

Arquivos de dança no Brasil e a performatividade do passado

Rafael Guarato
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo

Este artigo consiste em numa revisão bibliográfica acerca do debate internacional sobre arquivos de dança, entrecruzando-os com reflexões que atravessaram minha própria formação e trajetória como historiador da dança que realiza pesquisas a partir de um local específico, o Brasil. Arquivos de dança no Brasil apresentam características e *modus operandi* consideravelmente diferentes uns dos outros, tornando bastante peculiar toda relação entre artistas e documentos e/ou entre pesquisadores acadêmicos e documentos. Embora a proposta possa parecer localizada, penso que há um potencial de generalização dos debates aqui propostos, uma vez que eles reconhecem algo que frequentemente atravessa textos históricos, opiniões de artistas e artigos sobre estudos de dança, tanto no Brasil quanto internacionalmente, que consiste em lidar com o próprio arquivo como um referente para um discurso que pode aspirar à verdade e fornece um vínculo material com o passado.

Palavras-chave: arquivos; dança; performatividade; traço; passado.

Introduzindo o assunto

Pesquisar o passado de heranças e tradições de dança¹, assim como, de qualquer outra atividade humana, requer o contato com os registros que nos chegam no presente. Se por um lado a produção de historiografias de dança em nosso país tem apresentado um tímido entusiasmo nas últimas décadas, o alvoroço em torno de arquivar tem sido ainda mais proeminente. Entretanto, lidar com fontes do passado pode com facilidade, recair numa admiração e comoção pelos registros, o que a historiadora Arlette Farge (2009) descreve como uma espécie de sedução que os documentos podem exercer sobre pessoas no tempo presente, convencendo pessoas não introduzidas em estudos sobre o passado, a assumirem com

¹ Uma versão preliminar deste texto foi publicada no periódico *Dance Research* com o título “Dance archives in Brazil: a brief introduction” (2020). No processo de obtenção de informações sobre os arquivos de dança no Brasil, foi fundamental a contribuição de pesquisadores e gestores que me forneceram contribuições imprescindíveis, cabendo aqui meus agradecimentos a Ana Teixeira, Mônica Mion, Arnaldo Alvarenga, Raymundo Costa, Beatriz Cerbino, Elis Costa, Fabiano Carneiro, Vera Torres, Getúlio Lima, Janaína Lobo, Carlinhos Santos, Mônica Fagundes Dantas e Giancarlo Martins.

ingenuidade os conteúdos dos documentos como reflexos do acontecido e negligenciando as ações humanas que nos legaram estes mesmos documentos.

Para adentrarmos à essas questões e suas implicações epistemológicas tanto para os processos de arquivamento (*archiving*), como para o trato do material arquivado por parte de historiadores, procederei a uma apresentação e caracterização de diferentes formatos de arquivamento identificados no Brasil, realizando um paralelo com discussões encontradas no campo dos estudos de dança. Uma vez entendido as diferenças constituidoras destes formatos de arquivo(s), prosseguirei à identificação daquilo que os mantém agrupados no termo “arquivos de dança”, demonstrando que há algo que atravessam com frequência os textos históricos, falas de artistas e artigos sobre dança tanto no Brasil como no cenário internacional, que consiste em tratar o arquivo em si como base para conhecimento do acontecido, como referente do discurso que pode ambicionar a verdade e fornecedor de um elo material com o passado, como um traço entre passado e o presente. Sendo este o primeiro assunto sobre o qual pretendo me debruçar, buscarei compreender como aquela indefinição sobre arquivo desaparece nos textos históricos sobre dança, buscando responder a questões como: qual o estatuto assume o documento e o testemunho (e com este a memória) diante de um arquivo de dança quando analisado por uma epistemologia histórica? Minha hipótese é que existe uma episteme orientadora do trato documental sobre dança ofertados pela história e filosofia, tanto por parte de quem arquivava, como por parte da história da dança.

Registros de dança no Brasil

A palavra “arquivo” esconde uma multiplicidade de formatos organizacionais e pode ser aplicada conceitualmente de diferentes formas. Por isso, vale situar que o entendimento de arquivo utilizado neste texto se difere do sentido tradicional do significado que a palavra descreveu para historiadores até as últimas décadas do século passado. Foi Michel Foucault em sua *Arqueologia do saber* (1986) quem conceituou o arquivo de modo a provocar uma reviravolta nos estudos sobre o assunto nas últimas décadas, ao definir arquivo como sistemas de enunciados, que não são textos guardados por uma cultura, mas de sistemas que estabelecem declarações como eventos, permitindo reconhecer o arquivo como agência que regula a conexão entre enunciados, sua formação e transformação. Portanto, o conceito de arquivo em Foucault não possui materialidade, o arquivo passa a ser entendido como lei do que pode ser dito, aquilo que permite a enunciados serem tratados como singulares, e por isso, arquivo são sempre arquivo(s) e que possuem seus deslocamentos, estando em constante movimento.

Seguindo essa concepção, o conceito de “arquivos de dança” não é neutro ou descritivo de uma prática objetiva, eles deixam de servir como relato ou constatação, e, portanto, não se submetem mais ao critério de verificabilidade (não são falsos nem verdadeiros). Esse

reconhecimento do aspecto performativo do arquivo (Austin, 1962)² permitiu emergir uma diversidade de possibilidades e disputas em torno de sua definição, mas com a compreensão de que além de informar, os arquivos fazem algo. Nesse sentido, a questão de ordem dos pesquisadores envolvidos em dinâmicas arquivísticas passaram a questionar foi: o que constitui ou deveria constituir as especificidades dos arquivos de dança? As práticas e teorias arquivísticas se encarregaram de indefinir, ou melhor, de performar esse conceito, e até o momento consegui agrupá-los em três categorias: a) arquivos de dança: consiste em diferentes exercícios curatoriais de preservação documental com apoio institucional; b) dança que arquiva a si mesma: refere-se a coleções e arquivos pessoais e projetos de arquivamento realizados por artistas, grupos e companhias que documentam a si mesmos; c) arquivos que dançam: quando o corpo é o local privilegiado, mas não o único, de inscrição de testemunho e compartilhamento de memória. Para entendermos melhor essas diferenças, realizarei uma apresentação de arquivos de dança existentes no Brasil, acompanhado de uma melhor explicação da categorização aqui proposta.

Arquivos de dança

São documentos sobre dança que ficam sob tutela de terceiros, contando com a organização e apoio de instituições públicas ou privadas e trabalho especializado. São caracterizados por uma herança epistemológica que trata a dança como algo efêmero, mediante a qual cabe aos arquivos a função de combater o aspecto efêmero da dança. Dedicados à preservação de documentos que de diferentes modos “registram” fazeres de dança e proclamam a oferta de uma garantia, no sentido de manutenção e salvaguarda de testemunhos do passado em forma de documentos. Seus formatos tem ampliado os suportes de registro de modo significativo com as tecnologias digitais e hoje arquivam uma variedade de documentos textuais, imagéticos, sonoros, audiovisuais e interativos. O projeto *The Dance Heritage Coalition*, por exemplo, define essa atividade como uma estratégia “para diminuir nossa dependência humana da memória”³. Esse entendimento também é compartilhado pelas pesquisadoras Lynn Matluck Brooks and Joellen A. Meglin e publicizado no texto de abertura do dossiê *Preserving Dance as a Living Legacy* para a revista *Dance Chronicle* (2011) ao tratarem essa relação entre dança e memória como “fragilidade” (*fragility*). O arquivo nessa premissa, guardado as oscilações de grau, permanece como instância de guarda e se atualiza no sentido de angariar novos recursos para preservar sempre mais e diferentes heranças de dança.

² As variações da linguagem analisadas por John Austin como *performative utterance* compreende o enunciar como uma ação, nos fornecendo um lastro para entender que os arquivos e seus sistemas de enunciados não são meramente descritivos, inserindo-os numa complexa e tensa trama social de interação.

³ No original: “[...] to lessen our dependence on the human chain of memory” (tradução do autor).

Seguindo essa premissa e a constatação durante este estudo de que não existe arquivo público dedicado especificamente à dança no Brasil, encontramos os arquivos de instituições públicas que guardam documentos e acervos de dança referentes exclusivamente a companhias estatais. Para este levantamento foi utilizado o conhecimento prévio do autor e consultas a outras pessoas pesquisadoras da área. Nestes moldes e ainda sem disposição para consulta online, dispomos de:

– O acervo de documentos referentes às atividades do Balé da Cidade de São Paulo⁴ desde o ano de sua criação em 1968, encontra-se atualmente dividido em dois espaços e com formas de acesso distintas. Documentos entre os anos de 1968 e 2000 estão no Centro de Documentação e Memória da Praça das Artes, junto aos demais documentos referentes às atividades do Teatro Municipal de São Paulo, estando o acesso limitado e condicionado a autorização prévia da Fundação Teatro Municipal de São Paulo. O acervo referente ao ano 2000 até o presente, encontram-se digitalizados e disponíveis para consulta na sede da companhia – também localizado na Praça das Artes – e sob coordenação de Raymundo Costa.

– Documentos referente ao Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ballet estatal mais antigo do Brasil criado em 1936, encontram-se no Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que seleciona, organiza, cataloga e abre para consulta pública presencial.

– Para organização e manutenção do acervo referente ao Balé do Teatro Guaíra, criado em 1969, existe um termo de compromisso assinado com o Departamento de Arquivo Público do Estado do Paraná, localizado na cidade de Curitiba, para digitalização e responsabilidade pela guarda e conservação do acervo.

– O setor de documentação e pesquisa do Teatro Castro Alves é responsável pela manutenção do acervo referente ao Balé do Teatro Castro Alves (existente desde 1981) na cidade de Salvador, e é mantido com recursos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e mantém acesso a consulta ao acervo.

– A mais recente entre as companhias estáveis e que possui um acervo⁵, é o Corpo de Dança do Amazonas criado em 1998, vinculado ao Teatro Amazonas e mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas.

⁴ A companhia foi criada com o nome de Corpo de Baile Municipal e se dedicava a acompanhar a ópera do Teatro e a se apresentar com obras do repertório da tradição da dança clássica e, em sua maioria, com estética romântica. Após reformulações administrativas e estéticas ocorridas na década de 1970, a companhia ganhou maior autonomia e foi rebatizada em 1981, passando a se chamar Balé da Cidade de São Paulo.

⁵ Outras companhias estatais foram criadas em diferentes cidades e estados da federação, mas a preservação ou constituição de um acervo não acompanhou o desenvolvimento de suas atividades de modo institucional, ficando a tarefa de arquivamento à mercê do interesse e disposição de bailarinas, coreógrafas, diretores ou produtores envolvidos, como é o caso do Balé do Estado de Goiás, Balé Popular do Tocantins, Balé da Cidade de Teresina, Companhia de Dança do Palácio das Artes, Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul, Companhia de Dança de Minas Gerais, Grupo Experimental de Dança Contemporânea vinculado à Universidade Federal da Bahia.

Fora dessa relação entre poder público que sustentam companhias de dança, temos o Centro de Informação e Documentação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC Funarte), localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, acompanha a lógica arquivística dos anteriores. Além de arquivar um escopo de documentos que abarcam extintas instituições federais da cultura, propiciando a base para estudos relacionados às políticas culturais estabelecidas pelo Governo Federal desde fins da década de 1930, também possui um variado conjunto de acervos de artistas e intelectuais das artes, assim como recebe doações de arquivos privados e mantém a disponibilidade de consulta presencial, sendo o processo de digitalização e disponibilização virtual ainda tímido.⁶ De modo similar se encontra o Centro de Memória do Esporte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que contém livros referentes a dança no Brasil e no exterior e material sobre a dança no estado do Rio Grande do Sul, constituído à partir do acervo particular de João Luiz Rolla e doações.

Um outro arquivo que possui uma notável especificidade em seu modus de arquivamento, é o arquivo de documentos produzidos pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) entre os anos de 1975 e 2007, que se encontram disponíveis para consulta no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo na cidade de São Paulo somente de modo presencial. Com aspecto diferente dos demais, o IDART não recebia documentos para guarda. Tratava-se de uma iniciativa inédita no país, que consistiu na contratação de pesquisadores que produziam materiais sobre as diferentes linguagens artísticas na cidade. Portanto, os documentos foram coletados, transcritos, escritos, gravados, filmados, enfim, gerados por equipes da própria instituição, tendo feito parte da equipe de dança ao longo de sua existência, pesquisadores como Lineu Dias, Cássia Navas e Renata Xavier.

A São Paulo Companhia de Dança surgiu no século XXI, sendo criada em 2008 e constituindo um corpo artístico da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo, gerida pela Associação Pró-Dança e dirigida por Inês Bogéa, bailarina e pesquisadora de dança. Por essa participação de uma pesquisadora desde seu início e recebendo amplo aporte financeiro estatal, além de manter uma companhia estável, há atividades designadas como de “memória” como parte dos fazeres cotidianos. Destaca-se a publicação de livros que até o momento foram sete obras lançadas e a série de documentários *Figuras da Dança*, que consiste da realização de documentários amparados principalmente em entrevistas com artistas da dança que são tratados como “personalidades da dança brasileira”, e que são disponibilizadas online em formato audiovisual e transcritas, que até o momento somam trinta e cinco documentários disponibilizados para acesso gratuito on-line.⁷

⁶ Consulta ao catálogo do arquivo pode ser realizado através do link http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/; para informações sobre o acervo digital do CEDOC/Funarte, consultar: <http://www.funarte.gov.br/colecoes/>.

⁷ Para acesso aos documentários Figuras da Dança, acessar o link http://spcd.com.br/figuras_da_danca.php. Para um acesso panorâmico das atividades da companhia, consultar <http://spcd.com.br/index.php>.

Também neste início de século, foram iniciadas as atividades do Memorial de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), voltado para ações de salvaguarda da trajetória da Escola de Dança da UFBA. O memorial possui curadoria de Maria Sofia VB Guimarães e consultoria arquivística de Ivana Severino, e encontra-se em processo de organização, sem acesso on-line e é dedicado a salvaguarda e visibilização das produções artísticas, educacionais e de gestão da Escola de Dança da UFBA tanto em âmbito local como nacional, desde sua criação em 1957 até os dias atuais.⁸

Dentre os processos de arquivamento de dança não conduzidos por órgãos estatais, mas que são orientados pela mesma concepção de arquivo que os públicos, pautando-se na preservação de memórias e na difusão de legados, temos o Acervo Klauss Vianna dirigido pela bailarina e jornalista Paula Grinover e possui formato digital. Trata-se de documentos sobre o coreógrafo e pesquisador brasileiro Klauss Vianna, falecido em 1992. O acervo foi constituído a partir do arquivo pessoal de sua esposa e também artista da dança Angel Vianna, acrescido de documentos e entrevistas realizadas com pessoas, instituições e estúdios em diferentes cidades onde Klauss trabalhou (Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo). Para sua efetivação, o acervo obteve financiamento da Petrobrás através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet).

Outra por iniciativa de pessoa pesquisadora, existe o Projeto Cartografia da Dança do Acre, desenvolvido pela pesquisadora Valeska Ribeiro Alvim em consonância com seu projeto de pesquisa de doutorado. O projeto é dedicado a arquivar e receber doações de danças cênicas no Estado do Acre, contendo acesso on-line e possui registros que iniciam em 1997, não havendo recorte estético, aproximando-se mais da ideia de uma coleção de obras de dança apresentadas no Acre, em sua maioria de caráter amador.⁹

Em todos estes arquivos listados e nos seus modos de operar, a concepção arquivística predominante trata os fatos como dados, o foco está nos documentos e na sua garantia de nos livrar dos possíveis desvios da memória. Os arquivos são tratados como reduto de salvaguarda do passado, como a garantia de nos oferecer não somente traços, mas um pedaço do passado fixado em documentos, da memória apreendida no tempo, da dança captada em instantes, que nos permite verificar o ocorrido e livrar nossas histórias das armadilhas da efemeridade que supostamente fragilizam a dança em termos históricos. Portanto, apesar de efetuarem práticas curatoriais de documentos, esse processo é tido como imparcial, desconsiderando, portanto, as intervenções realizadas pelos envolvidos nos

⁸ Um breve histórico das atividades do Memorial de Dança da Universidade Federal da Bahia por ser acessado no link: <https://mapeamentocultural.ufba.br/sistemas-museus-memoriais/memorial-de-danca-da-ufba>.

⁹ Ver: <https://cartografiadadancadoacre.com.br/>.

processos de *archiving* (arquivamento) esboçadas por Jacques Derrida (1995)¹⁰ e de *archivalisation* (arquivalização) destacadas por Eric Ketelaar (1999)¹¹.

Dança que arquiva a si mesma

Coleções de si e arquivos privados, apesar de não serem o formato exclusivo da dança arquivar a si mesma, são os exemplares mais nítidos das especificidades que caracterizam esses arquivos. A pesquisadora Rosemary Candelario (2018) demonstrou as diferentes facetas e questões envolvidas quando artistas dirigem projetos arquivísticos, promovendo significativas alterações nos formatos daquilo que entendemos como arquivos, e para autora, essas mudanças ocorrem porque artistas arquivam de modo similar ao que coreografam. Ao fazer essa constatação, Candelario (2018) nos oferece uma importante abertura para compreender que um arquivo orientado por decisões de artistas são sempre políticas e artísticas, estando permeadas de relações de autoridade, posições de poder no interior do campo em que participam, como si representam nesse contexto e com isso, interferem na produção do conhecimento possível sobre si mesmos.

Podemos denominar esse processo como *prática curatorial de si*, que corresponde não somente ao formato do arquivo, mas também interfere no conteúdo daquilo que artistas guardam de si. A pesquisadora de dança britânica Sarah Whatley (2013) ao escrever sobre o arquivamento digital do processo de ensaio da coreógrafa Siobhan Davies na plataforma *Siobhan Davies RePlay*¹², destacou que após realizado as filmagens dos ensaios, além da própria Sarah Whatley, Siobhan Davies e Deborah Saxon (dançarina antiga de Davis) participaram das seleções do que seria guardado, nos evidenciando o aspecto censório que artistas fazem de si, portadores de uma instância decisória “[...] sobre o que incluir e o que deixar de fora se o registro não for simpático, não representativo ou não for adequado” (Whatley, 2013, p. 147).

A princípio, para o ofício de historiador não existe informação sobre o passado que possa ser tratada como “simpático, não representativo ou não for adequado.” Esse crivo curatorial, suas motivações e orientações que promovem abandono(s) constituem e nos

¹⁰ Para Derrida, a vida e sua relação com o futuro mudam de acordo com as diferentes “técnicas de arquivamento”. Para abordar esse tema, o filósofo inventou o termo francês “archivation” (em inglês foi traduzido como “archivization” e na tradução para o português é mais confuso, ora aparece como “arquivamento”, ora como “arquivização”). *Archivization* é usado para entender que as técnicas e a forma de “imprimir” o registro também mudam o conteúdo e o significado do que é arquivado. Portanto, “a *Archivization* produz tanto quanto registra o evento” (Derrida, 1995, p. 17).

¹¹ Arquivização é um conceito que foi cunhado para designar uma descoberta de práticas que estavam sendo reconhecidas no campo da arquivologia e se refere a processos que precedem o arquivamento. Eric Ketelaar enfatiza que não são apenas as técnicas e formas que alteram o conteúdo dos registros, é importante reconhecer a interferência de fatores sociais e culturais que interferem na “escolha consciente ou inconsciente de considerar algo digno de ser arquivado” (Ketelaar, 1999, p. 57).

¹² A plataforma pode ser acessada em <https://www.siobhandaviesreplay.com/>.

evidenciam questões que o próprio artista pretendeu apagar no processo de si arquivar (Guarato, 2019). E por esses aspectos, quando pessoas relacionadas à dança arquivam memórias de dança, os documentos assumem de forma mais explícita o seu aspecto de “traço” do passado ao invés de “reflexo” de uma época (Ginzburg, 1991).

Num país como o Brasil onde a feitura da dança ocidentalizada e adjetivada como arte não possui mais de um século e cujas instituições públicas onde a dança constituiu grupos de trabalho estáveis durante o tempo apresentam precariedade na constituição de acervos; e levando em consideração que a dança artística apresentou características de constituição de um campo somente na transição da década de 1970 para 1980, grande parte dos arquivos de dança no Brasil são oriundos de arquivos pessoais, coleções de si que apresentam os aspectos descritos e se organizam na dinâmica similar à de autobiografias contadas por meio de documentos. Neste modo de arquivar, as representações de si no presente e projeções de si para o futuro (desejos, anseios, afetos, interesses materiais, preocupações, aspirações) desenvolvem importância crucial no processo de guarda documental.

E é nesse formato que encontramos os arquivos de artistas e profissionais envolvidos com a dança no âmbito nacional, que não dispuseram de fomento público de modo regular ao longo do tempo, como por exemplo, é o caso do Ballet Stagium, Grupo Cena 11, Quasar Cia. De Dança, Primeiro Ato, Grupo Trans-Forma, Grupo Grial de Dança, e muitos outros, assim como os acervos particulares dos diversos artistas, críticos e pesquisadores que si acumularam ao longo do tempo. Existe uma variedade de documentos constituídos por matérias em jornais, críticas de dança, diários, anotações, esboços de figurinos e cenários, cartas, roteiros de espetáculos, desenhos, fotografias e filmagens audiovisual selecionadas cuidadosamente para permanecer no tempo. De modo mais organizado e passível de consulta pública mediante agendamento prévio, encontram-se os arquivos da pesquisadora e ex-crítica de dança Helena Katz, que dentre uma variedade de documentos guardados, destaca-se o volume de críticas de dança por ela escrito, algumas críticas de outros autores e programas de espetáculos selecionados; e o acervo Gouvêa-Vaneau, que contém material referente às trajetórias artísticas de Célia Gouveia e de seu falecido marido Maurice Vaneau. Ambos localizados na cidade de São Paulo e nas residências de suas proprietárias, respectivamente, Helena Katz e Célia Gouvêa.¹³

Com organização e curadoria da pesquisadora de dança Maria Sofia VB Guimarães, o Fundo Lia Robatto foi criado com auxílio do Edital Restauração e Digitalização de Acervos

¹³ Enquanto o arquivo de Helena Katz foi organizado, separado e catalogado por trabalho voluntário, estando à frente do processo a pesquisadora Ana Teixeira, o acervo Gouvêa-Vaneau contou com fomento do XII Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, apresentando estrutura, condições de acesso, armazenamento e localização de documentos com aspecto profissionais. Parte de ambos arquivos podem ser acessados online através dos sítios eletrônicos <http://www.helenakatz.pro.br/> e <http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>.

Arquivísticos Privados – 2014, da Fundação Pedro Calmon, a partir do Acervo de Dança Lia Robatto. O Fundo reúne documentos da trajetória da artista e professora Lia Robatto, incluindo notações coreográficas de obras autorais, textos, fotografias, registros de pesquisas, esboços das partituras musicais, trilhas, figurinos, cenários de espetáculos em que trabalhou, correspondências, entrevistas e outros formatos de documentos. Após digitalização, toda documentação foi doada para o Centro de Memória da Bahia (CMB), unidade da Fundação Pedro Calmon/Secretaria de Cultura do Estado (FPC/SecultBA), mas até o momento da escrita deste texto, o acesso à documentação é exclusivamente presencial.

Na segunda metade do ano de 2019 foi criado a MEDIATECA da dança¹⁴, um projeto com plataforma on-line de acesso aos arquivos privados de três importantes pesquisadoras do estado de Santa Catarina, Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres. Estão disponíveis alguns documentos coletados pelas pesquisadoras ao longo de suas trajetórias (entrevistas, imagens e filmagens de ensaios de grupos locais) e materiais oriundos de suas pesquisas, envolvendo documentários, entrevistas, livros, artigos e críticas. Na medida em que atuaram também na produção de alguns trabalhos artísticos, documentos sobre esses trabalhos se encontram também inseridos no sítio eletrônico.

Há, portanto, um estreito lastro entre si arquivar e contar uma história de si utilizando dos documentos acumulados ao longo do tempo. E essa relação entre ofícios relacionados à dança (coreógrafos, diretores, produtores, dançarinos, críticos) e o ofício de fazer história da dança envolve uma ampla, complexa e desejosa relação. Para a operacionalização do campo artístico da dança, foi e ainda é atribuído à história da dança e às tradições de dança, o papel pedagógico de repassar o conhecimento artístico, demonstrando para as gerações de agora, os feitos e proezas que alicerçam os fazeres, os debates e as teorias que mobilizam o campo. Existe então, um poder assediante exercido por uma (H)istória da (D)ança hegemônica, um poder de selecionar e legar o presente ao futuro, fabricado por uma historiografia personalista de artistas como heróis de seu tempo e que sobreviveram na história após suas mortes físicas. Assim, a História da Dança – com H e D maiúsculos (Tambutti; Gigena, 2018) - ao nos contar somente sobre nomes, datas, pessoas e instituições tidas como importantes em seu tempo, nos ensina que os artistas que foram importantes em suas épocas, são aqueles que sobrevivem nos livros de história.

Entretanto, ela – a história –, não somente nos conta sobre o passado e como esse passado interage e interfere no presente, ela assedia artistas de hoje que aspiram por meio de seus arquivos (Appadurai, 2003) terem seus nomes escritos em histórias sobre dança no futuro, uma vez que sua importância no presente será mediada após sua morte física, pelos textos históricos. Tendo em vista o estreito laço entre fazer história e acessar arquivos

¹⁴ Veja <https://midiatecadedanca.com/>.

(Certeau, 1982), arquivar a si mesmo constitui astuciosas táticas de deixar memórias para futuras histórias. Além do combate à efemeridade da dança, o arquivo amplia o seu *front* de combate, acrescentando uma disputa pela memória que prevalecerá.

Arquivos que dançam

Talvez o assunto que nessas primeiras duas décadas do século XXI tenha sacudido os debates acerca das relações entre acontecimento, memória, documento e arquivo na área dos estudos em dança, tenha sido o *reenactment*. A prática de refazer trabalhos de dança se tornou alvo de estudiosos do campo da dança ao redor no mundo, nos apresentando novos desafios e contribuições ao tratar o corpo como lócus de manutenção transfigurada de informações sobre o passado, como entre outros, Ramsay Burt (2003), Rebecca Schneider (2010), Juan Ignacio Vallejos (2015), Isabelle Launay (2017) e Mark Franko (2017). Nestes estudos dedicados a analisar reencenações e citações de dança, é proclamado que ao tratarmos o corpo como um arquivo torna-se inviável pensar em perda de memória. É declarado a falência do trato da dança como algo efêmero (Franco; Nordera 2010), decretando fim do combate que mobilizou parte significativa da constituição de arquivos de dança e possibilitando ao historiador estadunidense Mark Franko decretar uma condição de “era pós-efêmero” (Franko, 2017).

No processo de definição desta condição pós-efêmero a partir do corpo como arquivo, um texto que aparece com frequência como referência elementar é *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* de André Lepecki (2010). Neste texto o autor se empenha em teorizar que as artes performáticas expressam uma relação paradoxal com os arquivos através dos *re-enactment*, propondo que essas ações são motivadas por uma “vontade de arquivar” (*will to archive*)¹⁵, caracterizado por numa possível capacidade de identificar potencialidades criativas e ainda não exploradas em obras do passado. Para Lepecki, não se recria para reconstruir no sentido de manter uma fidelidade com um passado originário, mas para situar a virtualização ainda depositada e existente na obra. Deste modo, o corpo como arquivo se torna coleção fragmentada do outro, conservando-se ao mesmo tempo que se modifica, tendo em vista que o *re-enactment* cumpre a função de atualização do material mnemônico do passado¹⁶.

¹⁵ Ao realizar essa proposta, Lepecki (2010) demarca uma distância de seu pensamento em relação a propostas anteriores de teóricos como Hal Foster e Ramsay Burt, que pressupunham que os *re-enact* eram empenhos em suprir uma suposta falha na memória cultural. Para tanto, o autor faz uso das premissas fenomenológicas da memória propostas por Henry Bergson em *Matéria e memória*, através dos conceitos de atualização e virtualização presentes na filosofia deleuziana. Nesse sentido, não existe “falha na memória”, mas um intenso e complexo fluxo de informações mnemônicas (virtualização) advindas da empiria que são convocadas por situações do presente que formam nossa consciência (atualização) sobre o passado.

¹⁶ Conforme o artista entra em contato com “traços” do passado e os incorpora, entra em jogo a imanência da relação entre virtualização e atualização que saqueia o artista. Com efeito, Lepecki (2010) condena a relação do artista com o passado de seu campo de atuação formulando um determinismo, segundo o qual toda vontade de

Ao sentenciar a máxima “o corpo é arquivo e o arquivo é um corpo” (*the body is archive and archive a body*), Lepecki (2010, p. 31) redefine o que é arquivar em dança, evidenciando que guardar testemunhos do passado de dança é lidar com a mudança e não com a ideia de permanência. Portanto, os arquivos, seus formatos e conteúdos, dançam. Existe uma dança invisível (porque é virtual) de testemunhos e material mnemônico que escapa à pretensão objetiva da fixação em suportes pretensamente estáveis e/ou materiais. E é essa compreensão de arquivo como impossibilidade de garantia de guarda, perecível e fragmentária do passado que atualmente orienta três arquivos no Brasil idealizado e executado por pesquisadoras interessadas pela história da dança: o Acervo RecorDança, o Acervo Mariposa e a constituição do projeto Olhares para Dança.

Criado em 2003 por iniciativa da Associação Reviva e Fundação Joaquim Nabuco, o *Acervo RecorDança*¹⁷ reúne e oferta para consulta pública um acervo sobre a dança no estado do Pernambuco a partir de acervos pessoais e da coleta de narrativas dos artistas (Vicente, 2008); realiza também, ações de difusão através de *podcasts*, exposições, videodocumentários e publicação de livros. A coordenação inicialmente era compartilhada entre as pesquisadoras Valéria Vicente, Roberta Ramos Marques e Liana Gesteira Costa, tendo sido acrescentado ao longo de sua existência as contribuições de Elis Costa, Ailce Moreira, Tainá Veríssimo e Juliana Brainer. Contudo, a manutenção de sua disponibilização depende da continuidade de recursos públicos e na carência destes, o acervo permaneceu inativo para acesso durante os anos de 2018 e 2020, mas retomou o acesso on-line.

O Acervo Mariposa foi idealizado pela pesquisadora Nirvana Marinho e contou com a contribuição da gestão e curadoria de Bruna Antonelli e deu início às suas atividades em 2006 na cidade de São Paulo. A proposta é a constituição de uma videoteca, um acervo audiovisual com registro de espetáculos, ensaios, entrevistas, videodança e trabalha com doações de vídeo e compartilhamento coletivo através da licença *Creative Commons* (CC) (Antonelli, 2013). O acervo possui um sitio eletrônico¹⁸ mas sua estrutura ainda não suporta o conteúdo de todo acervo, que se concentra atualmente em buscar parcerias para viabilização on-line.

Assumindo a cartografia deleuziana como metodologia, o projeto *Olhares para Dança* realizado em 2017 e 2022, apresenta o interesse em reunir imagens, narrativas e textos sobre dança na cidade de Goiânia entre 1970 e 2000. Com o intuito de incentivar e provocar o modo de ver dança a partir de vários olhares, as pesquisadoras Luciana Ribeiro e Valéria Figueiredo

arquivar leva a uma vontade de reencenar. Nas palavras do autor: “Because of these pressures toward *embodied* actualizations, every will to archive in dance must lead to a will to re-enact dances.” (Lepecki, 2010, p. 31). Essa vontade de reencenar é a vontade de arquivar seu próprio testemunho, tratado por Lepecki (2010) sempre no singular, como podendo ser uma hermenêutica de entender que cada testemunho é singular, irreduzível no que possui a dizer.

¹⁷ Em seu funcionamento normal, o acervo RecorDança pode ser acessado pelo link: <https://acervorecordanca.com/>.

¹⁸ Disponível em: <http://www.acervomariposa.com.br/>.

organizaram uma exposição (que está disponível online¹⁹) orientada pelo entendimento de que a história não é feita de memória(s), mas que as memória(s) são história(s), nos oferecem uma curadoria de testemunhos diversos, abrindo frentes para muita(s) histórias locais.

Esses três arquivos promovem em suas diferentes constituições, danças dos testemunhos sobre dança. Através da proliferação de danças entre documentos textuais, memórias, externalização de memórias, audiovisual e a produção de histórias, nos demonstrando que não apenas o corpo como arquivo, através dos *reenactment*, é capaz de refazer o passado e recontar o ocorrido de uma nova forma. Os arquivos de dança também dançam e apresentam aspecto multifacetados.

Suscintamente resumidos, esses são os três formatos que consegui diagnosticar e minimamente descrever alguns aspectos que os constituem. No entanto, as categorizações aqui apresentadas não são excludentes entre si. O que estou pretendendo formular é que todo arquivo de dança, em alguma medida, também dança, e que essas categorias de arquivos que eu classifiquei não são inertes e fechadas, sendo possível encontrarmos aspectos de um no outro, mas que na sua estrutura geral há especificidades que os diferenciam. Assim como, todos eles continuam sendo, em alguma medida, arquivos de dança.

Entendendo o que faz com que algo seja um arquivo

Embora o teor deste texto possa parecer localizado, penso que há potencial para generalizar os debates aqui propostos, pois eles reconhecem algo que frequentemente atravessa textos históricos, opiniões de artistas e artigos sobre estudos da dança, no Brasil e no exterior, que consistem em lidar com o arquivo como referente de um discurso que pode aspirar a verdade através do fornecimento de elo material com o passado. Independentemente das variações entre os arquivos de dança apresentados, existe uma dupla epistemologia histórica rastreável que os aproximam. De um lado uma esteira de pensamento sobre o quê o arquivo suporta, caracterizado pelos testemunhos e vestígios que nos fornecem “traços” do passado, que remonta aos conceitos de testemunho voluntário e involuntário de Marc Bloch (2001), o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1991) e a formulação de “inscrição” do acontecimento vivido (que leva a memória ao status de testemunho) de Paul Ricœur (2007).

Por outro lado, as formulações sobre o aspecto constitutivo do arquivo negligenciam a prática arquivística de diferentes maneiras. Ao definir os arquivos como sistemas que estabelecem declarações como eventos, servindo à arqueologia para trazer esse sistema a um determinado lugar e momento, Michel Foucault (1986) fornece uma concepção de arquivo sem materialidade. De outra forma e tentando oferecer uma concepção de arquivo aos historiadores, Michel de Certeau (1982), ao atribuir exclusivamente ao trabalho do historiador

¹⁹ Disponível em: <http://olharespradanca.art.br/>.

o ato de separar, reunir, coletar, copiar, fotografar, transcrever, entregar "documentos" mudando sua localização e status, ignora a prática arquivística ao desconsiderar o fato de que os arquivos foram feitos por pessoas que não eram necessariamente historiadores. Assim como a interferência no conteúdo e nos significados dos documentos no processo de arquivamento, reconhecida por Jacques Derrida (1995), restringe-se a técnicas como o processo de captura de documentos e sua introdução em um sistema.

Essas duas linhas epistemológicas têm orientado, em maior ou menor grau, no Brasil e no mundo, parte significativa dos debates sobre arquivo(s) de dança. Elas são, em grande parte, o fio condutor que leva à supressão da importância do arquivista no processo. Na episteme do traço não há agência senão a do historiador. Os interesses somente e surgem nos usos dos arquivos e não no próprio arquivo. Os arquivos são pensados a partir dos usos posteriores que serão feitos dele. Trata-se de uma prova que funciona como requisito da prática hermenêutica da história, sendo o traço que viabiliza a ida ao arquivo, a lida com documentos – que contém os testemunhos – que creditam a verificabilidade do ocorrido e a garantia do vínculo entre memória e história. Portanto, o depósito de confiança se encontra na força do elo entre a testemunha que atesta o ocorrido e sua credibilidade.

A respeito disso, Étienne Anheim (2004) realizou uma importante crítica à noção de traço ao diagnosticar que essa testemunha e seu estatuto não mereceu a devida atenção da história e que geralmente não apresenta qualidades específicas, sendo tratada como “a testemunha”, servindo como um mito de fundação. É nessa perspectiva, por exemplo, que Jane Pritchard (2008) tratou a documentação sobre o coreógrafo Joseph Hansen mesmo tendo exercido a função de arquivista na Rambert Dance Company e que Diana Taylor (2003) se amparou para conseguir operacionalizar sua concepção de arquivo.

Por outro lado, abdicando da noção de “traço” está o que podemos chamar de “performance como prova ontológica do passado”, concentrando a atenção em debater o que constitui os arquivos de dança ou como Arike Oke (2017, p. 197) chamou como “guardar o tempo nos arquivos de dança” (*keeping time in dance archives*). Aqui, o corpo tem assumido local privilegiado para concentrar informações sobre o passado, tendo reunido ontologicamente as funções da experiência, da inscrição, do testemunho, do documento e do arquivo. Dada essa especificidade, o paradigma dos vestígios se demonstrou pouco atraente diante o reconhecimento do aspecto caótico e criativo do corpo que vive e dança. O corpo como arquivo é uma manifestação da presença e da ausência do passado no tempo presente, que permite *re-enact* e processos de criação, mas também é um registro repetitivo para o futuro, garantindo assim a preservação e a perpetuação do que foi dito/feito, por quem foi dito/feito e onde foi dito/feito, através de suas releituras e do re-enunciar.

É seguindo essa premissa que os estudos sobre *reenactment* têm concentrado seus esforços e também nos estudos sobre situações em que artistas arquivam a si mesmos.

Nesses casos, o arquivo é tratado como algo performativo, mas essa performatividade assume o mesmo estatuto que o testemunho ocupa na episteme do traço: a performatividade do arquivo somente é reconhecida no ato final (nas ações do historiador ou do artista que *re-enact*). São nesses termos, por exemplo, que o historiador argentino Juan Ignacio Vallejos (2015)²⁰ define o documento como algo criado exclusivamente pelo historiador, como se ele não existisse antes deste contato. Arike Oke (2017)²¹ também define o papel do arquivista como imparcial, relegado à função de fornecer informações confiáveis, atribuindo ao historiador o que ela denomina como “juri” (do qual o arquivista não faz parte), o papel exclusivo de operar mudanças e intervenções nos arquivos.

Em ambos os casos o arquivo em si atua como base para o conhecimento, como referente do discurso que pode ambicionar fornecer um elo material com o passado. Mas para isso, há uma ausência da análise social da documentação. No geral, existe uma negligência dos processos concretos de produção dos arquivos. O que pesquisadores como Étienne Anheim (2004) propõe, é pensar os dispositivos que fazem algo ser arquivo, que poderíamos traduzir para o campo dos estudos de dança como a objetivação de práticas sociais por outras práticas, que através do tempo participam de reconstruções, *reenactment*, redação, recriações, conservação e classificação de informações do passado passíveis de serem tratadas como documentos. Nessa perspectiva, os arquivos possuem uma historicidade específica, com práticas e representações próprias e “são objetos históricos propriamente ditos” (Anheim, 2004, p. 176, tradução própria)²², portanto, trata-se de compreender o uso prático daqueles que os constituiu (os arquivos), cuja preocupação não é exclusivamente o conhecimento do passado por si mesmo e suas condições lidam com relações sociais de seu tempo e lugar.

O que estou tentando formular, é que existe uma história dos documentos antes de existir uma história da dança. E não se trata apenas de uma história dos documentos descritiva, centrada nas dificuldades quase míticas que permitiram que os testemunhos permanecessem. Eles estão hoje onde estão porque pessoas agiram, tomaram decisões, queimaram, jogaram fora, catalogaram, recusaram, escolheram. Nessa perspectiva, os estudos de dança têm refletido pouco sobre quais são as relações sociais e culturais que fez com que certas coisas sejam arquivadas ao invés de outras. É nesse sentido que Eric Ketelaar define o trabalho de arquivista como um *régime de pratiques* (2006, p. 68) que oscila com

²⁰ Nas palavras do autor: “O documento ou a fonte, é já em sua origem, uma construção do historiador.” (Vallejos, 2015, p. 156-157), em tradução própria”. No original: “El documento o la fuente, es ya en su origen una construcción del historiador.”

²¹ Nas palavras da autora, “[...] o papel dos arquivistas coletar evidências suficientes para que o júri teórico possa tomar uma decisão informada.” (OKE, 2017, p. 199, tradução própria). No original: “[...] the archivists’ role in gathering enough evidence for this theoretical jury to make an informed decision.”

²² No original: “[...] elles sont des objets historiques en tant que tels”.

tempo e espaço. Essa constatação permite reconhecer que o arquivo não lega o presente para o futuro e que o processo de arquivização interfere não apenas no que fica e no que sai de um arquivo, ele opera um reagrupamento dos sentidos testemunhais.

Foi ciente desse processo de Sarah Whatley pensou os arquivos digitais, como capazes de “gerar novos significados e novos entendimentos da dança” (2013, p. 146, tradução do autor)²³, suportes capazes de fabricar novos significados de dança. Portanto, trata-se de reconhecer que existe uma dança própria dos arquivos, que lida com os materiais físicos disponíveis de sua época e lugar, com as metodologias do ofício de arquivista, com as teorias da área, acrescidos das orientações políticas das pessoas ou instituições que arquivam, recheando os documentos de aspirações relacionados ao presente do processo de arquivamento, que nos evidenciam que inclusive as gestões dos arquivos também são criativas, e que, tal como é ingênuo em nossos tempos supor a possibilidade de fixar a dança num arquivo é supor que um arquivo não esteja em movimento.

Em vias de tentar concluir, me parece interessante reconhecermos que internacionalmente no campo dos estudos em dança existe um movimento inflacionário dedicado ao estudos do *reenactment* e ao corpo como arquivo que insiste em tratar o arquivo em movimento somente na etapa fenomenológica do processo criativo do artista ou estudos que reconhecem o arquivo em movimento em situações nas quais artistas participam da direção de arquivos, e ambos demonstram dificuldades em reconhecer que todo arquivo sempre esteve em movimento e que somos nós que não aprendemos a ver essa dança dos documentos. Em nível dos estudos de dança no Brasil, esse debate sobre as danças dos arquivos é incipiente²⁴, mas ao olharmos para o campo acadêmico de modo amplo, esse debate já ressoa pelo país há mais de uma década, merecendo destaque o empenho da Fundação Getúlio Vargas e a atuação de pesquisadoras como a socióloga Luciana Heymann e a historiadora Letícia Nedel na produção deste debate, como por exemplo a edição do livro *Pensar os arquivos: uma antologia* (2018) que além da tradução de autores contemporâneos emblemáticos²⁵, possui uma sessão com textos de autores brasileiros com pesquisas sobre arquivo(s) como prática.

Pensar a prática arquivística nos demonstra que não possuímos vínculo com o passado, mas com aquilo que no presente restou desse passado, mediado por um processo que constitui o que Mattia Scarpulla descreveu como “hierarquização de memórias” (2016, p. 31).

²³ No original: “[...] might generate new meanings and new understandings of dance”.

²⁴ Mas cabe destacar aqui o empenho da pesquisadora Mônica Fagundes Dantas que tem se dedicado ao estudo de arquivos digitais para futura constituição do *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* e de Roberta Ramos Marques que tem se dedicado ao estudo do *reenactment* por uma perspectiva local.

²⁵ O livro apresenta traduções para o português ao público brasileiro de autores sintomáticos da guinada epistemológica da arquivologia contemporânea como: Terry Cook, Brien Brothman, Étienne Anheim, Tom Nesmith, Elisabeth Kaplan e Eric Ketelaar.

Ao compreendermos que os arquivos dançam, abre-se um convite para percebermos o quanto nossa história é tributária daquilo que não convidamos a permanecer em nossas memórias históricas, que nos chegam mediados por meio de registros em outros suportes que não a própria memória, dos restos de nós mesmos, dos cacos que ficaram pelo caminho da dança em nossas cidades e o quão são importantes não terem permanecido para que outras histórias conseguissem seus lugares de destaque. Artistas, arquivistas, objetos, instituições, historiadores, todos praticam seleções e abandonos de informações sobre o passado. E a história que temos acesso é o conjunto daquilo que foi escolhido, optado ou que pelas convenções de tempo e lugar, foram *abandonadas*.

Referências

- ANHEIM, Étienne. Singulières Archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique: Une discussion de La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli de Paul Ricoeur. *Revue de Synthèse*, v. 125, n. 1, p. 153-82, 2004.
- ANTONELLI, Bruna. Memórias partilhadas. *Sinais de Cena*, n. 20, p. 57-8, 2013.
- APPADURAI, Arjun. Archive and aspiration. In: BROUWER, Joke; MULDER, Arjen (ed.). *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003. p. 14-25.
- AUSTIN, John. *How to do things whit words*. Oxford: Clarendon, 1962.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BROOKS, Lynn Matluck; MEGLIN, Joellen A. Preserving the Ephemeral. *Dance Chronicle*, v. 34, n. 1, p. 1-4, 2011.
- BURT, Ramsay. Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance. *Dance Research Journal*, v. 50, n. 1, p. 80-101, 2018.
- CANDELARIO, Rosemary. Choreographing American Dance Archives: Artist-Driven Archival Projects by Eiko & Koma, Bebe Miller Company, and Jennifer Monson. *Dance Research Journal*, v. 50, n. 1, p. 80-101, 2018.
- CERTEAU, Michael de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DERRIDA, Jacques Derrida. Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, v. 25, n. 2, p. 09-63, 1995.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina (ed.). *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: Utet, 2010.
- FRANKO, Mark. Introduction: the power of recall in a post-ephemeral era. In: FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 1-14.
- TAMBUTTI, Susanna; GIGENA, María Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (org.). *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume, 2018. p. 157-179.
- GINZBURG, Carlo. *Checking the Evidence: The Judge and the Historian*. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, p. 79-92, 1991.

- GUARATO, Rafael. Dance Archives in Brazil: a brief introduction. *Dance Research*, v. 38, n. 2, p. 199-205, 2020.
- GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, v. 1, n. 1, p. 3-21, 2019.
- HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.
- KETELAAR, Eric. Archivalisation and archiving. *Archives and Manuscripts*, v. 27, n. 1, p. 54-61, 1999.
- KETELLAR, Eric. (Dé) Construire l'archive. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. n. 82, p. 65-70, 2006.
- LAUNAY, Isabelle. *Poétiques et politiques des répertoires: les danses d'après, J. Pantin*: Centre National de la Danse, 2017.
- LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- OKE, Arike. Keeping time in dance archives: moving towards the phenomenological archive space. *Archives and Records*, v. 38, n. 2, p. 197-211, 2017.
- PRITCHARD, Jane. The Great Hansen: An Introduction to the Work of Joseph Hansen, a Forgotten European Choreographer of the Late Nineteenth Century, with a Chronology of His Ballets. *Dance Research*, v. 26, n. 2, p. 73-139, 2008.
- RICŒUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SCARPULLA, Mattia. Archives, danse et récréation. Une introduction. *Archives*, v. 46, n. 1, p. 15-32, 2016.
- SCHNEIDER, Rebecca. Los restos de lo escénico. In: Naverán, Isabel de (ed.). *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Universidad de Alcalá, 2010, p. 171-198.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- VALLEJOS, Juan Ignacio. El cuerpo–archivo y la ilusión de la reconstrucción: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. In: CAROZZI, María Julia (org.). *Escribir Las Danzas: Coreografías de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Editorial Gorla; La Plata: EPC, 2015. p. 141-175.
- VICENTE, Ana Valéria. Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (org.). *Seminários de Dança - História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 188-196.
- WHATLEY, Sarah. Recovering and reanimating 'lost' traces; the digital archiving of the rehearsal process in Siobhan Davies RePlay. *Dance Research*, v. 31, n. 2, p. 144-56, 2013.