Jody Lee Lipes. Título original: *Ballet 422*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3164198/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

⁸¹ Direção: Daniel Geller e Dayna Goldfine. Roteiro: Daniel Geller, Dayna Goldfine e Celeste Schaefer Snyder. Título original: *Ballet Russes*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0436095/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

⁸² Direção e roteiro: Tomer Heymann. Título original: *Mr. Gaga*. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-243385/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

⁸³ Direção e roteiro: Felipe Braga. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-254462/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

⁸⁴ Disponível em: <https://br.web.img3.acsta.net/medias/nmedia/18/87/93/90/20028905.jpg>. Acesso em: 26 fev. 2023

⁸⁵ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-241248/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-254462/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

A *motion capture* (em português captura de movimento) ou Mocap é um recurso atual comumente usado em cinema para colaborar com os efeitos especiais.

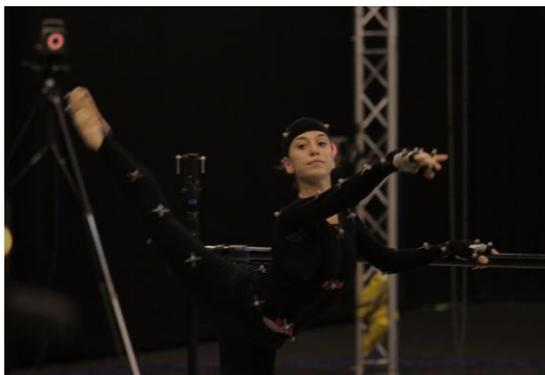
Nesta prática, sensores são fixados em pontos específicos do corpo do bailarino para que as informações sobre o movimento possam ser transferidas para um computador. Assim, um programa computadorizado, em seguida, reconstrói a figura na tela. Segundo o *Markerless Motion Capture Project*, da Universidade de Stanford (Estados Unidos da América), esta tecnologia foi inicialmente inventada na Escócia e atualmente é usada até na Medicina.

“A utilização da *motion capture* para algumas danças ajuda a restaurar momentos em uma dança que não são identificáveis de outra forma, como em formatos de filme ou vídeo” (SMIGEL, 2006, p. 15, tradução nossa⁸⁷). A aplicação deste tipo de suporte para a Documentação pode servir para os seguintes fins: obter informações detalhadas sobre o movimento em um formato digitalizado que pode ser inserido em um computador para análise ou manipulação; coletar informações sobre uma Dança que pode não ser clara segundo a notação ou vídeo; realizar um trabalho coreográfico baseado em imagens computadorizadas.

Um exemplo do *Mocap* sendo utilizado para a preservação e Documentação da Dança é o projeto europeu *Wholodance*, que faz parte do programa *Horizon 2020*, ocorrido de janeiro de 2016 até 2020, com contribuição da União Europeia no valor de mais de € 3 milhões, de acordo com o *site* do próprio projeto. O projeto teve como objetivo aplicar novas tecnologias para auxiliar na área de pesquisa, preservando o Patrimônio Cultural dos gêneros da Dança, valorizando seu ensino e alargando sua acessibilidade e prática. Assim, é possível contribuir para a aprendizagem inovadora de pesquisadores, profissionais e estudantes da Dança. Outro exemplo, mais recente e próximo, é a nova abertura do Fantástico, programa que vai ao ar aos domingos na rede Globo, na televisão aberta, que utilizou o *Motion Capture* com bailarinos para usar efeitos especiais.

⁸⁷ “The selective application of motion capture to some dances helps to restore moments in a dance that are otherwise not identifiable in film or video formats”.

Figura 38 - Bailarina com equipamento de *Mocap*



Fonte: Wholodance⁸⁸

Figura 39 - Equipamento de *Mocap* em uso com bailarino



Fonte: Wholodance⁸⁹

Realidade Virtual e Realidade Aumentada

A realidade virtual (RV) e a realidade aumentada (RA) são tecnologias que vêm se aprimorando desde a década de 1970 e 1990, respectivamente e, apesar de terem altos custos, são uma alternativa para a expografia e visualização de imagens.

A RV, de acordo com Gessica Palhares Rodrigues, especialista de Sistemas de Informação e gestão de *softwares*, em seu artigo “Realidade Virtual: Conceitos, Evolução, Dispositivos e Aplicações”, é tecnologia que utiliza um sistema informatizado para construir uma plataforma realista e proporcionar ao visitante de uma exposição, seja em espaço musealizado ou outro qualquer, a sensação de que o que ele está vendo seria real. Assim, o real e o virtual são percebidos sensivelmente em conjunto.

Já o termo RA, segundo Cleberson E. Forte e Cláudio Kirner, ambos da área da Ciência da Computação, no artigo “Usando Realidade Aumentada no Desenvolvimento de Ferramenta para Aprendizagem de Física e Matemática”, foi criado em 1992 pelo cientista e pesquisador Thomas P. Caudell. É uma tecnologia que permite acrescentar elementos virtuais à nossa noção de realidade.

A *National Library of Medicine*, Biblioteca Nacional de Medicina (Estados Unidos da América), afirma que a realidade aumentada já é usada na Medicina para visualização de órgãos em 3D, por exemplo. Além disso, como foi citado no *International Symposium on Mixed and Augmented Reality*, Simpósio Internacional

⁸⁸ Disponível em: <http://www.wholodance.eu/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

⁸⁹ Disponível em: <http://www.wholodance.eu/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

sobre Realidade Mista e Aumentada, ocorrido na Alemanha no ano de 2002, já estão sendo usados computadores que reagem a marcadores especiais que oferecem imagens a estudantes; esportistas que usam a tecnologia para visualizar seus trajetos; empresas de segurança já utilizam o serviço para reconhecimento facial, o que já está presente em nosso dia a dia nas redes sociais e aplicativos em aparelhos celulares.

Enquanto a Realidade Virtual permite criar um mundo virtual do zero com tudo que for desejado (ou seja, um mundo fantástico), o que a Realidade Aumentada faz é adicionar elementos virtuais (informações adicionais em forma de gráficos ou imagens) em nosso ambiente real. São exemplos das novas tecnologias que permitem oferecer oportunidades de novos modos de recursos para pesquisar e apresentar ao público em exposições imersivas que possibilitam, no caso dos museus, recriarem situações, por exemplo, sobre fatos históricos, experiências científicas, adentrar em uma cena de pintura de um quadro e participar, dançando, de um ballet.

De acordo com as possibilidades apresentadas pelas fontes citadas anteriormente é possível chegar a novas possibilidades da aplicação da RV na Documentação Museológica, como:

-- Gravação e a preservação de performances de Dança em formato imersivo 360 graus. Isto significa que os espectadores podem reviver a experiência da performance em realidade virtual mesmo após a sua ocorrência, proporcionando um registro mais completo e fiel do evento. Estas gravações podem ser arquivadas e acessadas posteriormente, contribuindo para a preservação do Patrimônio Coreográfico.

-- Criação de ambientes virtuais que reproduzem cenários de palco e espaços de ensaio. Os coreógrafos podem pré-visualizar suas criações em um ambiente virtual imersivo, experimentando diferentes configurações espaciais, iluminação e figurinos antes de levar a coreografia para o palco em si permitindo uma análise mais aprofundada e uma tomada de decisão mais informada durante o processo de criação coreográfica.

-- A RV pode permitir que estudantes de Dança e pesquisadores acessem aulas, workshops e performances remotamente. Por meio de transmissões ao vivo ou gravações em RV, os indivíduos podem participar de experiências de aprendizado imersivas sem a necessidade de estar fisicamente presente no local.

Esta ação amplia o acesso à educação em Dança e cria oportunidades de aprendizado em tempo real com mestres e profissionais de diferentes partes do mundo.

-- A RV também pode ser utilizada para oferecer aos espectadores diferentes perspectivas da Dança. Por exemplo, é possível assistir a uma performance a partir da visão de um bailarino, experimentando a sensação de fazer parte da coreografia. Isso proporciona uma compreensão mais profunda da experiência de dançar e permite ao público ver a Dança de ângulos que normalmente não seriam acessíveis em um ambiente ao vivo.

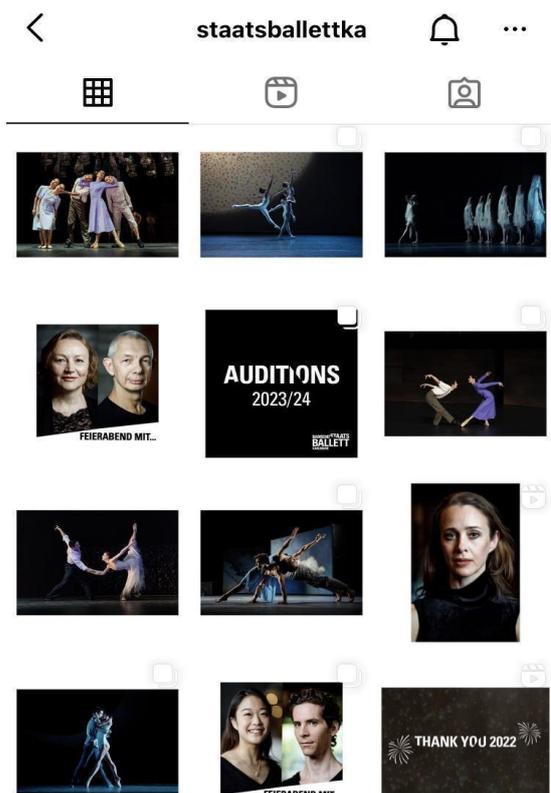
Postagens em Redes Sociais

Na contemporaneidade as redes sociais se tornaram um meio popular de comunicação e, conseqüentemente, uma fonte que também pode servir para obter informação. As plataformas de mídias sociais proporcionam uma nova maneira de expor o trabalho de bailarinos, coreógrafos e companhias de Dança para o público em qualquer lugar. Assim, estes canais de interação social podem ser utilizados para obter informações sobre apresentações, integrantes, bastidores, tornando-se relevante fonte de pesquisa e de salvaguarda da história de uma instituição ou de um indivíduo.

Nas imagens que a seguir apresentamos é possível vermos postagens sobre os ensaios, apresentações recentes, eventos e bailarinos e coreógrafos convidados.

Apesar da facilidade de registrar um momento, as redes sociais, conforme tem sido verificado e noticiado na mídia, podem não ser confiáveis porque não estão comprometidas em apresentar autoria, fontes entre outros dados que precisam ser idôneos. E as postagens têm características de serem efêmeras porque podem ser apagadas a qualquer momento.

Figura 40 - Rede social do Staatsballet Karlsruhe



Fonte: Instagram⁹⁰

Figura 41 - Rede social do Pacific Northwest Ballet



Fonte: Instagram⁹¹

Materiais de Produção

Outras fontes que existem como referência de um espetáculo ou apresentação de Dança e facilmente reconhecidas como objetos integrantes de coleções de Museu são os cenários, os acessórios de cena e os figurinos dos bailarinos (sapatilhas/sapatos, roupas, arranjos de cabeça, bijuterias, máscaras, entre outros). Estas peças são itens que estão acessíveis ao olhar do público, que fazem uma ligação direta com o palco e com os artistas. Complementando temos a presença da iluminação, da sonoridade e todos seus recursos que também fazem parte dos materiais de produção da preparação de um espetáculo de Dança.

A importância destes elementos se dá pela ajuda na preservação das características específicas da Dança (no caso das vestimentas, cenários e objetos utilizados na apresentação). Possibilitam auxiliar a recriar a atmosfera da performance original e permitem que os visitantes do Museu possam perceber a

⁹⁰Disponível em: <https://www.instagram.com/staatsballettka/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

⁹¹Disponível em: <https://www.instagram.com/pacificnorthwestballet/>. Acesso em: 13 jun. 2023

Dança no contexto da concepção de ambientação. Os acessórios de cena presentes em um acervo, salvaguardados e documentados, servem a pesquisadores, visitantes de Museus ou estudantes de Dança para ampliar a percepção sobre a Dança, seus elementos e técnicas. Por exemplo, acessórios como figurinos e sapatos/sapatilhas podem ilustrar as diferentes formas e estilos de Dança, além de permitir explicar a técnica utilizada pelos artistas. Os acessórios de cena das coleções dos Museus são itens que por meio Documentação Museológica estão ligados, como demais objetos (materialidade) ao conteúdo que representam do aspecto intangível (imaterialidade) das performances (evento/imaterialidade) de Dança, deste modo, são indicadores para levantar dados sobre os aspectos imateriais ligados ao contexto cultural, social e histórico da produção e da realização que pelas características da Dança são efêmeros.

Nas figuras que apresentamos é possível, pelos materiais de produção, verificar as diferentes concepções interpretativas dos remontadores de um Ballet Clássico de repertório, A Bela Adormecida. Em uma imagem a representação do segundo ato pelo *Staatsballett Berlin*, companhia estatal alemã, e em outra o mesmo ato representado pelo Teatro *Bolshoi*, russo.

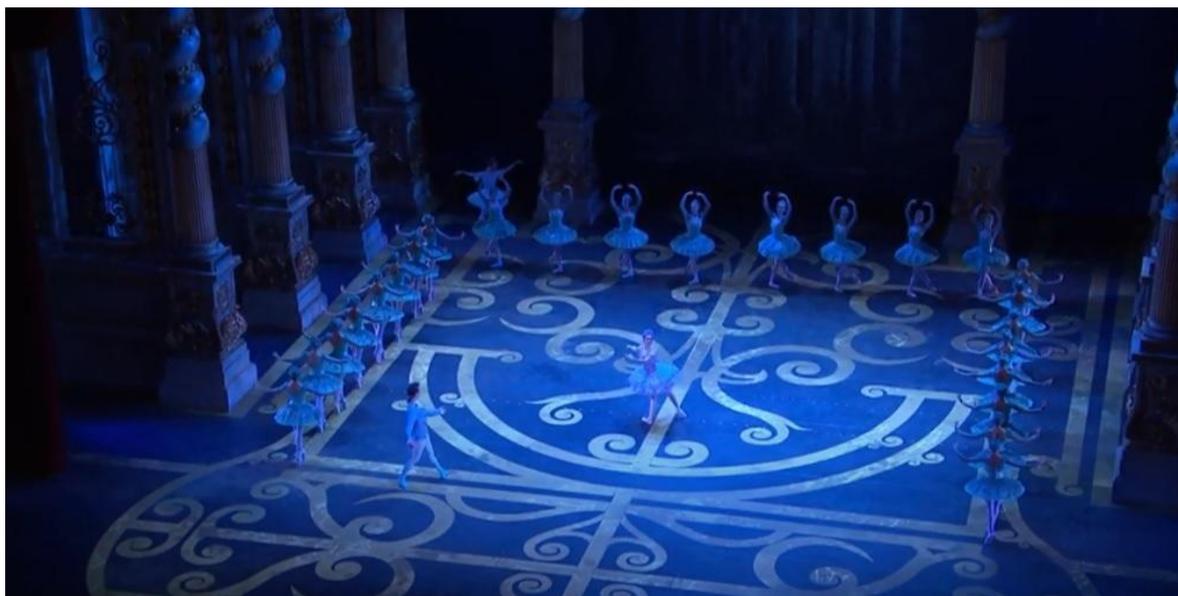
Figura 42 - Cenário do *ballet* A Bela Adormecida pelo *Staatsballett Berlin*



Fonte: Agenda Berlim⁹²

⁹²Disponível em: <https://www.agendaberlim.com/bela-adormecida-bale-berlim/> .Acesso em: 27 fev. 2023

Figura 43 - Cenário do *ballet* A Bela Adormecida pelo Bolshoi



Fonte: Youtube⁹³

5.2 EVIDÊNCIAS INFORMAIS

O aspecto do intangível que é indissociável dos objetos está presente na afirmativa da especialista Smigel (2006, p. 18, tradução nossa, grifo nosso⁹⁴) quando aborda o que pode ser uma evidência não registrada e que transcrevemos: “evidências não registradas incluem outras informações (como lembranças pessoais ou a memória corporal que os participantes de uma dança levam com eles após ensaios e apresentações)”. São informações que não costumam ser consideradas fáceis para levantamento, motivo que também torna difícil a divulgação e documentação. Podem ser gravadas em entrevistas e ensaios, mas não poderão documentar todo o conhecimento cinestésico e corporal, ou as memórias pessoais.

Transmissões pessoais diretas de uma pessoa considerada autor da dança ou "autoridade" [...] são exemplos de documentação não registrada. A transmissão também pode ser via memória ou sentido cinestésico - dançarinos que participaram do processo de originação de uma dança [...] ou que praticaram a dança por um longo tempo (no caso da dança culturalmente transmissível) podem ter um repositório de compreensão da

⁹³ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=6--v1FLHWM8. Acesso em: 27 fev. 2023.

⁹⁴ “Unrecorded evidence includes other information (such as personal recollections or the body memory that participants in a dance carry with them after rehearsals and performances).”

dança e sua prática na mente e no corpo. (SMIGEL, 2006, p. 18-19, grifo do autor, tradução nossa)⁹⁵.

É necessária a boa demonstração física de uma Dança, muitas vezes com confiança na memória para que esse registro tenha sucesso. Além de depender das memórias da mente e do corpo do ensaiador ou professor, bem como a capacidade deste na comunicação de detalhes:

São lembranças do vivido, ainda presentes na passageira materialidade dos corpos como memória encarnada. Não que essas não sejam importantes – aliás constituem o suporte material da dança –, como uma forma de “registro na carne”, mas existirão somente enquanto existirem seus portadores. (ALVARENGA, 2010, p.2).

As evidências informais, muitas vezes, pelas suas características, de acordo com as fontes consultadas, não têm sido devidamente consideradas para documentar. Isso se explica devido à dificuldade de registrar sensações, memórias e os próprios movimentos, como dito anteriormente. Dentre as evidências informais, a mais comum é a memória do artista, seja ela afetiva, física ou muscular. Esta ausência de dados documentados para a informação artística pode ser observada, também, em instituições museológicas (Documentação Museológica), diferentemente das evidências formais, materiais, que encontramos em exposições e no palco em espetáculos.

A Documentação das evidências informais é necessária para estabelecer vínculo com os itens (objetos) interpretados nas evidências formais. Por isso, os registros para a produção da informação sobre a Dança devem formar um conjunto de dados para a representação da informação e recuperação adequadas e, deste modo, “reunir a maior e melhor gama de materiais para preservar a história da dança, ajudando a examinar as relações entre dança e cultura” (SMIGEL, 2006, p. 21, tradução nossa⁹⁶), porque tanto um grupo de evidências -- formais e informais -- quanto o outro têm pontos considerados positivos como negativos a depender das circunstâncias de tempo ou espaço.

⁹⁵ *“Direct personal transmissions from a person considered the dance’s author or “authority” [...] are examples of unrecorded documentation. Transmission can also be via memory or kinesthetic sense—dancers who have participated in the process of originating a dance (in the case of concert dance) or who have practiced the dance for a long time (in the case of culturally transmitted dance) may have a repository of understanding of the dance and its practice in mind and body”.*

⁹⁶ *“These should gather the greatest and best range of materials toward preserving dance history while helping to examine the relationships between dance and culture”.*

Damos como exemplo: para documentar a experiência de um coreógrafo no processo de criação e produção de uma coreografia cabe usar suas anotações, vídeos dos ensaios, áudios do próprio artista comentando suas ideias e dos bailarinos relatando suas impressões sobre o processo até a coreografia final.

Sem dúvida, esta ação documental para manter a memória de uma coreografia é contribuição em formato material para se salvaguardar o contexto imaterial e, sobretudo, cabe lembrar que em cada preparação, realização (montagem) e a chamada remontagem de uma coreografia ou cada espetáculo a ser documentado não haveria espaço útil físico para o armazenamento de todas as informações necessárias. É nessa circunstância que está a importância da passagem da memória oralmente e visualmente de um bailarino para outro, de um professor para os alunos ou de um ensaiador para um bailarino no ambiente da Dança.

Figura 44 - *Ballet Master* Christopher Carr ensaia com Yasmine Naghdi



Fonte: Flickr⁹⁷

⁹⁷ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/royaloperahouse/7850289616/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DOS
ACERVOS DE DANÇA NAS TRÊS
INSTITUIÇÕES INVESTIGADAS**

6. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DOS ACERVOS DE DANÇA NAS TRÊS INSTITUIÇÕES INVESTIGADAS

Podemos neste ponto da nossa pesquisa, antes de relatar o que tratamos para desenvolver o levantamento de dados e a respectiva análise, rever alguns pontos capitais sobre a Documentação Museológica e que nos orientaram no ambiente da representação da informação comunicada pelas três instituições investigadas.

É um processo prático de base teórica que processa o Inventário Museológico do material efetivamente estabelecido sob responsabilidade dos Museus, ou seja, o registro detalhado dos aspectos de identificação --- no caso em curso ---- de itens musealizados referentes à Dança. Interpreta e assim atua catalogando os objetos integrantes das coleções dos acervos do Museu e deve considerar a interdependência que existe entre os planos da materialidade e imaterialidade, portanto, as características intrínsecas e as extrínsecas do objeto e, neste cenário de Documentação aplicada ao campo museológico, além da interpretação textual associa-se a contribuição do recurso da imagem. As extrínsecas são da própria natureza física componentes do item tratado e/ou o que pode ter sido agregado ao corpo material ou extrinsecamente associado; as outras estão relacionadas ao quadro contextual que é o seu referencial no tempo e no espaço e, baseiam-se em dados, por exemplo, relacionados à sua procedência, trajetória, circunstâncias, deste modo, traçando um panorama histórico, social, cultural entre outros indicativos para a base documental.

A Documentação Museológica, podemos dizer, corresponde no quadro da pesquisa de Smigel a um tratamento especializado que permite registrar pela via da interpretação dos dados intrínsecos e extrínsecos as evidências formais e informais da Dança.

E lembramos Paul Otlet (apud Pinheiro, 2008, p.83) que nos anos de 1930 do século passado explicitou que a Documentação é “o meio de colocar em uso todas as fontes escritas e gráficas do nosso conhecimento”. Hoje podemos dizer: todas as fontes tecnológicas da atualidade sob forma de texto, som e imagem. A Documentação Museológica, além de ser um registro da responsabilidade de guarda legal para a instituição e de um modo de gerenciar de forma eficiente e cuidadosa suas coleções, também permite dar acesso para a informação de pesquisadores e

visitantes, ainda contribui como meio essencial para auxiliar na preservação do Patrimônio Cultural, seja Material ou Imaterial.

A pesquisadora Lena Vania Pinheiro em seu artigo “Horizontes da Informação em Museus” publicado no MAST Colloquia, vol.10, 2008, cita o comentário do especialista em Documentação Leonard Will (1994), à época atuava no CIDOC, que devido a “ausência de enfoque do objeto de museu como fonte de informação” e a “lacuna de catálogos públicos padronizados” os museus “diferentemente de bibliotecas, eram mais administrativos e menos voltados ao sistema de recuperação de informação”. Segundo Pinheiro, esta situação apontada também foi experiência pela qual passaram, no Brasil, as autoras do “Thesaurus para acervos museológicos” (1987), Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini.

E não há como desconhecer a existência de diversos documentos que podem ser utilizados na pesquisa pela Documentação Museológica que, inclusive, podem estar registrados em Setores de Arquivo ou outros semelhantes no próprio Museu como, por exemplo: relatórios de conservação, registros do inventário patrimonial da instituição, descrições de objetos feitas para seguradoras, fotografias vídeos, áudios e outros tipos de registros como, por exemplo, eventos festivos que podem elucidar dúvidas sobre espetáculos, coreografias, participação de artistas, etc. São evidências que podem ser armazenadas em bases de dados, ou seja, repositórios, operando também como sistemas de gestão de coleções, cuja finalidade é permitir que os Museus possam gerenciar seus acervos, acessar as informações necessárias de forma rápida e eficiente e comunicá-las ao público que faz consultas.

Destacamos o pensamento de Suzanne Briet (apud PINHEIRO, 2008, p. 84) expressando o que devemos interpretar para o termo Documentação: “qualquer traço concreto ou simbólico preservado ou registrado com o propósito de representar, construir ou comprovar um fenômeno físico ou intelectual” no seu livro, o já clássico, “*Qu’est-ce la Documentation?*” (1951), ao focalizarmos o Patrimônio Cultural Imaterial e focalizando a manifestação Dança. Reconhecemos que, sem dúvida, se trata de uma definição adequada e precisa para caracterizar o processo.

E a questão da difusão da Dança com base na informação artística elaborada em ambiente da Documentação Museológica é ponto importante na função de Comunicação Museológica, que tem o Museu ativo no papel de mídia, principalmente nas exposições que são elementos mobilizadores para a visita do grande público e nas bases de dados abertas a consultas públicas especialmente

online. Mensch aponta de modo afirmativo quando menciona que “todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência [...]”. (MENSCH 1987, 1990 apud FERREZ, 1994, grifo nosso), reforçando a ação infocomunicacional que a instituição cultural desenvolve, o que se constitui em uma diretriz para a realização do processo.

6.1 O BALLET CLÁSSICO REPRESENTADO NOS ACERVOS DOS MUSEUS INVESTIGADOS

Iniciamos apresentando os Museus analisados com os dados coletados nos seus *sites* que apontaram em seus acervos itens relacionados ao contexto da Dança e destacando o Ballet Clássico.

O Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC/FTMRJ) foi criado em 1996 com o objetivo de preservar a memória e o acervo do teatro considerado o mais importante da cidade. O teatro, fundado em 1909, quando o Rio de Janeiro era capital federal, é identificado na modalidade Casa de Ópera, portanto, relacionado ao Ballet Clássico e espetáculos eruditos. Sua arquitetura eclética foi inspirada no teatro da Ópera de Paris.

O CEDOC iniciou suas atividades desenvolvendo a catalogação do material existente, incluindo documentos, fotografias, programas, cartazes, figurinos, objetos cênicos, entre outros. Ao longo dos anos, o CEDOC se consolidou como expressivo centro de pesquisa e referência para a história do teatro no Brasil, realizando exposições, publicações, seminários e outros eventos relacionados à cultura e à memória do Theatro Municipal. Em 2013 passou por uma reestruturação e ampliação com a criação de novos espaços para o acervo e a implantação de tecnologias para melhorar o acesso e a difusão das informações.

O CEDOC é considerado pelos artistas e pesquisadores um dos principais centros de documentação e pesquisa em artes cênicas do país (com um acervo de mais de 500 mil itens), tendo recebido importantes doações de acervos pessoais de artistas e instituições, como os arquivos de Villa-Lobos, Carlos Gomes e Cacilda Becker. Atualmente sua equipe realiza um importante trabalho de conservação e digitalização para garantir a preservação e o acesso ao Patrimônio Cultural do Theatro Municipal e da cidade do Rio de Janeiro. Seu acervo pode ser pesquisado no Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos (SISGAM), base de dados utilizada por Museus do Estado, também em exposições *online* no *Google*

Arts&Culture. Além disto, algumas peças são expostas no *foyer* do teatro, como maquetes e objetos pessoais de artistas.

A *Smithsonian Institution*, localizado em Washington, D.C., nos Estados Unidos, é um complexo de Museus e instituições de pesquisa. Fundado em 1846 com o objetivo de promover o conhecimento e a difusão das Ciências, Literatura e Artes, e entre as construções o Castelo Smithsonian, o primeiro edifício do complexo a ser construído, é a sede do Centro Administrativo.

Abriga nas suas coleções representativas da cultura americana e demais países cerca de 155 milhões de objetos, incluindo espécimes naturais, artefatos históricos, obras de arte e documentos. E seu acervo está distribuído por mais de 20 Museus e Galerias, além de um Zoológico. Dentre os seus Museus, o Museu Nacional de História Natural, o Museu Nacional de História Americana e o Museu Nacional do Ar e do Espaço têm sido os que mobilizam maior interesse público.

Ao longo de sua história, o *Smithsonian* se tornou uma das principais instituições de pesquisa no contexto global com áreas de estudo que vão desde a Antropologia à Zoologia. Além disso, é um importante centro de educação, oferecendo programas para visitantes de todas as idades, desde crianças em idade escolar até pesquisadores e estudantes universitários.

Representa uma das principais atrações turísticas de Washington, D.C., recebendo cerca de 30 milhões de visitantes por ano. Além disso, a Instituição produz, anualmente, um festival de Dança e Cultura Latina em sua sede em Washington D.C onde propaga um aspecto importante do Patrimônio Imaterial: a prática.

O Museu inglês *Victoria & Albert (V&A)* localizado em Londres, Reino Unido, é uma instituição museológica dedicada ao tema das Artes Decorativas e do Design. Foi fundado em 1852 como Museu de Manufacturas e atualmente reúne coleções de artefatos culturais que abrangem no seu acervo mais de 5.000 anos de itens artísticos, destacando objetos representativos de: moda, cerâmica, vidro, joalheria, mobiliário e escultura.

Ao longo de sua história, o Museu passou por várias mudanças, incluindo uma expansão arquitetônica significativa no século XIX, década de 1890. Seu prédio principal projetado pelo arquiteto Aston Webb foi inaugurado em 1909. Desde então, várias outras galerias e edifícios foram sendo agregados a exemplo da Galeria de

Arte Islâmica e a Galeria de Fotografia por causa do aumento das coleções e de espaços para as atividades profissionais e eventos.

A coleção de Design foi formada por um grupo de líderes de negócios e artistas preocupados com a falta de qualidade e aparência estética da produção britânica. Por isso coletaram objetos de vários países para inspirar os designers britânicos a criar melhores produtos, funcionais e belos seguindo o que preconiza o Design: beleza também é função.

Atualmente, o V&A é considerado no quadro museológico como um dos Museus de Arte e Design de relevante acervo, com uma coleção de mais de 2,3 milhões de objetos desta categoria. O interesse do público pela instituição é significativo. Em média recebe cerca de 3 milhões de visitantes por ano, sendo líder em pesquisa e ensino nas áreas de Arte, Design e Moda. Além do Museu, a instituição conta com uma biblioteca (*National Art Library*) e um arquivo (*V&A Archives*).

Nesta etapa da pesquisa utilizamos as bases de dados de acesso público disponíveis *online* dos três museus selecionados: CEDOC/FTMRJ, *Smithsonian* e *Victoria&Albert*.

A análise dos Museus foi realizada em duas etapas: a primeira foi determinada pela busca de indexadores representativos do tema em estudo para dar início à recuperação da informação especializada; a segunda, dando prosseguimento ao que foi encontrado, então, levou para as fichas catalográficas dos itens processados e a seleção como exemplos para nossa investigação.

Inicialmente, na etapa 1, a consulta foi realizada por meio do indexador Dança em inglês e português, respectivos idiomas dos países das instituições. Refinamos a busca, com os indexadores Ballet, Ballet Clássico, Dança Clássica, nosso objeto de investigação, o que encaminhou para termos associados à atividade em questão e representavam o material inventariado.

A etapa 2 foi direcionada para a Documentação Museológica apresentada nas fichas catalográficas de itens musealizados do acervo, portanto o inventário que desenvolve atividade técnico-conceitual, a pesquisa descritiva para o catálogo do Museu, cuja finalidade é identificar e interpretar os aspectos de forma e conteúdo interpretando características físicas e contextuais dos itens tratados.

E o processo da Documentação, que integra o processo de Musealização, não pode deixar de considerar a interdependência existente entre a materialidade, o

objeto, e a intangibilidade, a manifestação cultural que lhe dá origem, conforme diretriz da UNESCO, 2003, Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, reconhecida e aplicada pelos Estados Membros nos seus respectivos países, cujo exemplo temos a ação o IPHAN oficializada por meio do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

Ilustramos a situação verificada nas duas etapas realizadas nos Museus por meio de reproduções de imagens capturadas dos *sites* e de Quadros que elaboramos em relação aos Museus selecionados e que serão apresentados adiante ilustrando os parágrafos relacionados.

Assim, começamos relatando que ao realizar a busca na base de dados do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que reúne acervo museológico, arquivístico e bibliográfico, utilizando o indexador "Dança", identificamos 795 itens relacionados. Em seguida, ao realizar nova busca aplicando o termo "Ballet/Balé", o número aumentou para 1.428 itens. Os dois termos de indexação usados na base do CEDOC não apresentam conceitos. Refinando a pesquisa e somente buscando no relativo ao acervo museológico, que é o objeto de interesse da investigação, encontramos um total de dez (10) itens relacionados ao tema Dança e 15 itens relacionados ao assunto específico Ballet/Balé no acervo. O resultado, inclusive desta discrepância, levou à necessidade de expandir a pesquisa para investigar o acervo bibliográfico e arquivístico da Instituição.

Em segunda análise da base de dados verificamos que o acervo bibliográfico e documental do Centro de Documentação é composto por partituras, libretos e programas de espetáculos, enquanto o acervo museológico é composto por objetos de cena, objetos pessoais, maquetes e fotografias. Desta forma, os objetos previamente identificados nos acervos bibliográfico e documental foram utilizados considerando esta ampliação da pesquisa, na medida em que permitem alcançar ou reforçar o aspecto contextual dos objetos, ou seja, a relação com o Patrimônio Cultural Imaterial.

Figura 45 - Base de dados do CEDOC



Fonte: SISGAM⁹⁸

Do Brasil passamos para os Estados Unidos da América acessando o acervo disponível *online* na *Smithsonian Institution* que abriga uma extensa coleção de 43.273 itens relacionados à Dança, dos quais 1.986 são específicos sobre Ballet Clássico. Os artefatos, de acordo com a página de busca da própria Instituição, estão preservados e distribuídos entre 15 das 22 unidades culturais distintas⁹⁹ que formam o complexo *Smithsonian Institution*, incluindo museus, jardins, arquivos e bibliotecas, conforme apresentado no Quadro 1 – *Smithsonian Institution, Acervo de Ballet Clássico: Itens por Unidade do Complexo Cultural*.

No mesmo Quadro podemos visualizar que nem todos os itens da coleção de Ballet Clássico disponíveis para a pesquisa foram inseridos na lista de unidades oferecida pela Instituição. Isto pode ter ocorrido, talvez, por motivo de falha na catalogação, por questões internas de segurança ou porque as peças que não foram

⁹⁸ Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php>. Acesso em: 09 jun. 2023.

⁹⁹ African American Museum; African Art Museum; Air and Space Museum; Air and Space Museum Udvar-Hazy Center; American Art Museum; American history Museum; American Indian Museum; American Indian Museum New York; Anacostia Community Museum; Archives of American Art; Arts and Industries Building; Cooper Hewitt; Freer Gallery of Art; Hirshhorn; National Zoo; Natural History Museum; Portrait Gallery; Postal Museum; Renwick Gallery; S. Dillon Ripley Center; Sackler Gallery; Smithsonian Castle; Smithsonian Gardens.

listadas na base de dados poderiam estar fora do complexo da Instituição, em conservação/restauração ou em empréstimo.

**QUADRO 1 - SMITHSONIAN INSTITUTION, ACERVO DE BALLET CLÁSSICO:
ITENS POR UNIDADE DO COMPLEXO CULTURAL**

	UNIDADES SMITHSONIAN. COM ITENS BALLET CLÁSSICO	BALLET CLÁSSICO. ITENS POR UNIDADE
01	Arquivos de Arte Americana	40
02	Bibliotecas e Arquivos	17
03	Cooper Hewitt ¹⁰⁰	91
04	Folclore e Patrimônio Cultural	02
05	Galeria de Retratos	166
06	Hirshhorn ¹⁰¹	16
07	Jardins do Smithsonian	01
08	Museu Afro-Americano	37
09	Museu da História Americana	189
10	Museu de Arte Africana	25
11	Museu de Arte Americana	115
12	Museu de Arte Asiática	03
13	Museu de História Natural	02
14	Museu do Índio Americano	02
15	Museu Postal	06
		712

Fonte: Smithsonian Institution¹⁰²

Em seguida apresentamos o Quadro 2 - *Smithsonian Institution*, Ballet Clássico: Tópicos (temas) e Número de Itens Musealizados. O indicador "Topic" (Tópico, o mesmo que tema), é o recurso para busca na base de dados da *Smithsonian Institution*, e a recuperação da informação está apresentada em formato Lista de Nomes / Lista de Termos para os indexadores que representam

¹⁰⁰ Museu de Design da Instituição.

¹⁰¹ Museu e Jardim de Esculturas.

¹⁰² Disponível em: https://www.si.edu/search/all?edan_q=ballet&. Acesso em: 13 jun. 2023.

diversificados itens musealizados dos acervos da Instituição ou, ainda, relacionados a determinadas situação dos Museus do complexo cultural. O relato comentado do que verificamos em nossa análise está apresentado depois do Quadro.

**QUADRO 2 - SMITHSONIAN INSTITUTION, BALLET CLÁSSICO:
TÓPICOS (TEMAS) E NÚMERO DE ITENS MUSEALIZADOS**

	TÓPICOS (TEMAS)	ITENS MUSEALIZADOS (quantitativo)
01	Acessórios de Vestimenta	77
02	Animais	47
03	Arquitetura	55
04	Arranjos de Cabeça	44
05	Arte	92
06	Artistas	597
07	Bailarinos	55
08	Ballet	771
09	Calçados	51
10	Cartões Postais	55
11	Coreógrafos	86
12	Coroas	38
13	Dança	517
14	Dançarino	233
15	Dançarinos	42
16	Decoração de Interiores	126
17	Design	161
18	Diretor de Artes Performáticas	37
19	Equipamento de Cabeça	83
20	Figura feminina	133
21	Figurinos e Vestimentas	81
22	Figurinos	238
23	Flores	53
24	Fotografia	51

25	Grupo de Imagens	83
26	História	52
27	Homens	127
28	Jóias	79
29	Literatura	42
30	Mulheres	286
31	Música	95
32	Retratos	349
33	Roupas e Vestimentas	98
34	Sapatos	55
35	Teatro	92
		5.081

Fonte: *Smithsonian Institution*¹⁰³

Esclarecemos que a base de dados não tem definições dadas para os termos que usa. Há tópicos com termos que mesclam diversas ordens de elementos como nomes de determinados objetos – “Sapatos” -- com denominações que podem estar relacionadas a produtos cênicos -- “Design” -- e no elenco destes indexadores foi possível identificar termos que em razão da sua natureza conceitual e técnica, a classe / categoria representando assuntos similares e que têm significado idêntico, no entanto, foram nomeados com designação diferente e apontando (coluna direita do Quadro) número desigual quanto quantidade dos itens, porém, em cada tópico (coluna esquerda) que integram há os mesmos objetos junto a outros diferentes inseridos nos temas de nomes diversos. Exemplificamos: “Roupas e Vestimentas”, “Figurinos e Vestimentas” e “Figurinos” cuja terminologia tradicionalmente usada na Documentação Museológica faz referência a Trajes de Cena da categoria Indumentária. Os objetos “Calçados” e “Sapatos” (Indumentária) apresentam a mesma duplicidade. Os termos “Acessórios de Vestimenta”, “Arranjos de cabeça”, “Coroa” também são objetos da mesma condição, isto é, são Acessórios de Indumentária em classes técnicas usadas na catalogação dos inventários museológicos. Também três termos representam a mesma função / atividade, isto é, o indivíduo que dança Ballet: “Dançarinos”; “Dançarino”; “Bailarinos”.

¹⁰³Disponível em: https://www.si.edu/search/all?edan_q=ballet&. Acesso em: 13 jun. 2023.

“Equipamento de cabeça” é outro termo do menu Tópico que não sugere qual o conteúdo de itens que reúne (representaria objeto chapéu? Acessório de Vestimenta?); do mesmo modo temos outro exemplo: “Teatro”. Ainda “Figura Feminina” e sem identificar na Lista em que difere do indexador “Mulheres”.

A base de dados usa sem distinção termos tanto no singular como no plural o que novamente aponta falta de padronização para a organização da base.

E a falta de conceitos para os termos leva o consulente a acessar cada tópico para ter conhecimento do conteúdo representando itens musealizados segundo aquele tema e, também, ao abrir outro termo sem interpretação da sua representação irá encontrar os mesmos termos elencados no tópico anteriormente consultado, ou ainda não encontrar o item desejado porque estará incluído em um outro tópico, tema cujo indicador também não permite identificar a natureza dos itens incluídos. É possível pensar para os itens musealizados idênticos, que foram incluídos no conteúdo de mais de um termo com nome diferente, que poderiam estar reunidos sob único tópico/termo e tendo os conceitos apresentados para orientar com precisão a busca evitando dubiedade. E caso fosse interessante manter todos os nomes dos tópicos, mas para não haver a duplicidade de conteúdo ter somente um termo autorizado e o usuário da base ao acessar os demais temas seria encaminhado para o indicativo VER seguido do nome / termo adequado.

As situações que constatamos são um obstáculo ao entendimento do usuário, considerando o que o termo representa em relação a cada item do acervo. O que relatamos causa dificuldades como podemos apontar e indicam falta de um modo padrão para operar adequadamente.

A terceira instituição estudada, *Victoria & Albert Museum*, tem 82% do seu acervo de Dança dedicado ao Ballet Clássico. Dos 10.861 objetos ligados à Dança, 8.956 são também associados ao Ballet. Esta variedade de objetos museológicos ou musealizados está disponível na base de dados do Museu em mais de um conjunto de indexadores. O modelo usado da mesma maneira que nas instituições anteriores é também Lista de Termos, igualmente, não há conceitos representando as Categorias, conforme nomeia a própria Instituição, e assim procede dificultando a compreensão de cada indicador como as duas congêneres selecionadas, o que de certa forma consome maior gasto de tempo pelos pesquisadores, curadores e visitantes interessados em explorar diferentes tipos de recursos culturais e artísticos

durante a consulta até conseguir entender o passo a passo que deve ser percorrido para obter um determinado dado.

Há o que poderíamos nomear de categorias principais que estão representadas em 20 Categorias e que reunimos no Quadro 3 - *Victoria & Albert Museum*, Acervo de Ballet Clássico: Categorias e Números de Itens Musealizados.

Além destes 20 indexadores para busca, também, é possível acessar na base de dados os itens do acervo através dos termos sob a forma de coleção, data, estilo, galerias do museu, local, material, organizações, pessoas, técnica e “*resource type*”. Este tipo de recurso, como denominado pelo Museu, se refere ao acesso a modalidades de fontes para consulta por meio de tipos de itens como pinturas, esculturas, fotografias, manuscritos, objetos tridimensionais, vídeos, áudios, entre outras, que junto com os demais indexadores mencionados permitem flexibilidade na procura de dados. No entanto, esta qualidade não invalida o aspecto negativo que foi verificado na consulta e comentado.

**QUADRO 3 - VICTORIA & ALBERT MUSEUM, BALLET CLÁSSICO:
CATEGORIAS E NÚMERO DE ITENS MUSEALIZADOS**

	CATEGORIAS DE ITENS MUSEALIZADOS	ITENS MUSEALIZADOS (quantitativo)
01	Caricatura e Desenho	109
02	Cartaz	274
03	Dança	2981
04	Desenho	1236
05	Design	3425
06	Entretenimento e lazer	6508
07	Escócia ¹⁰⁴	214
08	Fancy-dress	78
09	Figurino de palco	167
10	Figurino de teatro	184
11	Figurino	330
12	Fotografia	742
13	Impressão	1266

¹⁰⁴ Aqui a Escócia é colocada como uma categoria pela própria instituição por sua importância e peculiaridades dentro do Reino Unido, local onde se encontra o *Victoria & Albert Museum*.

14	Moda	68
15	Propaganda	228
16	Retrato	195
17	Teatro musical	94
18	Teatro	1914
19	Vestimenta	459
20	Ópera	241
	TOTAL	20.713

Fonte: *Victoria&Albert Museum*¹⁰⁵

Em perspectiva comparativa tratamos de elaborar o Quadro 4 - Ballet Clássico, Variedade de Itens/Objetos nas Coleções das Instituições Seleccionadas - organizado com variedade de termos de itens de Ballet Clássico de coleções e representados tanto por objetos tridimensionais e bidimensionais tradicionalmente integrados a acervos museológicos e outros tipos de itens bidimensionais que foram indicados pelas Instituições como componentes também destes mesmos acervos, mas que costumam estar caracterizados em outras entidades ou setores como bens de biblioteca ou arquivos. Assim, todos os termos que seleccionamos estão relacionados ao nosso tema das Artes Cênicas e são encontrados nas bases de dados dos *sites* CEDOC/FTMRJ; *Smithsonian* e *Victoria & Albert* e abertos à consulta pública.

A terminologia empregada pelas instituições nas bases de dados dos três Museus para busca de itens em seus acervos e que transcrevemos permite reconhecer diferenças que encontramos nos termos que foram usados para a natureza técnica dos objetos/itens das coleções e que estão citados, porque ou estão indicados, como por exemplo, por categorias tipológicas de coleções; ou por subclasses de categorias tipológicas; ou por nomes de diversos tipos de objetos inclusive de produtos impressos como livros e catálogos.

¹⁰⁵Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

**QUADRO 4 - BALLET CLÁSSICO, VARIEDADE DE ITENS/OBJETOS NAS
COLEÇÕES DAS INSTITUIÇÕES SELECIONADAS**

	ITEM/OBJETO MUSEALIZADO	CEDOC/FTMRJ	SMITHSONIAN	V&A
01	Acessórios de cabeça	Arranjo de cabelo	Arranjos de cabeça / coroas	-----
02	Álbuns [de foto]	-----	Álbuns	-----
03	Artes Gráficas	-----	Artes gráficas / litografia	-----
04	Artigos	-----	Artigos	-----
05	Biografias	-----	Literatura / Biografia	-----
06	Broches	-----	Broche	-----
07	Caixas [de transporte de objetos de cena]	-----	Caixas	-----
08	Cartazes	-----	Cartazes	Cartazes / Propagandas
09	Caricaturas	-----	-----	Caricatura / Retrato
10	Cenografias	-----	-----	Cenografia / Design
11	Croquis [de figurinos]	-----	-----	Design de Figurinos
12	Concepções Teatrais	-----	-----	Design Teatral
13	Correspondências	Cartas	Correspondências	-----
14	Desenhos	-----	Desenhos	Ilustrações / Desenhos
15	Desenho Arquitetônico	-----	Desenho arquitetônico	Arquitetura
16	Design	-----	Design	Design
17	Discos Fonográficos	-----	Discos fonográficos	-----
18	Esculturas	Esculturas	Esculturas	-----
19	Espelhos	Objetos Pessoais	-----	-----
20	Estátuas	-----	Estátuas	-----
21	Estatuetas	-----	-----	Estatuetas
22	Figurinos	-----	Figurinos	Figurino/ Figurino de palco
23	Fotografias	Fotografias	Fotografias	Fotografias

24	Gravuras	-----	Gravuras	-----
25	Gravações (entrevistas)	-----	Entrevistas	-----
26	Gravações (músicas)	-----	Músicas	-----
27	Ilustrações	-----	-----	Ilustrações / Desenhos
28	Impressões Fotomecânicas	Fotografias	Fotografias	Fotografias
29	Impressões em papel fotográfico	Fotografias	Fotografias	Fotografias
30	Joias		Joias	
31	Livros	-----	Literatura	-----
32	Malhas	-----	Figurino / Malhas	-----
33	Maquetes	-----	-----	Maquetes / Design de Teatro
34	Máscaras	-----	Máscaras / Figurino	-----
35	Materiais arquivísticos	Documentos	Materiais Arquivísticos	-----
36	Materiais Impressos	Materiais Impressos	Impressões	-----
37	Mídia Digital	-----	Mídia Digital	-----
38	Negativos	-----	Negativos	-----
39	Notação de Dança	-----	Material Arquivístico	Projetos
40	Paisagens (representações)	-----	Vistas	-----
41	Partituras	Partituras	Partituras	-----
42	Pinturas	-----	Pinturas	-----
43	Programas de espetáculos	Programas	Programas	-----
44	Registro em vídeo	-----	Vídeos	-----
45	Retratos	Pinturas / Fotografias	Retratos	-----
46	Sapatilhas de meia ponta	Sapatilhas	Calçados	Calçado / Figurino
47	Sapatilhas de ponta	Sapatilhas	Calçados	Calçado / Figurino
48	Transcrições	-----	Transcrições	-----

Fonte: CEDOC¹⁰⁶; *Smithsonian Institution*¹⁰⁷; *Victoria&Albert Museum*¹⁰⁸

¹⁰⁶ Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 13 jun. 2023.

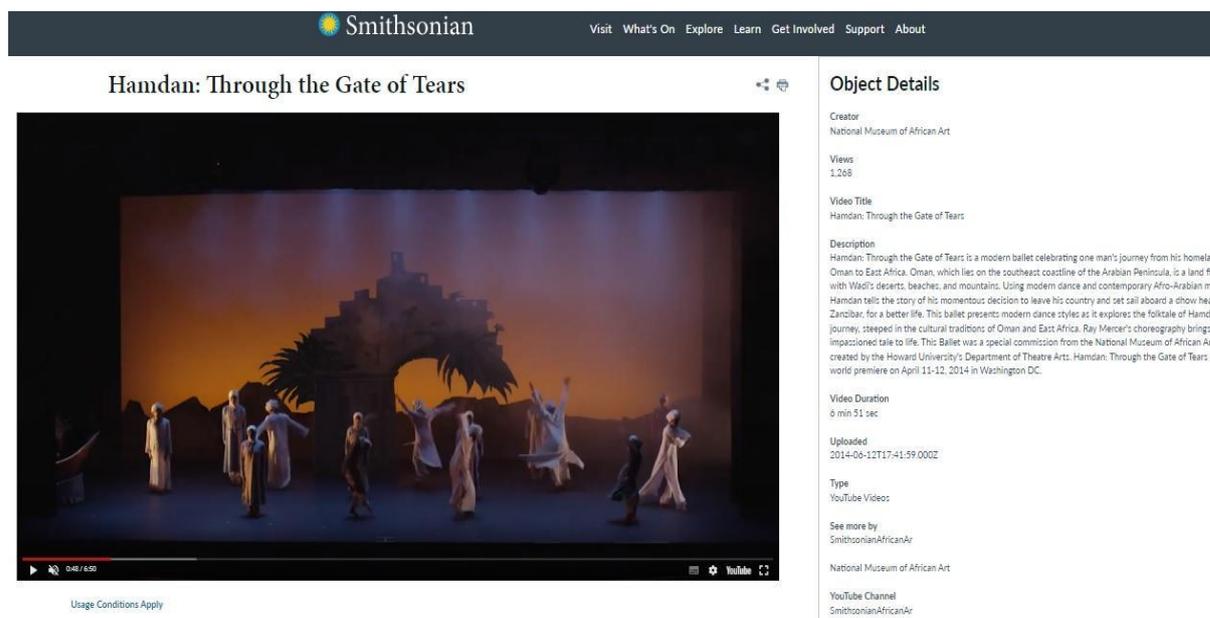
O *Smithsonian*, embora não detenha a maior coleção de Ballet Clássico em comparação com os museus pesquisados (1.986 itens), apresenta a coleção com quantidade numericamente superior de diversidade de tipologias, conforme evidenciado no Quadro 4 - Ballet Clássico, Variedade de Itens/Objetos nas Coleções das Instituições Selecionadas. Esta característica pode ser justificada com base no porte da Instituição, na sua longevidade e na presença de ampla variedade de Centros de Pesquisa e Museus abrigados em sua estrutura institucional. É possível notar a referência à salvaguarda do acervo de Ballet Clássico em formato de vídeo, o qual se apresenta como abordagem eficiente para documentar o aspecto do movimento da Dança. Os registros em vídeo do *Smithsonian* são realizados por meio de *links* para páginas do Youtube, uma plataforma *online* de compartilhamento de vídeos, como exemplificado na figura 46.

Ao analisarmos a ficha deste vídeo, verificamos que, além de não exibir a coreografia completa, não são fornecidas as informações essenciais para fins de pesquisa. Embora a ficha apresente o nome da coreografia, um resumo da história que retrata, ou a lenda na qual se baseia, a data de estreia e a cidade de apresentação, ainda estão ausentes os nomes dos artistas envolvidos, incluindo bailarinos, coreógrafos e músicos, o que é uma carência significativa para a informação relevante na performance da Dança.

¹⁰⁷Disponível em: https://www.si.edu/search/all?edan_q=ballet&. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹⁰⁸Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Figura 46 - Registro em vídeo de exemplo de Ballet Clássico na base de dados da *Smithsonian Institution*



Fonte: Smithsonian Institution¹⁰⁹

Agora vamos relatar a segunda etapa da pesquisa *online* nas bases de dados quando, então, trabalhamos as fichas catalográficas das três instituições analisadas.

A ficha catalográfica desempenha papel fundamental para garantir a gestão eficiente do acervo, assim, atua para a organização, pesquisa e preservação dos objetos e itens presentes em coleções museológicas. Ao produzir e comunicar um registro padronizado com dados relevantes e detalhados das informações essenciais físicas (materialidade) e contextuais/documentais (intangibilidade) sobre cada peça, a ficha catalográfica promove a identificação autoral, temporal, estilística; aponta a localização; informa sobre a conservação; sobre exposições realizadas e locais; e outros indicadores específicos que textualmente atuam como se fossem uma imagem precisa para gerar informação especializada e tornar-se fonte para produzir conhecimento, além disso, também cumpre o papel de auxiliar as buscas em quadro do tráfico ilícito de bens culturais, por isso, a descrição, no caso em curso a Informação em Arte que foi elaborada, deve estar disponível para consulta pública que, nos tempos atuais, é condição facilitada pelos repositórios de coleções com

¹⁰⁹Disponível em: https://www.si.edu/object/hamdan-through-gate-tears:yt_zfM2aLQviqk. Acesso em: 13 jun. 2023.

acesso amplo pelos *sites*. Outra característica importante da ficha produzida pela Documentação Museológica que retrata o objeto ligado às manifestações culturais é que, no caso da identificação do aspecto referente ao Patrimônio Cultural Imaterial, sua pesquisa descritiva permite a adoção de medidas de difusão e conservação apropriadas, como recomenda a Convenção UNESCO e o Registro IPHAN mencionados.

A análise feita permitiu-nos avaliar a forma pela qual as Instituições museológicas abordam a documentação de suas coleções de Dança, mais especificamente Ballet Clássico, bem como identificar possíveis brechas e desafios enfrentados neste processo. A análise revelou a diversidade de abordagens e práticas existentes, bem como os desafios e lacunas enfrentados, inclusive, no caso das fichas, que na estrutura de campos para informação apresentaram-se com um número pequeno para representar o objeto na sua condição integral para fins de musealização, lembrando a necessidade de elaboração quantitativa e qualitativa robusta porque a ficha é o registro de pesquisa que alicerça todas as múltiplas condições que cada peça apresenta, inclusive as de cunho legal.

Diante das diretrizes de Libby Smigel a respeito da Documentação da Dança como método para salvaguarda e reprodução posterior, seja para remontagens de coreografias ou estudos, foi verificado que tanto a nomenclatura utilizada, quanto as informações contidas nas fichas catalográficas nas Instituições são insuficientes para a reprodução ou para a compreensão dos estilos de Dança, inclusive o Ballet Clássico, porque à exceção dos 29 registros em vídeo contidos no *Smithsonian*, os itens de acervo não englobam o movimento em si, característica principal desta Arte.

A análise das fichas catalográficas das instituições museológicas selecionadas foi feita tomando como base um modelo que respondesse a questão da representação do objeto nos campos de informação, por exemplo, tanto sob o aspecto qualitativo da nomenclatura, os termos e conceitos; da ordenação lógica da sequência descritiva para os elementos componentes e relativos à peça; dos seus dados intrínsecos e extrínsecos envolvendo diversas condições e situações (pretéritas e atualizadas); quanto sob aspecto quantitativo referente ao número de campos descritivos, sessenta e sete (67); portanto uma construção de forma e conteúdo feita para reproduzir com detalhes a peça. O documento fonte foi o “Manual de Catalogação: pintura, escultura, desenho e gravura”, 1995, produto do

projeto SIMBA, Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

O propósito deste projeto, de acordo com o documento citado, consistiu em estabelecer uma estrutura organizacional para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, visando aprimorar o controle, bem como promover a ampliação do acesso e divulgação de informações sobre as obras. Assim, se buscou uniformizar o processo de descrição das peças. Para Ferrez e Peixoto, organizadoras do manual, a primeira etapa consistiu na elaboração de uma ficha catalográfica padronizada para todas as obras de arte do acervo, na qual foram estabelecidos os campos de informação que serviram como base de dados do sistema. A partir dessa ficha, foi desenvolvido o Manual que contém diretrizes de forma e conteúdo para o preenchimento de cada um dos campos estabelecendo, deste modo, um padrão descritivo para o inventário museológico.

Esclarecemos que embora o SIMBA tenha sido pensado para acervos de pintura, escultura, desenho e gravura, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, utilizamos este modelo por ser consolidado e amplamente utilizado e as quatro categorias citadas são representação de imagem, condição que é uma constante nos acervos de Ballet, portanto, seus indicadores permitiram replicar seus títulos dos campos de informação para uma comparação em nossa pesquisa. E, também, seu uso veio ocupar a lacuna de um modelo ou modelos de inventários para o assunto que abordamos, ainda, inclusive, pela carência de fontes de terminologia que nos pudessem auxiliar.

Os títulos para descrição de objetos dos campos de informação do SIMBA, que recortamos da sua ficha catalográfica e trabalhados de modo comparativo com os conteúdos similares presentes nos títulos dos campos das fichas dos museus selecionados são apresentados no Quadro 5 - SIMBA e Campos de Informação com Conteúdos Similares nos Três Museus Selecionados.

QUADRO 5 - SIMBA E CAMPOS DE INFORMAÇÃO COM CONTEÚDOS SIMILARES NOS TRÊS MUSEUS SELECIONADOS

-- SIMBA -- FICHA CATALOGRÁFICA CAMPOS DE INFORMAÇÃO	CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNDAÇÃO DO THEATRO MUNICIPAL DO RJ	SMITHSONIAN INSTITUTION	VICTORIA & ALBERT MUSEUM
---	--	------------------------------------	---

No. de Registro	IP	ID Number	Accession Number
Nome da Instituição	Unidade Administrativa	Não é campo, é cabeçalho da ficha	-----
Coleção (material/imaterial)	Coleção	-----	Collection
Autor (imaterial)	Autoria	Artist / Manufactured by	Artist/Maker
Função [do autor] (imaterial)	Atividade	-----	-----
Escola/Grupo Cultural (imaterial)	Estilo/ Movimento/Segmento	-----	-----
Título/Título de Série (principalmente para gravuras) (material/imaterial)	Título	Object name	Não é campo, é título da ficha
No. da Série (principalmente para gravuras)	-----	-----	-----
Título Para Etiqueta (material)	-----	-----	-----
Assinatura (e local na obra) Pintura, desenho, gravura, escultura (material)	-----	-----	-----
Marcações (e local na obra) (material)	-----	-----	Marks and inscriptions
Está Datado? (e local na obra) (material)	-----	-----	-----
Data	Data	Date	Não é campo, é subtítulo da

(material)			ficha
Localização (e local na obra) (material)	----	----	----
Local [de execução] (material)	----	Made in / Place made	Place of origin
Transcrição de Assinatura Pintura, desenho, gravura, escultura (material)	----	----	----
Outras Incrições Pintura, desenho, gravura, escultura (material)	----	----	Marks and inscriptions
Edição (Gravura e/ou escultura) (material)	----	----	----
Impressão/ Fundição (Gravura e/ou escultura) (material)	Imprensa [local; editor; ano]	Não é campo, está junto com a descrição	----
No. da Edição (Gravura e/ou escultura) (material)	----	----	----
Material/Técnica (material)	Material / Técnica	Medium	Materials and Techniques
Dimensões (altura; largura; profundidade; peso; formato) (material)	Dimensão 1 / Peso	Dimensions / Measurements	Dimensions
Dimensões da Área Impressa (altura; largura) (material)	Dimensão 2	Dimensions / Measurements	----

Moldura/Base/ Passe-partout (altura; largura;profundidade; peso; formato) (material)	Dimensão 3	Dimensions / Measurements	-----
Descrição Formal (análise da composição geral) (material)	Descrição	Physical Description	Physical Description
Descrição de Conteúdo (Significado da obra; fundamentalmente contextual documental = imaterial)	-----	Description	Object details / Brief description
Temas (imaterial)	Tema/Assunto	Subject	-----
Estilo/Movimento (imaterial)	Estilo/Movimento/ Segmento	-----	-----
Procedência (Dados referentes à aquisição da obra = histórico de propriedade) (material/imaterial)	-----	Credit line	Credit line
Ex-proprietários (material/imaterial)	-----	Worn by	Association
Exposição/Prêmios (material/imaterial)	Vinculação a eventos e atividades	Exhibition / On view	-----
Referências Bibliográficas da obra (imaterial)	-----	-----	Literary references
Observações	-----	-----	-----
Localização Fixa (material)	-----	-----	-----
Localização Atual	-----	-----	-----

(material)			
Foto (material)	Não é campo, está direto no corpo da ficha	Não é campo, está direto no corpo da ficha	Não é campo, está direto no corpo da ficha
Negativo (material)	----	----	----
Diapositivo (material)	----	----	----
Restauração (material)	----	----	----
Estado de Conservação (material)	----	----	----
Data da Última Avaliação (material)	----	----	----
Texto para Etiqueta (material)	----	----	----

Fonte: CEDOC¹¹⁰; Smithsonian¹¹¹; Victoria&Albert¹¹²

Após a aplicação da análise comparativa entre os itens de informação presentes nos inventários das três instituições museológicas com coleções de objetos de Ballet Clássico o resultado indicou lacunas informacionais sobre os objetos e seu contexto. Isto se deu a partir de um elenco construído pela pesquisa tomando por base fontes de Documentação/Informação, sobretudo de Smigel, Ferrez e do SIMBA.

A partir do Quadro 5 - SIMBA e Campos de Informação com Conteúdos Similares nos Três Museus Selecionados, é possível constatar que cada Museu usa os títulos dos campos de informação, bem como os objetos das coleções, pelo que se pode levantar nas fichas catalográficas segundo uma maneira própria de designação. A diversidade de termos usados para idênticos objetos e mesmo para

¹¹⁰Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹¹¹Disponível em: <https://www.si.edu/search>. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹¹²Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

suas categorias reflete a falta de uso de um padrão terminológico para tratamento dos mesmos de tipos de peças e categorias de coleções de Dança.

O CEDOC, por utilizar a base de dados SISGAM, usada por museus do Estado do Rio de Janeiro e criada com base no "Thesaurus para acervos museológicos" (produção dos anos 90) e no SIMBA, por conseguinte, apresenta terminologia adequada no que diz respeito à recuperação da informação encaminhando o usuário acertadamente com referência as tipologias que representam as peças e títulos que estão nos campos de informação. Nas instituições internacionais selecionadas, a coesão de categorias não foi observada ao analisarmos as informações disponibilizadas pelas bases de dados.

A interdependência entre o Patrimônio Cultural Material e o Patrimônio Cultural Imaterial é amplamente reconhecida na área da preservação patrimonial. No entanto, ao examinar os itens disponíveis nas fichas catalográficas dos três Museus, verificamos lacuna significativa na representação da interdependência entre o material e sua conexão com a prática da Dança. Esta não está explicitada. Assim, dá-se a perda do aspecto imaterial para salvaguarda da informação que reflete, principalmente, a função corporal do movimento que é primordial na Dança.

E dentre os diversos itens musealizados e seus aspectos passíveis de serem inventariados no processo de Documentação Museológica em uma coleção de Ballet Clássico, decidimos analisar a ficha catalográfica no que se refere à inclusão do aspecto imaterial focalizando em dois elementos: a indumentária utilizada cujo exemplo que escolhemos foram as sapatilhas de ponta e o evento artístico espetáculo de Dança. Não foi possível fazer a comparação entre a documentação da música nas fichas de Ballet Clássico dos três Museus, como era previsto, pela falta de elementos musealizados no *Victoria & Albert Museum*.

Na figura 47 reproduzimos a ficha catalográfica do CEDOC para a sapatilha da bailarina inglesa Margot Fonteyn, que pelo seu extraordinário talento recebeu da rainha Elizabeth II do Reino Unido, em 1956, a Comenda Dama da Ordem do Império Britânico, *Dame Commander of the Order of British Empire*, tornando-se por título *Dame Margot Fonteyn*¹¹³.

¹¹³ Nascida Margaret Evelyn Hookham em 1919, foi primeira bailarina com o antigo Vic-Wells Ballet, atual Royal Ballet de Londres. Suas interpretações de ballets conhecidos como Giselle e A Bela Adormecida são reconhecidas internacionalmente. Disponível em: www.britannica.com/biography/Margot-Fonteyn. Acesso em: 13 jun. 2023.

Figura 47 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Margot Fonteyn

Sapatilha de Margot Fonteyn



Museu: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal

Nº de Inventário: 100432

Objeto: Sapatilha de balé

Autor: Fredk Freed;

Classe Genérica: Objetos Pessoais

Classe Específica: Peça de Indumentária

Dimensão 1: A 6.4 x L 7.0 x P 22 cm

Material: PRODUTOS ANIMAIS; Couro; PRODUTOS VEGETAIS; Tela/tecido;

Técnica: Cetim; Costura à máquina; Costura à mão;

Vinculação Pessoa: Margot Fonteyn/bailarina; Freed of London/fabricante

Descrição : Sapatilha de ponta que pertenceu à bailarina Margot Fonteyn. Unitário. Calçado com estrutura majoritariamente de madeira, tecido, couro, cola. Forração em cetim salmão com fita de cetim de mesma cor costurada nas laterais. Sola de couro com marcação "Freedk Freed / Made / in / England" no calcanhar. Cetim gasto na sola e na ponta do calçado, marcas de sujidade generalizada.

Fonte: SISGAM¹¹⁴

Na figura 47, verificamos que os campos disponíveis para a vinculação com o Patrimônio Cultural Imaterial são “objeto”, “autor” e “vinculação/pessoa”. No contexto da sapatilha de ponta, o campo “autor” é utilizado para indicar o produtor do objeto. Em relação às sapatilhas mais modernas, esse campo deve ser preenchido com a marca da sapatilha, uma vez que não existem mais produtores individuais. Neste exemplo, só é possível compreender a importância deste objeto musealizado se o usuário souber quem foi Margot Fonteyn, já que não existe campo explicando a história do item ou da bailarina, problema que poderia ser resolvido com desdobramento e cruzamento de informações estabelecendo ficha catalográfica de Biografia, como indicado no Manual SIMBA.

Podemos refletir que a existência de um campo indicando também a vinculação com eventos e não só com o artista traria informações necessárias para a recriação de um momento na história do objeto. Por outro lado, levando em conta que as sapatilhas de ponta raramente são utilizadas em uma única apresentação e que as bailarinas normalmente as descartam quando não estão mais aptas para o

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam>. Acesso em: 13 jun. 2023

uso, ao invés de guardá-las ou doá-las, a falta de documentação sobre os espetáculos nos quais o objeto foi usado pode ser justificada.

O *Smithsonian* tem, em sua coleção de Dança, a sapatilha da primeira bailarina brasileira do *Harlem Ballet* (Estados Unidos da América), Ingrid Silva¹¹⁵ (figura 48) que, em ato expressivo refletindo uma situação peculiar ligada ao racismo, pintou sua sapatilha de cor escura porque não havia sapatilhas próprias para uso de bailarinas negras. Após esta ação e sua grande repercussão em redes sociais e em periódicos de grande circulação, devido ao *status* de Ingrid, uma marca especializada de sapatilhas e acessórios de Dança fabricou as primeiras sapatilhas com cores mais escuras para corresponder com o tom de pele de bailarinas negras, o que ilustra um dos exemplos do racismo estrutural que permeia as sociedades que escravizaram grupos culturais africanos no processo do colonialismo europeu e, tal assunto, deve estar relatado na ficha catalográfica.

Figura 48 - Sapatilha de Ingrid Silva presente no acervo da *Smithsonian Institution*



Fonte: Twitter¹¹⁶

Nas figuras 49 e 50 podemos avaliar a ficha catalográfica deste objeto com campos adequados para a ligação do objeto com sua imaterialidade como: “criado por”, “usado por”, “local de coleta” e “ver mais itens”.

¹¹⁵ Em julho de 2023, durante a escrita da dissertação, Ingrid Silva foi anunciada como colaboradora da SDG Summit (Cúpula sobre Metas de Desenvolvimento Sustentável) da Organização das Nações Unidas, ONU. Fonte: Jornal O Globo. Revista ELA. P.8.16 jul. 2023.

¹¹⁶ Disponível em: <https://twitter.com/ingridsilva/status/1310923804915441665>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Figura 49 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Ingrid Silva, parte 01

Toe shoe and tights worn by Ingrid Silva of Dance Theatre of Harlem
National Museum of African American History and Culture



Object Details

Created by
Chacoit Co., Ltd., Japan, founded 1950

Manufactured by
Cappello, American, founded 1887

Worn by
Ingrid Silva, Brazilian, born 1988

Description

1. One (1) ballet pointe shoe custom-colored with cosmetics to a dark brown to match the skin tone of the dancer. A drawstring elastic around the top of the foot opening and is tied in a knot at the strap with the elastic short. Two lengths of custom-colored satin ribbon are hand sewn to the binding, one each on the left and right side quarters of the shoe. The leather side has hand marks on the front heel and impressed text at the heel that reads: "C4 / 2 / D / M / Chacoit / MADE IN JAPAN / N / L / Y". Also on the side is hand-written text reading: "20 / 5 / L / E". Uneven wear on the platform of the toe box and the ball of the foot on the outer sole indicates this shoe was worn on the left foot. The fabric-covered shank is broken at the end of the foot with the back portion removed and the exposed front portion of the shank covered in pink and white printed Band-Aids, with the fabric cover loose where the shank is missing.

2. Pair of dance tights: size small/medium, with sheen holes in feet that are custom-dyed to a dark brown to match the skin tone of the dancer. The foot holes allow the tights to be worn covering the foot and toes, with the hole at the ball of the foot, or worn footless with the foot portion rolled at the ankle. The tights have an elastic waistband with the clothing designer logo sewn within the waistband that reads: "Cappello". A clothing tag is attached at the back of the waist with the care instructions, size, and materials. On the back of the tag is hand-written text in black ink reading "11".

Credit Line
Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture, Gift of the Dance Theatre of Harlem

2013-2014

Object number
2015.19.3.1-2

Restrictions & Rights
No Known Copyright Restrictions
Proper use is the responsibility of the user.

Fonte: Smithsonian¹¹⁷

Figura 50 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Ingrid Silva, parte 02

National Museum of African American History and Culture



Type
Toe shoes
Tights (opaque stockings)

Medium
Shoe: satin cloth and ribbons; elastic, leather, paper, cloth, adhesive, and cosmetics;
Tights: nylon, spandex, and dye

Dimensions
H x W x D (L without ribbons extended): 9 3/8 x 3 1/8 x 2 1/2 in. (23.8 x 7.9 x 6.4 cm)
L (L PL ribbon): 20 1/2 in. (52.1 cm)
L (L PR ribbon): 21 5/16 in. (54.1 cm)
H x W x D (L on form): 23 x 5 1/2 x 4 1/2 in. (58.4 x 14 x 11.4 cm)
L x W (L flat): 27 x 7 3/4 in. (68.8 x 19.7 cm)

Place collected
New York City, Manhattan, New York, United States; North and Central America

See more items in
National Museum of African American History and Culture Collection

Classification
Clothing-Costume

Exhibition
Taking the Stage

On View
NMAAHC (1300 Constitution Ave NW), National Mall Location, Culture/Fourth Floor, 4 054
National Museum of African American History and Culture

Topic
African American
Ballet
Clothing and dress
Costume

Record ID
nmaahc_2015.19.3.1-2

Fonte: Smithsonian¹¹⁸

A história da doação da sapatilha para o Museu não está devidamente documentada na ficha do objeto, o que resulta em uma lacuna significativa na informação produzida e incompleta para a Documentação Museológica e, sem dúvida, para a função de consultas ao acervo e, conseqüente, pesquisa para a

¹¹⁷Disponível em: www.si.edu/object/toe-shoe-and-tights-worn-ingrid-silva-dance-theatre-harlem:nmaahc_2015.19.3.1-2. Acesso em: 13 jun. 2023.

¹¹⁸Disponível em: [/www.si.edu/object/toe-shoe-and-tights-worn-ingrid-silva-dance-theatre-harlem:nmaahc_2015.19.3.1-2](http://www.si.edu/object/toe-shoe-and-tights-worn-ingrid-silva-dance-theatre-harlem:nmaahc_2015.19.3.1-2). Acesso em: 13 jun. 2023.

produção de conhecimento. Além disso, vale ressaltar que a bailarina Ingrid Silva escreveu um livro sobre sua trajetória, cuja indicação deveria estar incluída em um dos campos da ficha, como, por exemplo, o campo “Observações”, porém não há menção a este fato que, reiteramos, é importante porque é fonte para estudos sobre o Ballet Clássico e as novas sapatilhas adequadas para as bailarinas negras e o racismo estrutural nas artes ditas eruditas.

Um exemplo da função relevante da ficha catalográfica estabelecendo a conexão entre os aspectos material e imaterial do patrimônio musealizado é a possibilidade de adicionar *links* de vídeos de outros *sites*, como já comentamos que o próprio *Smithsonian* faz ao vincular vídeos do YouTube em que a bailarina associada à sapatilha se apresenta.

Figura 51 - Ficha catalográfica de pé de sapatilha de ponta de Moira Shearer

Ballet Shoe

1948 (*Worn*)

ARTIST/MAKER Frederick Freed (Maker)

PLACE OF ORIGIN London (Made)



The shoe was worn by Moira Shearer as Cinderella on the first night of Frederick Ashton's "Cinderella" with the Sadler's Wells (now Royal) Ballet. The production was significant in being the first full evening ballet ever created by an English choreographer for a British ballet company. The role was created for Margot Fonteyn, but injury prevented her from dancing and Shearer danced the first night.

The soles of ballet shoes were often scored, either by the manufacturer or the dancers, to give improved grip on stage.

The shoe came to the Museum as part of the Cyril Beaumont Bequest.

Historical significance: An example of an English mid-20th century ballet shoe. Ballet shoes made in different countries are indicative of the different needs of the dancers and the choreography of the time.

The ballet shoe is the most personal of dance artifacts, as each dancer is responsible for darning and stitching on the ribbons to suit her own personal preferences and each dancer 'wears' out the shoe in a different way, according to her physique and the role. The dancer darning shoes is a potent image in 20th century dance iconography, a symbol of at once her drudgery and humility.

Not currently on display at the V&A

Fonte: Victoria&Albert¹¹⁹

No exemplo extraído da base de dados do *Victoria & Albert Museum* (figura 51), podemos verificar que quando a descrição do histórico do objeto está melhor detalhada (em comparação com duas outras instituições analisadas), evidencia que

¹¹⁹ Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

a Documentação Museológica permite reproduzir o Patrimônio Cultural Imaterial utilizando o objeto musealizado e a ficha catalográfica. Neste exemplo, podemos identificar esta interdependência pelos campos “resumo do objeto” e “significado histórico”. O primeiro abrange o nome da bailarina a qual a sapatilha pertenceu, a data e o nome do ballet em que foi utilizada, o local da apresentação (teatro, cidade, país), o papel desempenhado no ballet pela bailarina e a razão pela qual ela interpretou esse papel naquela apresentação específica. Já o segundo campo (significado histórico) descreve o porquê deste item estar em um museu e sua importância para a história da Dança Clássica.

A fim de analisar o segundo elemento selecionado, ou seja, o espetáculo de Ballet Clássico, escolhemos "O Lago dos Cisnes" por sua universalidade em companhias ao redor do mundo.

Figura 52 - Ficha catalográfica CEDOC (Lago dos Cisnes)



Johnny Franklin e Yvonne Meyer em O Lago dos Cisnes

Museu: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal

Nº de Identificação: 052729

Objeto: Fotografia

Classe Genérica: Comunicação

Classe Específica: Documento

Inscrição Posição: Manuscrito em grafite:

Dimensão 1: A 19,8 x L 18 cm

Material: PAPÉIS/AFINS;Papel fotográfico;

Técnica: Fotografia/ p&b;Revelação;

Vinculação Pessoa: Johnny Franklin/bailarino; Yvonne Meyer/bailarina

Vinculação Evento : O Lago dos Cisnes

Descrição :Fotografia em preto e branco de Johnny Franklin como príncipe Siegfried e Yvonne Meyer como Odile em O Lago dos Cisnes.

Fonte: SISGAM¹²⁰

Ao analisar a ficha catalográfica apresentada na figura 52, verificamos que, mais uma vez, apesar de apresentar o nome dos bailarinos, não conseguimos

¹²⁰ Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

determinar qual a sua importância ou seu histórico no ambiente profissional do Ballet Clássico. Isto ressalta a necessidade de campos que, por exemplo, possam tratar da "vinculação" e do "histórico do objeto", porque estes indicadores junto a outros atuam na preservação da informação sobre a Dança em relação a seus aspectos extrínsecos. Embora, neste caso, seja possível obter os nomes dos artistas, da coreografia e dos personagens, ainda faltam dados esclarecedores para compor a informação a exemplo do local da apresentação, espaço/teatro, ano e Companhia de Dança.

Figura 53 - Ficha catalográfica Smithsonian (Lago dos Cisnes)

Pas de Deux, Swan Lake photomechanical print
 Smithsonian American Art Museum and its Renwick Gallery

Object Details

artist
 Munchhausen, August Von b. 1908

photographic firm
 New York Graphic Society

(Printed below image): Copyright New York Graphic Society, Fine Art Publishers / Printed in U.S.A. / Pas de Deux - Swan Lake / by A. Von Munchhausen / Contemporary American.

(Stamped and inscribed on back): Library of Congress / Copyright Entry Date 3/23/44 / No. K55266 / Accession No. 48204 / Division of Fine Arts / A. Von Munchhausen / Swan Lake.

Copyrighted 1944

Image number
 LOC LC001538

Type
 Photomechanical prints

Physical description
 1 photomechanical print color

See more items in
 Photograph Study Collection
 Library of Congress Copyright Deposit Collection
 Photograph Study Collection, Smithsonian American Art Museum

Topic
 Figure group
 Performing Arts--Dance--Ballet

Record ID
 siris_jul_139388

Metadata Usage (text)
 Usage conditions apply

Fonte: Smithsonian¹²¹

Através da figura 53, podemos verificar, assim como na ficha do CEDOC, como a ausência de informações prejudica a integridade da Documentação Museológica, impossibilitando os pesquisadores de obterem informações relevantes sobre o objeto e sua contextualização de bem cultural que representa. Este exemplo contém informações essenciais, como o nome da Companhia de Dança ou o local da apresentação, que são importantes situar para a compreensão do evento artístico.

Na ficha catalográfica referente ao ballet "O Lago dos Cisnes" do *Victoria & Albert Museum* (figura 54), são identificados três campos que permitem a inclusão

¹²¹ Disponível em: www.si.edu/object/pas-de-deux-swan-lake-photomechanical-print:siris_jul_139388. Acesso em: 13 jun. 2023.

de informações específicas relacionadas ao aspecto imaterial do objeto: "resumo do objeto", "breve descrição" e "descrição". Neste caso em particular, os três campos apresentam as mesmas informações, contudo, são relevantes para a apreciação das características extrínsecas e históricas do objeto. Os dados fazem referência incluem aos nomes dos bailarinos, o nome da coreografia, o nome da Companhia de Dança e o ano da apresentação. Adicionalmente, no final da ficha, é disponibilizada a oportunidade de levantar dados em outros objetos relacionados aos bailarinos, ao ballet e à Companhia de Dança retratados, ampliando assim as possibilidades de encontrar informações conexas.

Figura 54 - Ficha catalográfica *Victoria&Albert Museum* (Lago dos Cisnes), parte 01

Swan Lake

Photograph
c. 1929 (*photographed*)

ARTIST/MAKER Studio G.L. Manuel Freres (photographers)

PLACE OF ORIGIN Paris (printed)

Studio photograph of Serge Lifar and Olga Spessivtseva in *Swan Lake*, performed by Serge Diaghilev's Ballets Russes, c. 1929.

Object details

CATEGORIES Entertainment & Leisure Dance Photographs

OBJECT TYPE Photograph

MATERIALS AND TECHNIQUES Photography

BRIEF DESCRIPTION Photograph by G.L. Manuel Freres of Serge Lifar and Olga Spessivtseva in *Swan Lake*, performed by Serge Diaghilev's Ballets Russes, c. 1929

PHYSICAL DESCRIPTION Studio photograph of *Swan Lake*, performed by Serge Diaghilev's Ballets Russes, c. 1929. The photograph shows the principal dancers, Serge Lifar and Olga Spessivtseva.

DIMENSIONS Height: 215mm
Width: 159mm

CREDIT LINE Cyril W. Beaumont Bequest

SUMMARY Studio photograph of Serge Lifar and Olga Spessivtseva in *Swan Lake*, performed by Serge Diaghilev's Ballets Russes, c. 1929.

COLLECTION Theatre and Performance Collection



Not currently on display at the V&A

Fonte: *Victoria&Albert Museum*¹²²

¹²² Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

Figura 55 - Ficha catalográfica *Victoria&Albert Museum* (Lago dos Cisnes), parte 02

ACCESSION NUMBER
S.279-2017

About this object record

Explore the Collections contains over a million catalogue records, and over half a million images. It is a working database that includes information compiled over the life of the museum. Some of our records may contain offensive and discriminatory language, or reflect outdated ideas, practice and analysis. We are committed to addressing these issues, and to review and update our records accordingly.

You can write to us to suggest improvements to the record.

Suggest Feedback

RECORD CREATED
August 2, 2017

RECORD URL
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1407812/swan-lake-photograph-studio-gl-manuel/>

[Print this page](#)
Download as: [JSON](#)



Not currently on display at the V&A

You may also like





Fonte: *Victoria&Albert Museum*¹²³

Devemos comentar que o conjunto de tópicos listados anteriormente no Quadro 5 - SIMBA e Campos de Informação com Conteúdos Similares nos Três Museus Seleccionados, certamente contribui para identificar a procedência da peça, já que ao termos dados sobre: ano de criação, origem e ao haver imagens abrem-se condições para começar a traçar sua história. Mas para a reconstrução do histórico

¹²³Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

de referência do objeto, podemos dizer: sua trajetória de uso na Dança, porém, necessitamos, por exemplo, de itens específicos como nome do coreógrafo, nome da Companhia de Dança; nome do bailarino que usou o objeto; nome do remontador da coreografia; nome do figurinista; qual o uso do objeto; nome da coreografia; nome do teatro; histórico do objeto; além de vídeos ou outros meios de demonstração do movimento. Estes campos para registro de dados podem ser vistos no Apêndice 2 - Ficha Catalográfica de Objetos de Ballet Clássico - e os exemplos práticos de sua utilização nos Apêndice 3 - Exemplo de Ficha Catalográfica para Acervos de Ballet Clássico (Vídeo); Apêndice 4 - Exemplo de Ficha Catalográfica para Acervos de Ballet Clássico (Objeto); Apêndice 5 - Exemplo de Ficha Catalográfica para Acervos de Ballet Clássico (Fotografia), criados pela autora da dissertação para fins de ilustração.

Na pesquisa para a dissertação não foram encontradas gravações visuais de espetáculos, ensaios, aulas ou entrevistas com artistas ou indivíduos ligados ao Ballet Clássico em duas das três Instituições selecionadas. Na única Instituição com estes registros, o *Smithsonian*, estão disponíveis textos em forma de biografias, programas de televisão, documentários, entrevistas, vídeos caseiros e trechos de determinados espetáculos. Estes registros, no entanto, compreendem somente 1,46% do acervo de Ballet Clássico do Museu, sendo, portanto, um número que demonstra pequena presença.

Ao realizar a análise do modo como os objetos musealizados nas coleções de Ballet Clássico dos Museus selecionados encontramos uma lacuna significativa. Verificamos, de modo geral, que ainda há carência de campos adequados nas fichas catalográficas para a inclusão de um *quantum* significativo de dados específicos sobre a relação entre o objeto e seu aspecto intangível, ou seja, exemplificando de maneira ampla, a materialidade, que se refere às características extrínsecas, físicas do objeto, que são observáveis e mensuráveis, como cor, forma, tamanho e materiais utilizados em sua fabricação estão registrados enquanto as características intrínsecas que estão ligadas à imaterialidade, como os elementos abstratos, os significados culturais, associações emocionais, memórias e narrativas ainda não são documentadas devidamente

CONSIDERAÇÕES FINAIS

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Dança, como as demais manifestações culturais, desempenha um papel fundamental na memória dos grupos sociais, sendo uma forma de expressão artística que ultrapassa fronteiras e conecta pessoas através do movimento que se faz presente em meio a música. Neste sentido, a Dança é considerada uma linguagem universal que possibilita a preservação e transmissão de tradições ao longo do tempo. A Dança tem sido e continua sendo um meio pelo qual as histórias, os valores, as crenças e os costumes de grupos são transmitidos de geração em geração, contribuindo para a consolidação da identidade, da ideia de pertencimento.

E no caso do Ballet Clássico sua importância para a dimensão da cultura também é significativa. Sendo uma forma de Dança técnica e estilizada, incorpora elementos estéticos, históricos e narrativos que são transmitidos através de gerações de bailarinos e coreógrafos, permitindo que a história e as tradições da Dança sejam preservadas. Suas raízes remontam a vários séculos e sua prática e performance são fundamentadas em técnicas codificadas e repertórios estabelecidos desde tempos idos. Entre as coreografias e produções de Ballet Clássico há danças inspiradas por histórias, lendas e mitos que integram o Patrimônio Cultural de comunidades. E por meio destas apresentações, o Ballet Clássico não apenas entretém o público, mas também, compartilha e preserva as narrativas e os valores culturais.

O Ballet Clássico desempenha função significativa na formação de identidades individuais e coletivas. A prática dessa forma de Dança exige disciplina, dedicação e comprometimento, ensinando aos bailarinos valores como perseverança, trabalho em equipe e superação de desafios. Além disso, a participação em Companhias de Ballet e a performance em grandes produções dão a sensação de pertencimento a uma comunidade artística e cultural.

Outro aspecto que pode ser considerado relevante é o impacto econômico e turístico do Ballet Clássico ao contribuir para o desenvolvimento da categoria Turismo Cultural em uma determinada região. Apresentações de Ballet atraem um público diversificado e, ao mesmo tempo, promovem a diversidade e o diálogo intercultural. Ainda, as Companhias de Ballet, e os demais eventos de Dança como festivais e competições geram receitas significativas por meio de vendas de ingressos, hospedagem, alimentação e outros serviços relacionados. Este impacto

econômico fortalece o reconhecimento e o investimento na Dança como expressão cultural e artística de interesse para diversos públicos.

Em se tratando do espaço cultural Museu em que nossa pesquisa tratou das coleções musealizadas com peças representativas do Ballet Clássico, a situação que encontramos revelou vários tipos de objetos pertencentes aos acervos, deste modo, preservando elementos relacionados a expressão artística da Dança. E nas três instituições investigadas: Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC); *Smithsonian Institution*; *Victoria & Albert Museum*, os registros que investigamos apontam que no tema da Informação em Arte, no processo da Documentação Museológica, a ênfase nos itens informacionais dos objetos esteve dirigida aos dados extrínsecos, deste modo, calcados na descrição das características físicas e, portanto, a interpretação foi feita predominantemente considerando este aspecto.

Esta circunstância apresentada, de um modo geral, pelas abordagens institucionais no âmbito das Evidências Formais, deixou de explorar nos objetos-documentos registrados enfatizando a forma física, o aspecto da interdependência entre as qualidades materiais e significações imateriais, isto porque não desenvolveu a leitura e a interpretação contextualizando as características da dimensão intangível e que estão presentes em qualquer item musealizado. É preciso lembrar que não basta haver um campo para informação na ficha catalográfica com títulos, por exemplo, Conceito, Descrição de Conteúdo ou similar se o conteúdo não corresponder efetivamente a significação, aos sentidos que expressam o enredo do objeto da criação até a inserção na coleção e posterior 'vida', digamos, museológica.

É possível considerarmos que o fato de ocorrerem lacunas nos dados das fichas no que se refere ou a ausência ou a rara presença de itens de informação para interpretação ligados à questão da interdependência entre dados materiais e imateriais dos objetos das coleções, que faz cerca de mais de vinte anos formalmente é considerada condição irrefutável pelos profissionais do Patrimônio e Museologia; pode ser compreendida em razão da modalidade intangibilidade, imagem da configuração manifestação cultural Dança, cuja característica inerente e distintiva, que é o seu caráter efêmero, seja desafiadora para a função museológica Pesquisa feita pela Documentação Museológica. A natureza fugaz e transitória da Dança é uma condição que pode dificultar a captura de dados sobre suas ocorrências. A efemeridade reside no fato de que a Dança é uma manifestação

artística que se desenrola no tempo e no espaço, apenas existindo no momento de sua performance.

E a Dança ser um ato efêmero é decorrente da combinação de movimentos do corpo, expressão facial, gestos e interação com a música e outros elementos cênicos. Através dessa combinação, os bailarinos transmitem emoções, narrativas e significados, criando uma experiência única para o espectador. Esta experiência momentânea não pode ser repetida exatamente da mesma maneira. Cada apresentação é única, tornando-se um evento irreproduzível no tempo, e os objetos musealizados que integraram o acontecimento artístico não são capazes de representar esta condição singular, por isso, o domínio do assunto pelo catalogador é condição primordial para 'decodificar' o objeto e a situação correlacionada.

Esta característica de ser não tangível, sem dúvida, desafia os métodos tradicionais de Documentação. Enquanto outras formas de expressão artística podem ser fixadas com clareza em um objeto físico, como uma pintura, uma escultura ou um texto, a Dança escapa a materialidade que é visível, reconhecível em um objeto de coleção. A natureza efêmera e, sobretudo, requerendo precisão técnica para a ação do Ballet Clássico pode impor dificuldade para a sua representação no contexto da Documentação, mas não a inviabiliza, porque implica em outras perspectivas de elementos identificáveis para registrar e preservar a variedade e a complexidade dos movimentos, gestos, expressões, interação musical, que compõem uma performance se realiza em cena emocional e sensível.

Diante do que pode ser um desafio, as estratégias para documentar a Dança têm evoluído ao longo do tempo no âmbito das evidências, mesmo as formais, como ainda se mantendo recursos em formatos tradicionais de escrita e os visuais estáticos (fotografias e demais modalidades de imagem), desde que considerados e interpretados na sua versão de elementos contextuais dos demais objetos, ou seja, correlacionados ao plano imaterial de conexão. E quanto aos recursos das tecnologias que compõem os registros com movimento, como os audiovisuais, e na atualidade os digitais, por exemplo, filmes e vídeos que têm sido amplamente utilizados para capturar e arquivar performances, um recurso usado pelos bailarinos e Companhias de Ballet como fontes para trabalhos futuros: ensaios, recriações, etc. Estas gravações permitem preservar determinadas situações que podem ser associadas às condições que tratam da essência (imaterial) da Dança, possibilitando sua visualização posterior para visitantes de museus e para usuários dos seus

serviços de informação, quando adequadamente tratados na representação especializada da informação artística e conectando os aspectos interdependentes do patrimônio cultural que foi musealizado.

Um registro textual que embora seja um item de natureza física, um documento representativo da evidência formal, a Notação, notação da Dança, também chamadas notações coreográficas que são sistemas de símbolos e notações gráficas desenvolvidas para registrar movimentos e coreografias, é um elemento capacitado entre os modos estratégicos para uso da Documentação Museológica para registro da imaterialidade da Dança, e, no caso da nossa pesquisa, do Ballet Clássico. Associada aos registros de imagens em movimento é recurso consistente para o entendimento do que se processa no plano imaterial.

São apontamentos que através de sistemas produzidos em modos textuais tradicionais ou em registros audiovisuais indicam uma forma de capturar e transmitir os movimentos coreográficos, apresentando condições de criar um registro detalhado da estrutura e dos movimentos da Dança, assim, permitindo seu estudo posterior, sua reprodução e até sua recriação em novas circunstâncias. Portanto, é preciso considerar que a inclusão de campos de informação como notação da Dança e vídeos (*links*) nas fichas catalográficas é fundamental para preservar o aspecto imaterial do Ballet Clássico. No entanto, as notações coreográficas são complexas e requerem um treinamento especializado para sua compreensão e interpretação, por isso, como relatamos, há, especialmente no exterior, cursos para domínio do assunto. O que leva a considerar ser essencial investir em recursos humanos especializados na Documentação Museológica da Dança.

Verificamos também que os três Museus quanto a denominação dos títulos dos campos de informação das fichas catalográficas apresenta-se, de modo geral, com termos diferentes para peças idênticas. A terminologia empregada neste caso, assim como nos termos indexados para a busca nas bases de dados dos *sites* institucionais do mesmo modo, com escassas exceções, raramente encontram compatibilidade, desta maneira, cada entidade nomeia de uma forma que lhe é própria. Assim, mesclam-se, por exemplo, variados termos que podem ser técnicos, ou do cotidiano, o mesmo ocorrendo com os termos de busca, não indicando obedecer a critérios de ordenação conhecidos.

Há uma outra condição comum aos três investigados. É a ausência de conceitos apresentados para os termos que compõem a busca nas bases ou nos

títulos dos campos das fichas catalográficas. Ainda, as bases não têm manual para os usuários navegarem com conhecimento prévio de como proceder para a busca e para identificar o significado dos termos.

Consideramos com referência a nomenclatura usada pelos Museus pesquisados por causa do vocabulário reduzido e com representação dos objetos dúbia ou não clara, se por acaso poderia haver relação com a falta de disponibilidade de fontes de consulta especializada em terminologia sobre o tema e com acesso na internet para consultas. Por exemplo, inexistente um glossário de termos técnicos ou um tesouro sobre Ballet Clássico. A razão é porque sendo uma forma distinta de Dança, possui características específicas que não podem ser adequadamente nomeadas e descritas ao serem comparadas ou incluídas em categorias que, embora, sejam do complexo das Artes Cênicas, a exemplo de Teatro, da Ópera ou do Circo¹²⁴, no entanto, não conseguem representar as particularidades que dão forma e caráter ao perfil do Ballet Clássico.

Quanto aos modelos de fichas catalográficas para os objetos das coleções dos Museus pesquisados e obtidos nos *sites* institucionais, além dos problemas de nomenclatura para os títulos dos campos que foram mencionados, no processo de inventário pela Documentação Museológica, também, se apresentam os campos para os itens de informação com um número reduzido, o que não permite representar integralmente as peças nas suas configurações, especialmente, as que dizem respeito ao contexto histórico, social, cultural, sem apresentar detalhadamente as características que refletem o significado da manifestação que deu origem a produção do objeto e, deste modo, deixando de trabalhar o que é relevante para a leitura e interpretação das peças de coleções de acervos musealizados: a indubitável interdependência entre a materialidade e imaterialidade do Patrimônio.

E uma situação que encontramos representando a falta de padrão que estamos relatando foi verificada no complexo de Museus (*Smithsonian*), no qual há 15 unidades museológicas com coleções especificamente representando o nosso tema, no entanto, as fichas catalográficas das unidades não se apresentam atendendo a um padrão institucional determinado para os formatos, terminologia, preenchimento. Assim, as unidades isoladamente estabeleceram seus próprios

¹²⁴ Esta situação nós encontramos no Thesaurus: para Acervos Museológicos. Autoria da documentalista Helena Dodd Ferrez e da museóloga. Maria Helena Bianchini, editado em 1987, portanto, há 36 anos, um longo tempo sem atualização. O mesmo ocorre no Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros, também da autora Ferrez e editado em 2016.

formatos e produziram suas fichas apresentando diferentes indicadores que implicam em procedimentos variados e resultados diversificados na busca por informação.

Na pesquisa, também, foi possível verificar nas Instituições pesquisadas a escassa inserção como itens de coleções objetos capazes de elucidar a questão essencial ligada ao movimento: as tecnologias digitais, como vídeos de alta resolução e registros audiovisuais detalhados que podem proporcionar novas oportunidades para a Documentação e a representação do Ballet Clássico nos Museus, pois são recursos que podem capturar nuances de movimentos, expressões faciais e detalhes coreográficos, entre outros indicadores capitais.

É com relação a situação em foco, ambiente dos Museus e da Dança, especialmente o Ballet Clássico, que podemos considerar a presença de um organismo como propício para atuar como espaço de discussão nos moldes de um Comitê Internacional dedicado à Dança, possivelmente no Conselho Internacional de Museus, *International Council of Museums*, ICOM, que reúne 31 comitês internacionais temáticos¹²⁵ que tratam de áreas, disciplinas, setores, atividades, tipologia de museus, tipos de objetos e demais tópicos ligados e de interesse ao campo da Museologia.

Os Comitês representando a Documentação, *International Committee for Documentation*, CIDOC, e outro que inclui Indumentária, *International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles*, COSTUME, embora possam apresentar referências aplicáveis, no entanto são amplas porque a base é genérica, portanto, ainda não abrangem as especificidades necessárias ao

¹²⁵ Comitê Internacional para o Audiovisual, Novas Tecnologias e Mídias Sociais; Comitê Internacional para as Coleções e Atividades de Museus de Cidades; Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultural; Comitê Internacional para a Documentação; Comitê Internacional para os Museus e Coleções de Instrumentos Musicais; Comitê Internacional para Museus de Ciências e Tecnologia; Comitê Internacional para Egíptologia; Comitê Internacional para o Desenvolvimento de Coleções; Comitê Internacional para os Museus e Coleções de Vestuário; Comitê Internacional para os Museus de Casas Históricas; Comitê Internacional para os Museus e Coleções de Vidro; Comitê Internacional para Arquitetura e Técnicas de Museus; Museus e Coleções de Artes Decorativas e Design; Comitê Internacional para o Intercâmbio de Exposições; Comitê Internacional para Museus e Coleções de Belas Artes; Comitê Internacional para Museus Literários; Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arqueologia e História; Comitê Internacional para Museus de Etnografia; Comitê Internacional de Museus de Memoriais em Homenagem às Vítimas de Crimes Políticos; Comitê Internacional para Segurança de Museus; Comitê Internacional para Museologia; Comitê Internacional para Museus e Coleções de Armas e História Militar; Comitê para a Conservação; Comitê Internacional para Museus de Valores e Bancos; Comitê Internacional para Museus Regionais; Comitê Internacional para Treinamento de Pessoal; Comitê Internacional sobre Administração; Comitê Internacional para Marketing e Relações Públicas; Comitê Internacional para Museus e Coleções de História Natural; Comitê Internacional para Acervos e Museus Universitários

detalhamento do assunto que pesquisamos. E suas fontes quando apresentam modelos para inventário acessíveis são de meados dos anos 1990, necessitando de atualização na forma, no conteúdo e na relação com questões que envolvem acontecimentos, principalmente, que estão sendo vivenciados e compõem os contextos das peças.

No quadro de carências atuais apontamos no ambiente da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, UNESCO, o Conselho Internacional da Dança, CID, *International Dance Council*, organização que se dedica à promoção, desenvolvimento e cooperação internacional no campo da Dança, e a colaboração e a troca de conhecimentos entre bailarinos, coreógrafos, professores e pesquisadores da área. Porém, até o momento não encontramos indicações para o assunto que discutimos.

Ainda podemos pensar que a questão coleções de Dança em Museus são contextos artísticos e culturais que podem receber projetos de cooperação, principalmente, Conselhos Internacionais como ICOM e CID, entre outras entidades, pelos pontos em comum que apresentam, para tanto, podemos considerar que a iniciativa poderá partir dos museus e profissionais do campo ligados ao tema em questão e filiados a entidades nacionais e internacionais.

E neste cenário no qual há situações de insuficiência ou inadequação de dados sobre Dança na modalidade Ballet Clássico focalizando os objetos inventariados nas coleções de acervos de Museus, deixando de explorar o que oferece o processo teórico e prático Documentação Museológica aplicado para a interpretação especializada da Informação em Arte, embora, possa representar um desafio significativo para documentar pontos importantes do contexto do Ballet Clássico, cabe considerar que há como integrá-los em fichas de catalogação recorrendo a fontes existentes, mesmo quando insuficientes ou imprecisas, complementando com agregações e indicadores específicos que são necessários para a leitura e interpretação e, desse modo, incluir as perspectivas de mudanças ocorridas no olhar sobre o patrimônio musealizado na sua integridade material, imaterial e as relações de novas questões políticas e sociais do tempo presente.

A ausência deste procedimento integrante da função Informação e Comunicação em Museus pode levar à perda de dados relevantes deste Patrimônio Cultural que, efetivamente, representa a interdependência dos aspectos da

tangibilidade, o suporte físico, e da intangibilidade que confere significado e sentido ao contexto de produção e execução da obra, imprimindo vitalidade aos objetos referenciando: movimento, expressões, técnicas, estilos, coreografias, companhias e figuras influentes nesta forma de Dança. A falta de apontamentos precisos realizados por especialistas no tema é circunstância que limita as oportunidades de pesquisa interna e externa, compromete a autenticidade, a compreensão, a preservação da diversidade e da trajetória histórica do Ballet Clássico, bem como a transmissão apropriada de tais tradições às futuras gerações de bailarinos e apreciadores da Arte.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Personalidades da dança em Minas Gerais**: história oral e memória em dança no Brasil. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, 2010, Minas Gerais. Anais eletrônicos [...] p.1-6. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Arnaldo%20Leite%20de%20Alvarenga%20-%20Personalidades%20da%20Dan%20em%20Minas%20Gerais%20hist%20F3ria%20oral%20e%20mem%20F3ria%20em%20dan%20E7a%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2023.

AMBITO JURÍDICO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**: a tutela do meio ambiente cultural. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-ambiental/convencao-para-a-salvaguarda-do-patrimonio-cultural-imaterial-a-tutela-do-meio-ambiente-cultural/>. Acesso em: 16 mai. 2023.

ANDREWS, Charlotte; VIEJO-ROSE, Dacia; MORRIS, Benjamin. **Conference Report**: Tangible-Intangible Cultural Heritage: A Sustainable Dichotomy? In: The 7th Annual Cambridge Heritage Seminar, [S.l.], 2007. Disponível em: <https://www.ijih.org/volumes/article/27>. Acesso em: 13 mai. 2023.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **Catalogue général**, 2022. Página Inicial. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/index.do>. Acesso em: 5 jul. 2022.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. 1a ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1978. p. 339.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 13 jan. 2023.

BRASIL. **Decreto-lei nº 3551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, 4 ago. 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 13 jan. 2023.

CAMINHOS e Negritudes: **Formação do corpo negro em balé clássico**. Direção: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Intérprete: Paulo Melgaço. [s. l.: s. n.], 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sX2itFVH7v4>. Acesso em: 13 jan. 2023.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Página Inicial**. 2023. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/cedoc/>. Acesso em 15 mai. 2023.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Ricordi, 1964. p. 326.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Maria Olenewa**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482530/maria-olenewa>. Acesso em: 09 mai. de 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA, **Mercedes Baptista**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa106837/mercedes-baptista>. Acesso em: 09 mai. 2023.

ENCONTRO. **100 anos de Mercedes Baptista**. Direção: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Intérprete: Paulo Melgaço. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5O07M7Wwh-U>. Acesso em: 13 jan. 2023.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989. p. 426. ISBN 85-7110-001-2.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: **IPHAN. Estudos Museológicos** (Cadernos de Ensaio 2). Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. p.65-74. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>. Acesso em: 11 mai. 2023.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro: FazerArte, 2016. p. 803. Disponível em: <https://tesauromuseus.com.br/download/tesouro.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2023.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus: para acervos museológicos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. p. 86. v. 1. ISBN 85-7064-009-9.

FORTE, Cleberson E.; KIRNER, Cláudio. **Usando a realidade aumentada no desenvolvimento de ferramenta para aprendizagem de física e matemática**.

Universidade Federal de Itajubá, 2009. 6 páginas. Disponível em:

<https://sites.unisanta.br/wrva/st%5C62200.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. (La mémoire collective). Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. p. 222.

ICOM. ICOM aprova Nova Definição de Museu. Disponível em:

<https://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 16 mai. 2023.

ICOM BRASIL. **Comitês Internacionais**. Disponível em:

https://www.icom.org.br/?page_id=6. Acesso em: 13 jun. 2023.

ICOM. **CIDOC - International Committee for Documentation**, 2023. Disponível em:

<https://cidoc.mini.icom.museum/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ICOM. **International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles**. 2023. Disponível em: <https://costume.mini.icom.museum/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ICOM. **Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes**

Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC - ICOM). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ICOM - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Observatory on Illicit Traffic in Cultural Goods, Glossary**: Documentation: Inventory / Identification. Disponível em:

<https://www.obs-traffic.museum/documentation-inventory-identification>. Acesso em: 15 jan. 2023.

- ICOM - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Observatory on Illicit Traffic in Cultural Goods, Glossary: Inventory/Register**. Disponível em: https://www.obs-traffic.museum/glossary/letter_i. Acesso em: 15 jan. 2023.
- ICOMOS. **Declaração do México**. México, 1982. Disponível em: <https://joinville.sc.gov.br/wp-content/uploads/2017/09/Declara%C3%A7%C3%A3o-Confer%C3%A2ncia-Mundial-sobre-Pol%C3%ADticas-Culturais-Mondiacult-M%C3%A9xico-1982.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2023.
- INSTITUTO PARADIGMA. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. UNESCO, 2002. Disponível em: <https://iparadigma.org.br/biblioteca/declaracao-universal-sobre-a-diversidade-cultural-unesco/>. Acesso em: 16 mai. 2023.
- INSTITUTO ZUZU ANGEL. **Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM**. Rio de Janeiro, 8 p., 2018. Disponível em: https://costume.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/10/2018/12/guidelines_portuguese.pdf. Acesso em: 10 jul.2023.
- IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Patrimônio Imaterial**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 13 mai. 2023.
- LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. 5a edição. São Paulo: Summus Editorial, 1978. 272 p.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas**. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Nelida. *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museus e imagem*. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p. 17-40. Disponível em: <http://livroaberto.ibict.br/handle/1/443>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber**. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. 2003. 358 p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – IBICT/ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/683/1/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2023.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Musealização e patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados**. In: *Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação*, 15., 2014, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Musealização no contexto interpretativo da interdependência Patrimônio Cultural Imaterial e Material**. In: *Encontro Nacional De Pesquisa Em Ciência Da Informação*, 18., 2017. Anais [...]. Marília: UNESP, 2017.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão**. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio**, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p. 31-50, jan/abr, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/svpTW3fFQJQnYNJrMJwnMsx/?format=pdf&lang=pt> -- também [http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia\(lima\).pdf](http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/museologia(lima).pdf). Acesso em: 17 mai, 2023.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. **Patrimonialização-musealização: a longa trajetória para a categoria patrimônio cultural imaterial**. ,2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/191123>. Acesso em: 17 mai. 2023.
- MIYAKE, RK et al. **Vein imaging: a new method of near infrared imaging, where a processed image is projected onto the skin for the enhancement of vein treatment**. v. 32, n.

8, p. 1031-1038, ago. 2006. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16918565/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MULLER, Regina P. Noverre: **Cartas sobre a Dança**. In: Rev. Antropol. v. 43, n.1. São Paulo, 2000. p. 271-274. Disponível em: www.scielo.br/j/ra/a/jg5TQ4GtwTFchwLpD8FVFJk/?lang=pt. Acesso em: 05 fev. 2023.

OSWALD, Genevieve. **Creating tangible records for an intangible art**. In: Special Lib., v. 59, n. 3, mar. 1968, p. 146-151,. Disponível em: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=sla_sl_1968. Acesso em: 13 mai. 2023.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro , Viruez, G. V., Dias, M. (1994). **Sistema de Informação em Arte e Atividades Culturais** (IARA): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. Ciência Da Informação, 23 (3). p.08. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/530>. Acesso em: 13 mai. 2023.

PROCEEDINGS. International Symposium on Mixed and Augmented Reality [front matter]. Darmstadt, Germany, 2002. Páginas i-ix. Disponível em: <https://ieeexplore.ieee.org/document/1115054>. Acesso em: 23 jun. 2023.

PUOLI, Giovanna. **A história do ballet de repertório**. Giovanna Puoli. Disponível em: <https://www.giovanapuoli.com.br/2017/10/03/a-historia-ballet-de-repertorio/#:~:text=O%20primeiro%20ballet%20de%20repert%C3%B3rio,claro%20dessa%20mudan%C3%A7a%20de%20repert%C3%B3rio>. Acesso em: 28 jan. 2023.

RODRIGUES, G. P.; Rodrigues, C. M. P.. **Realidade virtual: conceitos, evolução, dispositivos e aplicações**. Interfaces Científicas - Educação. Aracaju, vol. 1 nº3, p. 97-109, 2013. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/bitstream/handle/set/395/REALIDADE%20VIRTUAL.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. **Halbwachs: memória coletiva e experiência**. Psicologia USP, [s. l.], v. 4, n. 1-2, 1993. p.14. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013. Acesso em: 13 jan. 2023.

SMIGEL, Libby. **Documenting dance - a practical guide**. Washington: Dance Heritage Coalition, 2006.

SILVERIO, Ana. **A história do Ballet**. Ana Botafogo Maison. Disponível em: <https://anabotafogomaison.com.br/a-historia-do-ballet/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

SMITHSONIAN INSTITUTION. **Collections**. Disponível em: <https://www.si.edu/collections>. Acesso em 05 mai. 2023.

STANFORD UNIVERSITY. **Markerless Motion Capture Project**. Califórnia, Estados Unidos da América. Disponível em: <https://ccrma.stanford.edu/~stefanoc/Markerless/Markerless.html>. Acesso em: 23 jun. 2023.

TEDESCHI, Patrícia Pereira. **A proteção dos conhecimentos tradicionais e expressões de folclore**. Brasília a. 46 n. 184 out./dez. 2009. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/194959/000881717.pdf?sequence=3>. Acesso em: 16 mai. 2023.

TRINDADE, A. L.; VALLE, F. P. do. **A escrita da dança**: Um histórico da notação do movimento. [S. l.], v. 13, n. 3, 2009, p. 201-223. DOI: 10.22456/1982-8918.3579. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/3579>. Acesso em: 20 mar. 2023.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL. **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. 2003a. Disponível em: www.unesco.org/culture/ich/en/convention/. Acesso em: 13 mai. 2023.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL. **List of the Intangible Cultural Heritage**. 2016. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559>. Acesso em: 13 mai. 2023.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL. **Lista do Patrimônio Mundial**. 2003b. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/>. Acesso em: 13 mai. 2023.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL. **Patrimônio Cultural Imaterial**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

UNESCO. **Our creative diversity**: report of the World Commission on Culture and Development. Paris, 1995. 302 p. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000101651>. Acesso em: 16 mai. 2023.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Collections**. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured>. Acesso em 05 mai. 2023.

WHOLO DANCE. **Whole-body interaction learning for dance education**. Roma, 2016. Disponível em: <http://www.wholodance.eu/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - QUADRO DE AÇÕES INTERNACIONAIS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

DATA	EVENTO
06 de setembro de 1952	Adoção da Convenção Universal de Direitos Autorais (<i>Universal Copyright Convention</i>), em Genebra – Revisada em 1971 (Paris)
14 julho de 1967	Comitê Executivo da União de Berna: Conferência de Estocolmo da Convenção de Berna
1971	Secretaria UNESCO: Preparação do documento: “ Possibilidade de criação de um Instrumento Internacional para a Proteção do Folclore ”
16 de novembro de 1972	17ª. Conferência Geral da UNESCO: Adoção da Convenção para Proteção do Patrimônio Cultural e Natural Mundial
24 de abril de 1973	Pedido oficial do Governo da Bolívia para adição de um Protocolo à Convenção Universal de Direitos Autorais para a proteção do folclore
Novembro de 1976	Recomendação de Nairóbi : Conceituação do “conjunto histórico e tradicional” e lugares dotados de “valor sócio-cultural”
1976	UNESCO-OMPI: Preparação do Modelo de Direitos Autorais para países em desenvolvimento (Túnis)
11-15 de julho de 1977	UNESCO: Comitê de Especialistas sobre a proteção Legal do Folclore (Túnis)
24 de maio de 1978	UNESCO-OMPI: Acordo alcançado entre a Secretaria da UNESCO e da OMPI sobre a salvaguarda do folclore
Outubro/novembro 1978	20ª. Conferência Geral da UNESCO : Aprovação da Resolução 59/2.1, a fim de “identificar formas de prever o folclore, a nível internacional”
27 de fevereiro de 1979	UNESCO-OMPI: Reunião inter-secretariado conjunta
31 de agosto de 1979	Secretaria UNESCO: Circulação do “ Questionário sobre a Proteção do Folclore ” aos Estados-membros
7-9 de janeiro de 1980	UNESCO-OMPI: Primeira Reunião do Grupo de Trabalho sobre os Aspectos de Propriedade Intelectual Proteção do Folclore (Genebra)
Setembro/outubro de 1980	21ª. Conferência Geral da UNESCO : Aprovação de um período de trabalho trienal (1981-1983) no domínio da proteção do folclore; adoção da resolução 5.3, confirmando a importância do folclore e da possibilidade de estabelecimento de regulamentos internacionais para a sua proteção.
9-13 de fevereiro de 1981	UNESCO-OMPI: Segunda Reunião do Grupo de Trabalho sobre os Aspectos de Propriedade intelectual Proteção do Folclore (Paris)
14-16 de outubro de 1981	UNESCO-OMPI: Primeira Reunião Regional do Comitê de Especialistas (Bogotá)
22-26 de fevereiro de	UNESCO: Comitê de Especialistas Governamentais sobre a Salvaguarda do

1982	Folclore (Paris)
28 de junho – 02 de julho de 1982	UNESCO-OMPI: Comitê de Peritos Governamentais sobre os Aspectos de Propriedade Intelectual da Proteção das Expressões do Folclore (Genebra)
Outubro de 1982	3º. Colóquio Interamericano sobre Revitalização de Pequenas Aglomerações (ICOMOS), dando origem à Declaração de Tlaxcala, afirmando serem as pequenas aglomerações “reservas de modos de vida que dão testemunho de nossas culturas, conservam uma escala própria e personalizam as relações comunitárias, conferindo assim, uma identidade a seus habitantes”
31 de janeiro – 02 de fevereiro de 1983	UNESCO-OMPI: Segunda Reunião Regional do Comitê de Especialistas (Nova Déli)
23-25 de fevereiro de 1983	UNESCO-OMPI: Terceira Reunião Regional do Comitê de Especialistas (Dakar)
Maio/junho de 1983	UNESCO: 116ª. Sessão do Conselho Executivo da UNESCO ; aprovação da Decisão 5.6.2, endossando a continuação dos esforços para a proteção do folclore.
Outubro/novembro de 1983	22ª. Conferência Geral da UNESCO : Aprovação de um novo Comitê de Especialistas Governamentais para a continuação dos esforços para a proteção do folclore
8-10 de outubro de 1984	UNESCO-OMPI: Quarta Reunião Regional do Comitê de Especialistas (Doha)
10-14 de dezembro de 1984	UNESCO-OMPI: Comitê de Peritos sobre a Proteção dos Aspectos de Propriedade Intelectual do Folclore (Paris)
1985	Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (ICOMOS), originando a Declaração do México.
14-18 de janeiro 1985	UNESCO: Segunda Comissão de Peritos Governamentais sobre Salvaguarda do Folclore (Paris)
Outubro/novembro de 1985	23ª. Conferência Geral da UNESCO : Aprovação do Projeto de Resolução 15.3, em que a questão da salvaguarda do folclore poderia ser objeto de um instrumento internacional sob a forma de uma Recomendação.
01-05 de junho de 1987	UNESCO: Comissão Especial de Técnicos e Juristas para a Salvaguarda do Folclore (Paris)
Outubro/novembro de 1987	24ª. Conferência Geral da UNESCO : Adoção da Resolução 15.3, endossando a elaboração de um instrumento internacional, sob a forma de uma recomendação, com a salvaguarda do folclore.
01 de junho de 1988	Secretaria UNESCO: Circulação do primeiro esboço da Recomendação, elaborado pela Comissão Especial de Técnicos e Juristas para a Salvaguarda do Folclore (1987)
24-28 de abril de 1989	UNESCO: Comissão Especial de Peritos Governamentais para preparar um projeto de Recomendação aos Estados-membros em matéria de salvaguarda do folclore (Paris)
15 de novembro de 1989	25ª. Conferência Geral da UNESCO : Aprovação da “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”

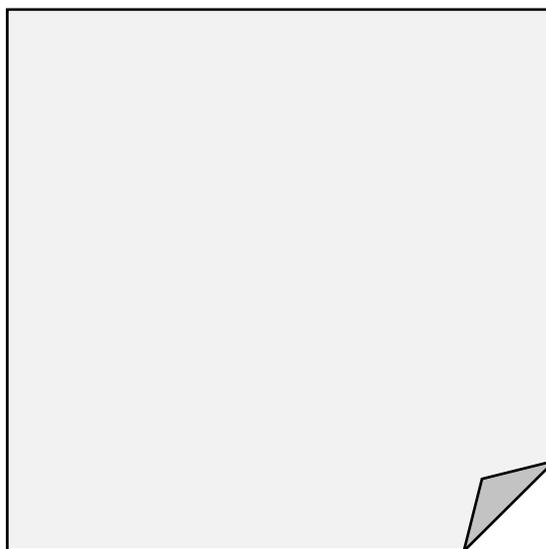
1995	UNESCO: Seminário para analisar a aplicação da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.
1996	UNESCO: Projeto “Tesouros Humanos Vivos”
1997	“Manual Metodológico” com princípios para a proteção da cultura tradicional e popular contra a exploração comercial inadequada, aprovado na II Conferência do Trabalho.
1997	Fórum Mundial sobre a Proteção do Folclore (Tailândia)
1997	Consulta Internacional sobre a Preservação dos Espaços Culturais Populares (Marrocos)
Maio de 2001	UNESCO: Proclamação de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.
17 de outubro de 2003	Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

APÊNDICE 2 - FICHA CATALOGRÁFICA DE OBJETO DE BALLE T CLÁSSICO

NOME DA INSTITUIÇÃO

No. de registro

Título



Coleção __ (ex.: Ballet; Companhia; Bailarino) _____

Autor 1: _____ Função: _____

Autor 2: _____ Função: _____

Autor 3: _____ Função: _____

Bailarinos retratados: _____

Vinculação (artista): _____

Diretor Artístico: _____

Escola / Grupo Cultural / Companhia de Dança: _____

Título para etiqueta:

Texto para etiqueta:

Assinada () Sim () Não

Onde: _____

Marcada () Sim () Não

Onde: _____

Datada () Sim () Não

Onde: _____

Data: _____ Atribuído () Sim () Não

Data de estreia: _____ Atribuído () Sim () Não

Local: __ (País; Cidade) _____

Teatro: _____

Transcrição de assinatura

Outras inscrições

Edição: _____

No. da Edição: _____

Impressão/Fundição: _____

Material/Técnica: _____

Local de fabricação: _____

Ano de fabricação: _____

Dimensões: Alt.: _____ Larg./Diâm.: _____ Profund.: _____

Peso: _____

Dimensões da área impressa: Alt.: _____ Larg./Diâm.: _____

Moldura/Base/Passe-partout: Alt.: _____ Larg./Diâm.: _____ Profund.: _____

Peso da moldura/base/passe-partout: _____

Duração da gravação: __ (áudio ou vídeo) __

Link para vídeo: _____

Descrição formal do objeto: _____

Descrição de conteúdo: _____

Função: _____

Temas: _____

Estilo/Movimento: _____

Procedência:

No. do processo:

Data de aquisição:

Forma de aquisição:

Doador/Vendedor:

Valor de compra:

Valor de seguro:

Ex-proprietários: _____

Exposições/Prêmios: _____

Referências bibliográficas:

Objetos relacionados:

Contextualização / Pesquisa Museológica:

Localização fixa: _____

Localização atual: _____

Foto: Sim Não

Negativo: Sim Não

Diapositivo: Sim Não

Observações:

Restauração: Sim Não

Estado de Conservação: Bom Razoável Ruim

Data da última avaliação: _____

Catalogador:

Data da catalogação:

**APÊNDICE 3 - EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA PARA ACERVOS DE BALLET
CLÁSSICO (VÍDEO)**

NOME DA INSTITUIÇÃO

No. de registro: V-001

Título: Tarantela de Lago dos Cisnes



Coleção: Companhia Brasileira de Ballet

Autor 1: Marius Petipa

Função: Coreógrafo

Autor 2: Lev Ivanov

Função: Coreógrafo

Autor 3: Jorge Texeira

Função: Remontador

Autor 4: Piotr Ilitch Tchaikovsky

Função: Compositor

Autor 5: Tânia Agra

Função: Figurinista

Bailarinos retratados: Lis Sayão; Gustavo Carvalho. Ao fundo: Joyce Liziane, Luciana Davi, Elizabeth Ferreira, Thales Gea, Paula Borcosky, Eliane Montenegro, Edson Farias, Alicia Saul, Ian Chiochetta.

Vinculação (artista): Idem ao item acima

Diretor Artístico: Jorge Texeira

Escola / Grupo Cultural / Companhia de Dança: Companhia Brasileira de Ballet

Título para etiqueta:

Lis Sayão e Gustavo Carvalho em Tarantela, de O Lago dos Cisnes

Texto para etiqueta:

Apresentação do 3o. ato do ballet O Lago dos Cisnes em seu último espetáculo da temporada em 2013 pela Companhia Brasileira de Ballet no Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro).

Assinada () Sim (X) Não**Onde:** _____ - _____**Marcada** () Sim (X) Não**Onde:** _____ - _____**Datada** () Sim (X) Não**Onde:** _____ - _____**Data:** __/11/2013**Atribuído** () Sim (X) Não**Data de estreia:** 2012**Atribuído** (X) Sim () Não**Local:** Brasil, Rio de Janeiro/ RJ**Teatro:** Teatro Carlos Gomes**Transcrição de assinatura:**

[sem assinatura]

Outras inscrições:

[não se aplica]

Edição: _____ - _____**No. da Edição:** _____ - _____**Impressão/Fundição:** _____ - _____**Material/Técnica:** Filmagem / Filme**Local de fabricação:** -**Ano de fabricação:** -**Dimensões: Alt.:** _____ **Larg./Diâm.:** _____ **Profund.:** _____**Peso:** _____**Dimensões da área impressa: Alt.:** _____ **Larg./Diâm.:** _____**Moldura/Base/Passe-partout: Alt.:** _____ **Larg./Diâm.:** _____ **Profund.:** _____

Peso da moldura/base/passe-partout: _____

Duração da gravação: 2m06s

Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=WMFtHbyzAZA>

Descrição formal do objeto: Vídeo de 2m06s filmado com baixa resolução, de celular, de dois bailarinos, um homem e uma mulher, enquanto se apresentam no terceiro ato do ballet O Lago dos Cisnes. 06 bailarinas com figurinos de Noivas estão sentadas ao fundo e outros bailarinos fazem a figuração como Corte. Há uma figurante de Rainha, um figurante de Mestre de Cerimônias e um bailarino fazendo o papel de Bobo da Corte.

Descrição de conteúdo: Vídeo de trecho de apresentação com a coreografia Tarantela, apresentado no terceiro ato, filmado durante o espetáculo de Lago dos Cisnes da Companhia Brasileira de Ballet em seu último dia de apresentações da temporada no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro.

Função:

Temas: Lago dos Cisnes; Ballet Clássico

Estilo/Movimento: Ballet Clássico; Ballet de Repertório

Procedência:

No. do processo:	Data de aquisição:
Forma de aquisição:	Doador/Vendedor:
Valor de compra:	Valor de seguro:

Ex-proprietários: Lis Sayão

Exposições/Prêmios: _____

Referências bibliográficas:

Marius Petipa: São Paulo Cia de Dança. Dança na web: Marius Petipa. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/marius-petipa/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Lev Ivanov: Britannica. Lev Ivanov. Britannica, [s.d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Lev-Ivanovich-Ivanov>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Jorge Texeira: Jornal de Teatro. Diretor artístico da Cia Brasileira de Ballet Jorge Teixeira. Jornal de Teatro, [s.d.]. Disponível em: www.jornaldeteatro.com.br/danca/1991-diretor-artistico-da-cia-brasileira-de-ballet-jorge-teixeira. Acesso em: 21 jun. 2023.

Piotr Ilitch Tchaikovsky: ebiografia. Tchaikovsky. ebiografia, [s.d.]. Disponível em: www.ebiografia.com/tchaikovsky/. Acesso em: 21 jun. 2023.

Cia Brasileira de Ballet:

O Lago dos Cisnes: São Paulo Cia de Dança. Dança na web: O Lago dos Cisnes. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/o-lago-dos-cisnes/>. Acesso em: 21 jun. 2023

Teatro Carlos Gomes: Rio Teatro. Teatro Carlos Gomes. Rio Teatro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.rionoteatro.com.br/localeventos/view/37>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Gustavo Carvalho: Caminada, Eliana (Canal). Gustavo Carvalho, bailarino do Ballet am Rhein [vídeo]. YouTube, 2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xWZOANLjaSw. Acesso em: 21 jun. 2023.

Lis Sayão: Midiorama. "O Quebra-Nozes": clássico natalino tem apresentações no Teatro Oi Casa Grande neste fim de semana. Midiorama, [s.d.]. Disponível em: <https://www.midiorama.com/o-quebra-nozes-2017>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Objetos relacionados:

OB001 - Sapatilha da bailarina Lis Sayão

Contextualização / Pesquisa Museológica:

O espetáculo foi apresentado em novembro de 2013, em um domingo, último dia de apresentações da temporada de Lago dos Cisnes da Companhia Brasileira de Ballet no Teatro Carlos Gomes, na cidade do Rio de Janeiro. Como de costume nesta Companhia, no último dia de apresentações há mudança de elenco para testes de apresentações futuras. Neste dia o casal que apresentou a Tarantela (coreografia com base na cultura italiana) no terceiro ato do espetáculo foi escolhido antes do ensaio de palco (que acontece algumas horas antes da apresentação) e seu único ensaio juntos foi este mencionado acima.

Gustavo Carvalho (primeiro solista) originalmente fazia o papel do Príncipe Siegfried e os partners de Lis Sayão (primeira solista) eram revezados entre Mozart Mizuyama (primeiro solista) e Anderson Souza (solista). O papel de bobo da corte também foi trocado neste dia sendo apresentado por Ian Chiochetta (corpo de baile) e não por Helenilson Ferreira (primeiro solista) ou Breno Lucena (solista) como de costume.

Localização fixa: _____

Localização atual: _____

Foto: () Sim (X) Não

Negativo: () Sim (X) Não

Diapositivo: () Sim (X) Não

Observações: –

Restauração: () Sim (X) Não

Estado de Conservação: (X) Bom () Razoável () Ruim

Data da última avaliação: 21/06/2023

Catalogador: Lis Athayde Sayão

Data da catalogação: 21/06/2023

**APÊNDICE 4 - EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA PARA ACERVOS DE
BALLET CLÁSSICO (OBJETO)**

NOME DA INSTITUIÇÃO

No. de registro: OB-001

Título: Sapatilha da bailarina Lis Sayão



Coleção: Companhia Brasileira de Ballet

Autor 1: Gaynor Minden

Função: Fabricante

Autor 2:

Função:

Autor 3:

Função:

Autor 4:

Função:

Bailarinos retratados: —

Vinculação (artista): Lis Sayão

Diretor Artístico: Jorge Texeira

Escola / Grupo Cultural / Companhia de Dança: Companhia Brasileira de Ballet

Título para etiqueta:

Sapatilha da bailarina Lis Sayão utilizada para a apresentação de O Lago dos Cisnes em 2013.

Texto para etiqueta:

Sapatilha utilizada pela bailarina Lis Sayão durante toda a apresentação de O Lago dos Cisnes em novembro de 2013. A mesma sapatilha foi utilizada pela bailarina durante todas as apresentações da temporada da Companhia Brasileira de Ballet no Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro).

Assinada () Sim (X) Não**Onde:** _____ – _____**Marcada** () Sim (X) Não**Onde:** _____ – _____**Datada** () Sim (X) Não**Onde:** _____ – _____**Data:** __/11/2013**Atribuído** () Sim (X) Não**Data de estreia:** (não se aplica)**Atribuído** () Sim () Não**Local:** Brasil, Rio de Janeiro/ RJ**Teatro:** Teatro Carlos Gomes**Transcrição de assinatura:**

[sem assinatura]

Outras inscrições:

[em ambas sapatilhas]: lateral

8M 4-521-22

112332

Made in USA

Edição: _____ – _____**No. da Edição:** _____ – _____**Impressão/Fundição:** _____ – _____**Material/Técnica:** PORON® 4000; cetim (sapatilha e fitas); elásticos; polímero flexível; couro**Local de fabricação:** Nova Iorque, Estados Unidos da América**Data de fabricação:** –**Dimensões:** **Alt.:** 24cm **Larg./Diâm.:** 10cm **Profund.:** 06cm**Peso:** 500g (cada sapatilha)**Dimensões da área impressa:** **Alt.:** ___ ___ **Larg./Diâm.:** ___ ___**Moldura/Base/Passe-partout:** **Alt.:** _____ **Larg./Diâm.:** _____ **Profund.:** _____**Peso da moldura/base/passe-partout:** _____**Duração da gravação:** —

Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=WMFtHbyzAZA> [relacionado]

Descrição formal do objeto:

Sapatilha em cetim rosa claro com sinais de desgaste no joanete de ambos lados, calcanhares, ponta e costuras do meio do pé. Duas fitas e dois elásticos costurados em cada pé. Os elásticos estão desgastados e com pontos soltos. O tecido da sola está solto.

Descrição de conteúdo:

Sapatilha que foi usada pela bailarina Lis Sayão em diversos espetáculos, no Brasil e no exterior, incluindo o último espetáculo da temporada de Lago dos Cisnes no teatro Carlos Gomes (RJ) e a suíte de Dom Quixote no teatro Imperator (RJ), ambos em 2013.

Função:

Sapatilhas de ponta foram criadas no século XVII para permitir que as bailarinas parecessem estar flutuando no palco enquanto dançam. Elas permitem que os bailarinos fiquem equilibrados em cima dos dedos durante coreografias e aulas.

Temas: Ballet Clássico

Estilo/Movimento: Ballet Clássico

Procedência:

No. do processo:	Data de aquisição:
Forma de aquisição:	Doador/Vendedor:
Valor de compra:	Valor de seguro:

Ex-proprietários: Lis Sayão

Exposições/Prêmios: _____

Referências bibliográficas:

Gaynor Minden: Gaynor Minden. WHAT MAKES THEM BETTER. Gaynor Minden, [s.d.]. Disponível em: <https://dancer.com/about-gaynor-minden/about-our-shoes/what-makes-them-better/?v=19d3326f3137>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Lis Sayão: SAYÃO, Lis (canal). Tarantella - Lis Sayão & Gustavo Carvalho [vídeo]. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WMFtHbyzAZA>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Cia Brasileira de Ballet:

O Lago dos Cisnes: São Paulo Cia de Dança. Dança na web: O Lago dos Cisnes. São Paulo, [s.d.].

Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/o-lago-dos-cisnes/>. Acesso em: 21 jun. 2023

Teatro Carlos Gomes: Rio Teatro. Teatro Carlos Gomes. Rio Teatro, [s.d.]. Disponível em:

<https://www.rionoteatro.com.br/localeventos/view/37>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Objetos relacionados:

V-001 / FT-001

Contextualização / Pesquisa Museológica:

Usada no espetáculo da temporada de Lago dos Cisnes da Companhia Brasileira de Ballet no Teatro Carlos Gomes, na cidade do Rio de Janeiro em novembro de 2013. A sapatilha foi usada pela bailarina durante toda a temporada e em também em outros espetáculos durante a carreira devido a durabilidade da marca (Gaynor Minden). Nesta temporada a bailarina fez os papéis: Valsa (1o ato); Pas de Quatre (1o ato); Cisnes (2o. ato e 4o ato); Grandes Cisnes (2o.ato); Tarantella (3o. ato); Noivas (3o. ato).

Outro espetáculo onde a sapatilha foi utilizada é a Suíte de Dom Quixote, apresentada no Teatro Imperator, no Rio de Janeiro, também em 2013.

Localização fixa: _____

Localização atual: _____

Foto: Sim Não

Negativo: Sim Não

Diapositivo: Sim Não

Observações: –

Restauração: Sim Não

Estado de Conservação: Bom Razoável Ruim

Data da última avaliação: 21/06/2023

Catalogador: Lis Athayde Sayão

Data da catalogação: 21/06/2023

**APÊNDICE 5 - EXEMPLO DE FICHA CATALOGRÁFICA PARA ACERVOS DE
BALLET CLÁSSICO (FOTOGRAFIA)**

NOME DA INSTITUIÇÃO

No. de registro: FT-001

Título: Lis Sayão em Kitri



Coleção: Companhia Brasileira de Ballet

Autor 1: Marius Petipa

Função: Coreógrafo

Autor 2: Alexander Gorsky

Função: Coreógrafo

Autor 3: Ludwig Minkus

Função: Compositor

Autor 4: Jorge Texeira

Função: Remontador/Ensaiador

Autor 5: Tânia Agra

Função: Figurinista

Autor 6: Jader Silva

Função: Fotógrafo

Balharinos retratados: Lis Sayão

Vinculação (artista): Lis Sayão

Diretor Artístico: Jorge Texeira

Escola / Grupo Cultural / Companhia de Dança: Companhia Brasileira de Ballet

Título para etiqueta:

Bailarina Lis Sayão em Kitri, do ballet Dom Quixote, 2014.

Texto para etiqueta:

Apresentação da variação de Kitri no Grand Pas de Deux de Dom Quixote, durante espetáculo da Cia Brasileira de Ballet em 2014 no Teatro Imperator (Rio de Janeiro).

Assinada () Sim (X) Não

Onde: _____ – _____

Marcada () Sim (X) Não

Onde: _____ – _____

Datada () Sim (X) Não

Onde: _____ – _____

Data: __/__/2014

Atribuído () Sim (X) Não

Data de estreia: 2010

Atribuído (X) Sim () Não

Local: Brasil, Rio de Janeiro/ RJ

Teatro: Teatro Imperator

Transcrição de assinatura:

[sem assinatura]

Outras inscrições:

Jader Silva (C.S.E)

Edição: _____ – _____

No. da Edição: _____ – _____

Impressão/Fundição: _____ – _____

Material/Técnica: Papel fotográfico/Impressão

Local de fabricação: –

Data de fabricação: –

Dimensões: Alt.: 23,5cm Larg./Diâm.: 18cm Profund.: 2,5cm

Peso:

Dimensões da área impressa: Alt.: 17cm Larg./Diâm.: 12cm

Moldura/Base/Passe-partout: Alt.: 23,5cm Larg./Diâm.: 03cm Profund.: 2,5cm

Peso da moldura/base/passe-partout: 240g

Duração da gravação: —

Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pSp9dBgtGX8> [relacionado]

Objetos relacionados:

OB-001

Descrição formal do objeto:

Fotografia retangular de bailarina sozinha no palco em figurino (tutu) vermelho com corpete preto e leque vermelho em posição de *échappé* nas pontas.

A foto está com marcas de arranhão e perdas no C.I.D e base.

Descrição de conteúdo:

Bailarina Lis Sayão em apresentação da variação de Kitri no Teatro Imperator em 2014.

Função: —

Temas: Ballet Clássico; Dom Quixote

Estilo/Movimento: Ballet Clássico; Ballet de Repertório

Procedência:

No. do processo:	Data de aquisição:
Forma de aquisição:	Doador/Vendedor:
Valor de compra:	Valor de seguro:

Ex-proprietários: Lis Sayão

Exposições/Prêmios: _____

Referências bibliográficas:

Cia Brasileira de Ballet:

Dom Quixote: Petite Danse. A HISTÓRIA DOS GRANDES BALLETS DE REPERTÓRIO DE FORMA SIMPLES – DOM QUIXOTE 1869. Disponível em: petitedanse.com.br/dom-quixote-1869/.

Acesso em: 17 jan. 2018.

Teatro Imperator: Teatro Imperator - Centro Cultural João Nogueira. Programação. Disponível em: <http://imperator.rj.gov.br/programacao/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Espectáculo “Seleção de Clássicos”: Imperator Centro Cultural. Cia Brasileira de Ballet apresenta Seleção de Clássicos no Imperator [vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSp9dBgtGX8>. Acesso em: 23 jun. 2023.

Contextualização / Pesquisa Museológica:

Grand Pas de Deux de Dom Quixote apresentado no espetáculo “Seleção de Clássicos” em 2014 no Teatro Imperator (Rio de Janeiro) pela Companhia Brasileira de Ballet. Outros ballet apresentados no espetáculo foram: Majíssimo, Raymonda, Pas de deux de Corsário, Pas de Deux de Harlequinade.

A bailarina Lis Sayão (primeira solista) dançou com o partner Leomir Franklin (solista). O Grand Pas de Deux é composto de 4 partes: Adágio, variação masculina, variação feminina e coda. A fotografia foi tirada na variação feminina.

Localização fixa: _____

Localização atual: _____

Foto: Sim Não

Negativo: Sim Não

Diapositivo: Sim Não

Observações: –

Restauração: Sim Não

Estado de Conservação: Bom Razoável Ruim

Data da última avaliação: 21/06/2023

Catalogador: Lis Athayde Sayão

Data da catalogação: 21/06/2023