

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

ORGANIZAÇÃO:
Andréa Moraes
Jackson Tea
Patricia Fagundes

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

Andréa Moraes
Jackson Tea
Patrícia Fagundes
Organizadores

Jackson Tea
Desenvolvedor da Capa

Foto
Adeloya Magnoni
Performance
Sanara Rocha

Fáisca Design Jr
Diagramação interna

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2021



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

p281 Narrativas Diversas nas Artes Cênicas [livro eletrônico] / [organizado por] Andréa Moraes, Jackson Tea e Patrícia Fagundes - Porto Alegre: UFRGS, 2021.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-020-9

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Moraes, Andréa. II. Tea, Jackson. III. Fagundes, Patrícia

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933

ARQUIVOS DE DANÇA: Materialidades e desdobramentos

Daniel Silva Aires,¹ Fellipe Santos Resende,² Mônica Fagundes Dantas,³
Verônica Maria Prokopp de Oliveira⁴



Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1u12WvBsJ8>

-
- 1 Doutorando em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, artista-pesquisador de danças e visualidades multimídia.
 - 2 Doutorando em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS, artista-pesquisador em Dança.
 - 3 Doutora em Estudos e Práticas Artísticas UQAM/Canadá, professora associada no curso de Dança Licenciatura UFRGS e PPGAC/UFRGS. Artista da Dança.
 - 4 Doutoranda em Ciências do Movimento Humano PPGCMH/UFRGS, artista-pesquisadora em Dança.

Introdução

Este capítulo busca apresentar as contextualizações dos pesquisadores Me. Daniel Aires, Me. Fellipe Resende, Dra. Mônica Dantas e Ma. Verônica Prokopp, que, juntos, apresentaram perspectivas acerca do tema *Arquivos de dança: materialidades e desdobramentos*, em mesa temática (figura 1), no Seminário Discente Narrativas Diversas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no dia 9 de dezembro de 2020, via plataforma YouTube. Para esta elaboração textual, organizamos a transcrição das falas, seguidas de ajustes e revisões para alcançar uma escrita mais fluida.

Sabendo da importância dos arquivos de dança, arquivos mais ou menos duráveis, arquivos corporais, corpos-arquivo, arquivos extracorporais, os nomeamos de modos distintos e observamos suas relações com a memória cultural. Com isso se desdobram problematizações sobre constituições da memória em dança, processos de apagamento e esquecimento. Ainda que não possamos dar conta de todas as discussões possíveis sobre o tema, abordamos inicialmente alguns aspectos de processos de documentação e preservação pautados pelas materialidades dos arquivos de dança. Em um segundo momento, propomos o que podem ser desdobramentos desses arquivos, a partir dos lugares que nossas pesquisas vêm percorrendo.

Arquivar o instante e o corpo em acontecimento não é uma novidade. Por outro lado, o que pode soar como novidade é que estamos produzindo arquivos de nós mesmos a todo tempo e, nisso, os contextos digitais desempenham papel fundamental. Erguem-se vestígios do nosso “estar”, quase que de modo descontrolado, nas redes sociais, nos *softwares*, nos aplicativos. Fazemos *check-in* para atestar nossa presença nas listas, nos lugares, nos comentários da transmissão ao vivo. Nossas memórias, antigamente tão reservadas ao privado, hoje escorrem de forma editável nos ambientes virtuais. A dança, indissociável de seus sujeitos-fazentes, não se distancia desse contexto. Então, nos questionamos: quais podem ser e o que querem as materialidades de arquivos de Dança?

Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo, por Verônica Prokopp

Gostaria de agradecer o convite ao PPGAC-UFRGS, nas figuras de Daniel Aires e Fellipe Resende, e dizer que nós vamos conversar sobre um fragmento da minha

dissertação de mestrado, que foi defendida em 2019, intitulada *A Fotografia de Claudio Etges como disparador da memória em dança: Um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984* (OLIVEIRA, 2019). O Grupo Terra, como era conhecido, foi uma companhia atuante nos anos 1980, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O título dessa apresentação é *Claudio Etges e Grupo Terra: o Acervo e o Arquivo*, e de início trago uma diferença entre os termos *acervo* e *arquivo*, porque, principalmente na língua portuguesa, nós temos um entendimento muito diverso desses dois termos, diferente do que acontece com pesquisas fora do Brasil, onde o termo é quase único (*archive*).

Então, temos a definição do dicionário para a palavra *acervo*: um conjunto daquilo que constitui o patrimônio de uma pessoa, instituição e/ou nação; e para *arquivo*: conjunto de documentos (recortes de jornais, revistas, fotos, cartas, anotações pessoais etc.) nos quais se acha registrada uma história. Na minha dissertação, eu trato o *acervo* como a totalidade dos documentos fotográficos do Claudio Etges e o *arquivo* como esses pequenos nichos de companhias, escolas de dança, coletivos de dança, espetáculos de teatro que o Claudio tem dentro do seu *acervo*.

Para nos ajudar a pensar o arquivo, trouxe algumas citações de Samain (2012), que apontam o arquivo como uma memória em latência, que cochila, mas está ali sempre pronta para ser reaberta. O autor vai falar do arquivo como algo não morto nem esquecido, mas vivo, e ele traz a imagem do arquivo em movimento como um balde de minhocas. Ele vai propor também que o arquivo não é uma questão do passado, mas sim uma questão de futuro, de uma resposta, uma promessa. Ou seja, o arquivo está ali para que nós possamos visitar esse passado (que pode ser recente ou mais antigo), ele é sempre uma potencialidade para se discutir o hoje, nesse caso, pensando em dança, para se discutir, então, a partir do Grupo Terra, o cenário artístico local.

Na dissertação, desenvolvo também um conceito de Charles Sanders Peirce, abordado por Philippe Dubois (1993), no qual ele trata a fotografia como um índice – não como um ícone nem como um símbolo – no sentido de que a fotografia vai ter sempre uma conexão com o real, uma conexão física com o seu referente. A fotografia, então, vai apresentar um caráter indiciário que é exclusivo e remete a um único referente – como uma *selfie*, por exemplo, que vai remeter apenas a nós mesmos e não a outra pessoa, ou ainda, vai remeter apenas às pessoas que se encontram na imagem. Já Barthes (1984) vai nos dizer que a fotografia é uma emanção do referente, de um corpo real que estava lá naquele momento.

Eu trabalhei também com as realidades da fotografia a partir de um autor brasileiro chamado Boris Kossoy (2002a), que nos apresenta duas realidades do documento

fotográfico: a primeira realidade, que é o contexto do assunto no momento do registro, ou seja, o acontecimento, nesse caso, o acontecimento de dança; e a segunda realidade, que é a materialidade fotográfica do acontecimento, o assunto representado nos limites da imagem, é a fotografia em si, em qualquer que seja o seu formato (impresso ou digital).

Gostaria de apresentar brevemente o Claudio Etges: ele é um fotógrafo gaúcho, formado em Psicologia. Começou a fotografar nos anos 1980 (sendo o Grupo Terra uma das primeiras companhias que ele fotografou), indicado por Carlota Albuquerque⁵, apenas em Porto Alegre naquele primeiro momento. Logo em seguida, ele é chamado por Dicléa de Souza para fotografar a sua escola na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, escola bastante tradicional no estado, ainda em funcionamento, e, a partir disso, o Claudio começa a trabalhar com festivais de dança. Etges já recebeu vários prêmios e, no ano de 2020, foi homenageado no Prêmio Açorianos de Dança em Porto Alegre. Eu considero o acervo de Claudio Etges como um dos maiores das Artes Cênicas do estado do Rio Grande do Sul devido ao grande volume de documentos que possui em seu estúdio.

Quando entrei no estúdio de Claudio Etges, me deparei com um acervo que é dividido em duas partes: um acervo analógico, constituído por negativos fotográficos catalogados à mão pelo fotógrafo e que totalizam 8.839 (oito mil oitocentos e trinta e nove) envelopes; a parte digital do acervo, no período entre 2018-2019, continha 13 (treze) HDs. Fora isso, ele tem cópiões desses registros, pastas arquivo com os programas de espetáculos e festivais, e um arquivo de CDs que já está desativado. Eu analisei 1% do acervo analógico, local onde está o arquivo do Grupo Terra. Para conseguir apreender um pouco a dimensão do acervo, estimei um total de 183.000 (cento e oitenta e três mil) fotos. Nessa mesma análise, consegui elencar o que eu chamo de *Nichos de Registro*: escolas de dança, companhias/grupos de dança, teatro, música, festivais, eventos, artistas, *books* fotográficos, fotos para cartaz e programa.

Para falar do meu processo de encontro com o arquivo do Grupo Terra, trago novamente Kossoy (2002a), que fala que o original fotográfico é um objeto-imagem, uma fonte primária de conhecimento e coleta de dados; é essencialmente um objeto museológico. Ao chegar no estúdio de Etges, eu não me deparei com o original fotográfico, mas sim com o original anterior à fotografia, que é o negativo original. Claudio possui um *software* de catalogação do seu acervo analógico que opera através de uma ferramenta de busca: ao digitar “Grupo Terra”, o *software* apresenta todos os números referentes aos envelopes onde estão os negativos. Realizei a digitalização de todos os negativos do Grupo Terra em um *scanner*, pertencente a Etges, específico para digitalização de filmes fotográficos, para poder acessar a imagem/documento fotográfico. Com isso, tive acesso

5 Carlota Albuquerque: ex-bailarina do Grupo Terra. Atualmente reside em Porto Alegre e atua como diretora de dança.

ao original digitalizado e, para minha defesa de mestrado, imprimir as fotografias. Eu não tive acesso ao original analógico, pois o filme não foi revelado. Portanto, as fotografias do Grupo Terra continuam sendo originais, porém, tangenciadas pela tecnologia.

O arquivo do Grupo Terra está localizado no acervo analógico de Etges, dentro da categoria “Companhias e Grupos de Dança”. São 151 (cento e cinquenta e um) envelopes com negativos, todos em preto e branco, 151 (cento e cinquenta e um) cópiões e 03 (três) programas, totalizando 3.516 (três mil quinhentos e dezesseis) fotografias, apenas do Grupo Terra. Abrindo o arquivo do Grupo Terra, a partir das imagens de Etges, conseguimos identificar fotos de espetáculos, viagens, eventos ao ar livre, jantares, exposições, especiais para TV e audições do grupo. Etges acompanhou a trajetória do Grupo Terra em quase todas as suas atividades, incluindo viagens a festivais, turnês e temporadas, entre outros, no período de 1981 até meados de 1984. A partir dessa análise expandida do arquivo do Grupo Terra, conseguimos perceber os nichos de atuação da companhia, reconhecer a realização de circulações locais e nacionais e a quantidade de temporadas realizadas pelo grupo, bem como os lugares onde a dança circulava na cidade de Porto Alegre (Esquina Democrática, pátio da Igreja das Dores, Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS, Hospital Santa Casa de Misericórdia, entre outros).

Para finalizar esse momento, me sirvo das palavras de Barthes (1984), em que ele aponta que a fotografia é um certificado de presença, não apenas do acontecimento (isso foi), mas também de copresença do fotógrafo (eu estive lá). O privilégio do fotógrafo nesse sentido é duplo, porque ele é uma testemunha: perto o bastante para acompanhar o acontecimento e distante o bastante para fotografar. De acordo com Paul Ricoeur (2007), o testemunho é o elo entre a memória e a história. E foi por esse caminho que eu fui buscar pistas para escrever, depois, a narrativa a respeito do Grupo Terra.

Arquivos Digitais em Dança, por Mônica Dantas

Quero expressar minha alegria em poder acompanhar e participar desse evento tão bem concebido e organizado. Desejo parabenizar e agradecer à Andréa Moraes e ao José Jackson e aos demais doutorandos que compõem a comissão organizadora, bem como ao Daniel Aires e ao Fellipe Resende pelo convite e à parceria da Verônica Prokopp.

O caráter efêmero da dança, assim como de seus repertórios e de suas metodologias de ensino, tem sido tema de investigações e de ações visando à documentação e preservação, bem como à transmissão e inovação dos diferentes produtos decorrentes da prática e ensino da dança. Considerando a necessidade de documentar, transmitir

e disseminar as danças, recorre-se, cada vez mais, a formas de registro e difusão em ambientes digitais. Talvez a dança tenha encontrado nos ambientes digitais, que permitem a reunião e o cruzamento de imagens estáticas e em movimento, sons, documentos e artefatos, um lócus para o armazenamento e a produção de memórias da dança. Digo isso porque, desde 2015, venho pesquisando arquivos digitais de Artes Cênicas e tenho encontrado muito mais arquivos digitais dedicados à dança do que ao teatro, por exemplo. Uma afinidade com a imagem em movimento? A dança seria uma tecnologia do corpo tão ancestral e, ao mesmo tempo, tão potente e aberta às desmaterializações e *rematerializações* dos ambientes digitais?

A partir dos anos 1990, os registros em vídeo têm sido largamente utilizados como um dos principais modos de registro da dança e também um dos mais disponíveis. O avanço tecnológico tornou menos complexa a captação e a edição de imagens, e a produção e comercialização em larga escala tornaram viáveis a aquisição de câmeras em formatos cada vez mais compactos. Nos últimos dez anos, elas são componentes de aparelhos celulares e tablets, por exemplo. Do mesmo modo, o audiovisual está cada vez mais inserido na *web*, e filmes e vídeos de coreografias de diversas épocas são disponibilizados em *websites* de compartilhamento de vídeos como o YouTube e Vimeo, Instagram e IGTV, TikTok etc. Esse fenômeno se radicalizou durante a pandemia da covid-19. No entanto, apesar da grande quantidade de registros de dança que são encontrados na *web* e/ou mantidos em instituições e em acervos pessoais em diferentes lugares do mundo, há poucos arquivos digitais realmente organizados e acessíveis ao público. Nesse sentido, é importante trazer também uma reflexão da Juliana Wolkmer na mesa *Mulheres na cena em perspectiva histórica* sobre a necessidade de trazermos à tona e de nos debruçarmos sobre os acervos pessoais: dispersos, pouco acessíveis, em vias de desagregação.

Os arquivos digitais de dança se constituem, então, como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, documentação, preservação e disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar; outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos. Os arquivos digitais têm por finalidade descobrir, organizar e difundir os arquivos pessoais.

Em 2015, realizei estágio de Pós-Doutorado com recursos provenientes de bolsa Capes, no Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University (Reino Unido), desenvolvendo o projeto *Arquivos digitais em dança: ferramentas de documentação, registro, criação e difusão de repertórios coreográficos*, com objetivo de compreender a

elaboração de arquivos digitais de dança contemporânea. Em um primeiro momento, fiz um levantamento de arquivos digitais institucionais de livre acesso dedicados à dança no contexto europeu, norte-americano e brasileiro. Em um segundo momento, investiguei dois arquivos desenvolvidos no C-DaRE — *Digital Dance Archive* (<http://www.dance-archives.ac.uk/>) e *Siobhan Davies RePlay* (<https://www.siobhandaviesreplay.com>) — e dois arquivos desenvolvidos no Brasil — *Acervo Klauss Vianna* (<http://www.klaussvianna.art.br>) e *Acervo Angel Vianna* (<http://www.angel-vianna.art.br>). Publiquei um artigo no qual todas essas informações e links estão disponíveis (DANTAS, 2019).

A organização e manutenção de arquivos digitais envolve a *expertise* em seleção, tratamento, organização e análise de materiais em suportes analógicos e digitais, bem como em procedimentos de investigação, identificação e reconhecimento de direitos autorais e do uso de imagens. As decisões sobre a seleção dos materiais que comporão o arquivo e sobre os materiais que serão descartados são cruciais. Quais memórias são privilegiadas — a do coreógrafo, dos dançarinos, do arquivista, do público — durante a elaboração dos arquivos?

De certo modo, os arquivos digitais de dança expandem a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Tais projetos, ao proporem o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados, mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, permitem compreender os arquivos tanto como coleção de documentos relevantes quanto como sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (1995), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivagem, mas também o que deve ser prioritariamente arquivado. Assim, os arquivos digitais de dança, como noção e como prática, se deslocam de uma função de conservação e seleção para uma ideia de arquivo em ação. Sarah Whatley (quem coordena as pesquisas em arquivos digitais e ambientes imersivos de transmissão de danças no C-DaRE) ressalta que os arquivos digitais de dança, para além de mostrar o valor da dança como patrimônio e herança cultural, favorecem pesquisas transdisciplinares sobre corpo, dança e tecnologias, inserindo definitivamente a dança num novo campo de estudos desterritorializado e acentuando, talvez, seu caráter transnacional (WHATLEY, 2017). Um arquivo é tanto abertura para o passado quanto projeção para o futuro.

O arquivo que propomos — *Carne digital: arquivo Eva Schul* — conjuga procedimentos mais usuais de arquivagem, como a digitalização de materiais analógicos, com procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento (*motion capture*) para

a criação de uma biblioteca digital de movimentos, composta por avatares dançantes. A elaboração da biblioteca digital de movimentos é um dos grandes desafios do projeto, pois supõe a utilização de tecnologias sofisticadas ainda incipientes no Brasil. Não vou entrar em detalhes, pois os doutorandos Fellipe Resende e Daniel Aires vão falar mais sobre os procedimentos para elaboração da biblioteca digital, mas preciso registrar que estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Biodinâmica/Grupo de Pesquisa Locomotion⁶, da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS), que possui o sistema de captura de movimento Vicon *optical passive*. Nesse contexto, o Vicon foi utilizado somente para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento.

No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de testar diferentes sistemas de captura e rastreamento. Quero ressaltar que o projeto é coordenado por mim e tem a coordenação adjunta da Profa. Suzi Weber. Contamos também com a parceria da Profa. Aline Haas, do Curso de Graduação em Dança (UFRGS) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (UFRGS), da sua orientanda, a doutoranda Luísa Trevisan, e do Prof. Leonardo Tartaruga, coordenador do Locomotion. O projeto se institucionaliza na UFRGS por meio de um projeto de pesquisa — *Arquivos digitais em Artes Cênicas* — e do projeto de extensão *Carne digital: arquivo Eva Schul*, ambos vinculados ao departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e ao Curso de Graduação em Dança.

Em 2021, Eva Schul completou 73 anos de vida e 56 de trabalho com dança, nos quais se destacam o pioneirismo no ensino da dança contemporânea, a criação de mais de 100 coreografias, a disseminação de procedimentos de criação embasados em improvisação e ações coletivas, a formação de artistas de projeção nacional e internacional, o pioneirismo no ensino da dança na universidade, a atuação em gestão, a constituição de ambientes para a prática da dança e das artes e a criação e manutenção da Ânima Cia. de Dança (DANTAS, 2012). Dar a conhecer e tornar acessível em ambiente digital a obra e a trajetória de Eva Schul, situando-a no contexto da produção brasileira e internacional e propiciando uma reflexão crítica sobre os aspectos poético-criativos e pedagógicos, contribui para o desenvolvimento científico das Artes Cênicas, alargando as possibilidades de inserção da dança no campo da educação, dos estudos histórico-culturais e da economia criativa.

Se até então a dança mediada pela tecnologia se constituía como uma opção para artistas, professores e pesquisadores, no contexto da pandemia da covid-19 ela se torna uma das poucas possibilidades de produção e transmissão da dança. A prática da dança durante a pandemia está sendo documentada em artigos internacionais que

⁶ Locomotion – Grupo de Pesquisa em Mecânica e Energética da Locomoção Terrestre (ESEFID/UFRGS).

demonstram o potencial dessa prática para a manutenção do bem-estar e de estados motivacionais mais positivos e se estendem a reflexões sobre as formas de adaptação do ensino e da criação em dança nessas condições, geralmente inseridas em ambiente digital. Aqui, em Porto Alegre, foi publicado um estudo pioneiro, por Airton Tomazzoni e Ilza do Canto (2020), intitulado *Aulas on-line: ensino de dança em Porto Alegre em tempos de isolamento social*, no qual uma pesquisa realizada com 108 professores de dança aponta que 99% deles estão ministrando aulas de dança on-line e, destes, 76% também são alunos em cursos on-line. Do mesmo modo, a adoção do Ensino Remoto Emergencial nas universidades brasileiras intensificou o uso de ambientes virtuais de aprendizagem nos cursos de graduação em Dança, seja no Brasil, seja em outros países. Airton Tomazzoni (2020) destaca o crescimento exponencial de produtos coreográficos produzidos especialmente para a *web* e veiculados em redes sociais como Instagram, Facebook e YouTube, constituindo o que o autor denomina de *cena midiaticizada*, gerando novas formas de apreciação, consumo, compartilhamento e sensibilidades; suas importantes reflexões estão disponíveis no blog CENA TXT. De certo modo, trata-se de fazer do limão uma limonada.

Para encerrar, eu quero trazer um contraponto ao que pode parecer um certo fascínio e deslumbramento causado pelas possibilidades que oferecem as tecnologias digitais. Para isso, trago Isabel Valverde, pesquisadora portuguesa no campo da tecnologia e da dança. Ela chama atenção para a necessidade de se evitar a *fetichização* da tecnologia, ressaltando a ambiguidade inerente à toda tecnologia, pois ela traz em si uma tendência “[...] para uma ordenação completa - regrando e controlando a natureza, a realidade e as nossas vidas - e ao mesmo tempo permite o desenvolvimento econômico e do conhecimento, assim como a liberdade e a agência dos sujeitos” (VALVERDE, 2010, p. 29) e mostra que as tecnologias utilizadas pelas artes também foram desenvolvidas por e para o aparato “[...] médico, militar, científico, industrial, empresarial, nacional e multinacional” (VALVERDE, 2010, p. 32). Por isso, os artistas devem se apropriar das tecnologias de forma crítica, considerando as intrínsecas relações de poder, as possibilidades de acesso e a centralidade do corpo nos processos de mediação:

[...] perseguindo uma estética visionária, em vez de aplicações técnicas utilitárias, os artistas propõem dimensões de comunicação alternativas e, desse modo, desafiam os propósitos da tecnologia e nossa percepção e relação com/através dela. (VALVERDE, 2010, p. 22).

Meus cumprimentos a todos! É uma felicidade participar dessa mesa, estando ao lado de pesquisadoras e de um pesquisador que admiro tanto e que me inspiram. Gostaria de saudar cada uma e cada um que esteve on-line conosco no dia de nossa transmissão ao vivo, bem como cada leitora e leitor que nos encontra neste texto. Começo minha contextualização por seu título: *Materialidades Digitais*. Quando propomos uma mesa sobre arquivos de dança, nos valem de alguns exemplos para tentar tornar esse algo digital mais palpável, mais fácil de ser visualizado/consumido.

Para abordar materialidades digitais, trago um dos produtos da pesquisa de doutorado que estou podendo conduzir no PPGAC-UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Dantas: a elaboração de uma biblioteca digital de movimentos. A pesquisa como um todo, intitulada *Vestígios de formação a partir de Eva Schul: tramando arquivos que dançam*, parte do interesse de entender como os elementos técnicos e poéticos do legado que Eva Schul vem construindo por mais de cinco décadas no Brasil e no mundo reverbera em diferentes gerações de artistas no nosso país.

É importante dizer que a biblioteca digital de movimentos está alinhada ao projeto de pesquisa *Arquivos Digitais em Artes Cênicas: construção de memórias e inovação em recursos tecnológicos*, coordenado pela Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas. Os termos que compõem esse título ilustram bem o pano de fundo em que a biblioteca digital de movimentos pretende se desenvolver, uma vez que estamos falando de construir memórias, de difundi-las, e também de empreender desdobramentos tecnológicos, valendo-se de recursos que fazem cada vez mais parte do nosso cotidiano. Tão importante quanto, cito o projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, objeto de pesquisa desse projeto maior que é o *Arquivos Digitais em Artes Cênicas*, já apresentado pela professora Mônica. A biblioteca digital de movimentos será concebida nesse meio e fará parte, então, desse *Arquivo Eva Schul*, dessa *Carne Digital*.

O escopo é o da Dança e Tecnologia, e, para esse estudo acontecer, é muito importante adotarmos procedimentos de *motion capture*, ou captura de movimento. Ela se refere a sistemas que “geram para o computador informações que representam as medidas físicas do movimento capturado” (ARAÚJO, 2015, p. 16). Esses sistemas leem as ações corporais e realizam uma “transposição do movimento do corpo biológico para um modelo 3D virtual do corpo humano” (LIMA; PAIXÃO, 2019, p. 1388). Subtrai-se, então, a aparência física (VALVERDE, 2017, p. 254), que temos no presencial, e os dados numéricos são traduzidos em avatares, com formas e representações imagéticas diversas. Trata-se de um campo no qual se exploram muitas visualidades e composições virtuais.

Um exemplo de experiência que já tivemos com *motion capture* foi o uso do sistema Vicon®. A figura 2 traz registros de uma captura que foi feita em 2018, na presença da pesquisadora portuguesa Isabel Valverde, e também da captura de movimento feita em 2019 com a pesquisadora britânica Karen Wood, usando o sistema chamado Notch A®.

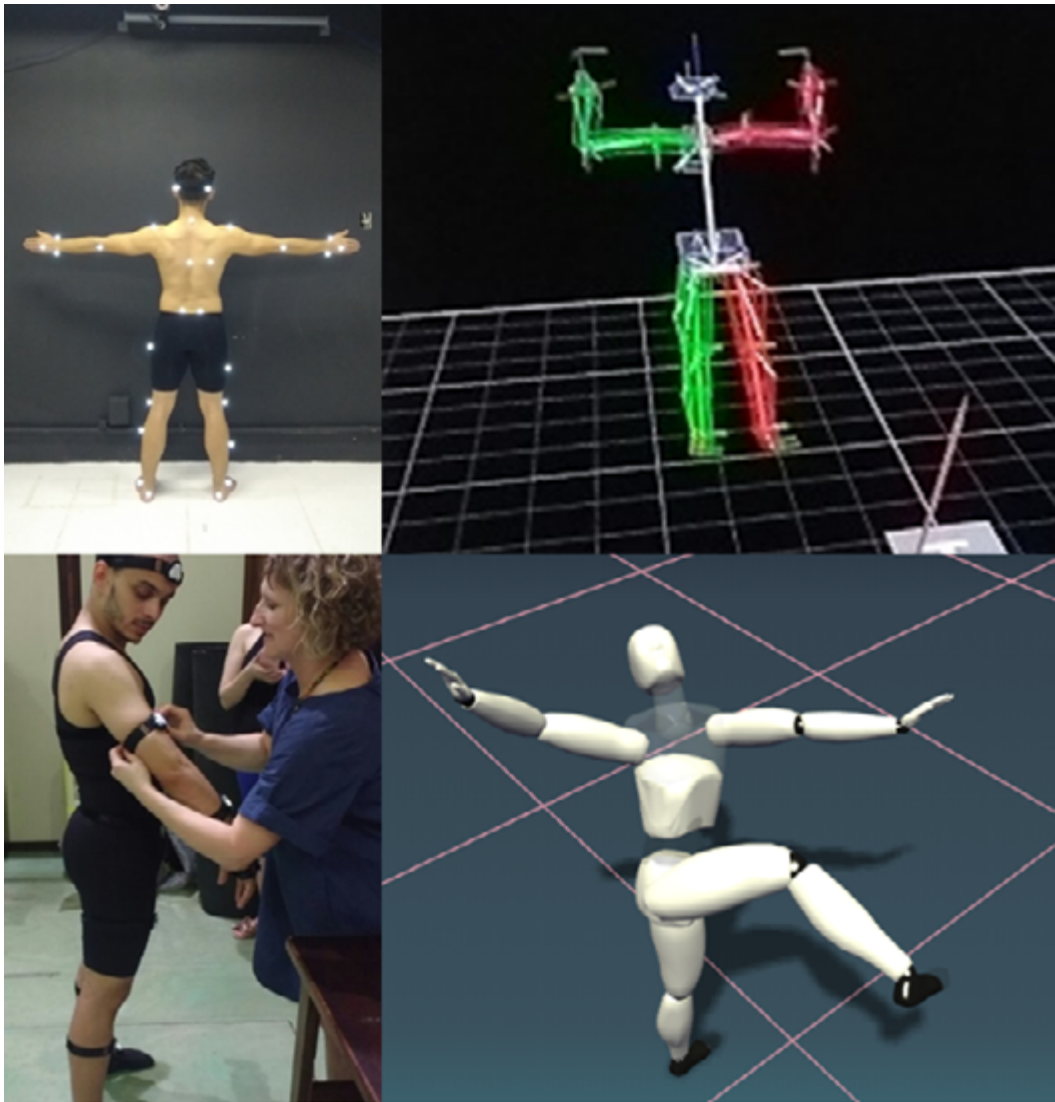


Figura 2. Quadros superiores – Sessão de *motion capture* com o sistema Vicon®. Laboratório de Biodinâmica da UFRGS. Novembro de 2018. Quadros inferiores – Sessão de *motion capture* com o sistema Notch A®. Laboratório de Fisiologia do Exercício/LAPEX UFRGS. Novembro de 2019.

Fontes: Quadros superiores – Fotos por Alex Oliveira (quadro à direita) e Daniel Aires (quadro à esquerda). Quadros inferiores – Foto por Laura Ruaro (quadro à direita). Captura de tela de registro Notch A, por Fellipe Resende (quadro à esquerda).

No quadro superior à esquerda, usando o sistema Vicon®, vemos um pouco da maneira que essa captura se organiza, com o uso de pontos luminosos afixados na pele em pontos articulares específicos. No quadro superior à direita, por sua vez, observamos a maneira que os movimentos são lidos pelo *software*, como o computador interpreta esses dados cinemáticos.

No quadro inferior à esquerda, temos um registro das tiras ajustáveis acopladas aos receptores, dispostas em articulações e pontos específicos do corpo, para posterior captura/leitura. No quadro inferior à direita, vemos um exemplo de como essa visualidade se constrói no *software* a partir desse sistema específico (Notch A®).

Podemos também fazer um exercício imaginativo para constituir uma imagem mental de como essas visualidades ficam quando se dá o play, quando se assiste a elas. Cada uma com sua especificidade, cada uma contando uma coisa específica, assumindo uma forma particular. Cada avatar remete à assinatura da pessoa que dançou esses movimentos para serem captados.

Para a construção desta biblioteca digital de movimentos, existe uma importante referência. Trata-se de um projeto britânico, conduzido pela professora Sarah Whatley (da Coventry University) e muitas colaboradoras: um grupo que tem liderado pesquisas de ponta e nos inspirado muito. O projeto se chama *WholoDance*, e constitui uma ferramenta de aprendizagem e ensino em dança que considera o corpo como um todo, sendo seu título completo: *Whole Body Interaction Learning for Dance Education* (WOOD; CISNEROS; WHATLEY, 2017). Trata-se de uma iniciativa que se interessa em difundir estratégias de ensino em dança contemporânea, bem como de outras danças, pois vários gêneros compõem a biblioteca digital desse projeto, a partir de registros 2D e 3D.

O projeto *WholoDance* e sua biblioteca digital nos inspiram não só visualmente, para compor nossa biblioteca, mas também metodologicamente, uma vez que nos permitem reconhecer e considerar passos possíveis para a construção de uma biblioteca digital. Alguns desses passos contemplam as seguintes etapas: selecionar exercícios e sequências de movimentos que vão compor o repertório virtual de movimentos da biblioteca; realizar as sessões de captura de movimento (*motion capture*); digitalizar e processar dados cinemáticos no computador, a partir de *software* específico; realizar animação dos dados, tornando-os um modelo 3D e concebendo um avatar dançante, processo que geralmente ocorre em outro *software*; e, por fim, a integração de todo o material criado a um *site* ou plataforma da *web*, que é, então, o arquivo digital, alojando materiais e criações num sítio on-line. As perspectivas para a construção da biblioteca incluem ainda a seleção dos movimentos a compor nosso repertório, a partir da técnica de dança contemporânea da mestra Eva Schul e dos princípios organizativos de movimento levantados a partir de suas aulas (RESENDE, 2018).

A biblioteca digital de movimentos é um empreendimento que está o tempo todo combinando elementos de dança e tecnologia. É uma relação híbrida que acontece. Não existe uma hierarquia, e nenhuma está sendo servil à outra. É uma construção poética e metodológica que une as duas o tempo todo.

Essa proposta exige ainda uma equipe multidisciplinar, sendo importante que diferentes pessoas com saberes específicos se unam para que o projeto opere de maneira mais otimizada.

Por fim, destaco o pensamento de que a biblioteca digital de movimentos pode se configurar como um dispositivo pedagógico-compositivo em dança. Ela pode ser pensada como recurso docente, poético, de ensino e criação em dança, presencial e digitalmente. Assim, nos oferece abertura para percursos diversos, haja vista seu amplo potencial para desdobramentos. No mesmo sentido, as materialidades também são diversas e podem circular tanto pelo universo do ciberespaço como pelo nosso espaço presencial de encontro e pesquisa.

Materialidades *hipercoreográficas* em Dança: uma proposição/ criação, por Daniel Aires

Essa materialidade *hipercoreográfica* inicialmente não existe, é algo que venho elaborando como uma parte do que é a minha pesquisa de doutorado, em algo que pode ser classificado como tese-criação (FORTIN; GOSELIN, 2014) e que tem como título *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*. Essa pesquisa é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Profa. Dra. Mônica Dantas e com colaboração de diversos artistas e pesquisadores, e nasceu com o desejo de demonstrar o processo de criação desse objeto escultórico em dança que estou chamando de *Choreobox*, de um desejo de materializar os rastros do movimento dançado.

Para dar conta dos processos que alimentam essa criação, eu falo de procedimentos de criação, documentação e arquivagem em Dança. Então, trata-se de pensar a criação de uma obra artística, de um arquivo-obra ou de uma obra-arquivo, de processos de manipulação desses arquivos, imaginando um movimento e uma vida para esses arquivos. Para operacionalizar essa pesquisa, venho utilizando um conceito desenvolvido por Costa (2009, 2014) e precedido por Freire (2006) denominado *efeito arquivo*, que, a partir do campo das Artes Visuais, enreda teoria e prática das artes efêmeras e seus arquivos de registro, e que reconhece tanto a passagem desses arquivos ao *status* de objeto artístico quanto os efeitos e vestígios de arquivo em obras de arte.

Para falar de objetos *hipercoreográficos*, do que pode ser o *hipercoreográfico*, eu trago algumas inspirações ou referências de ordem prática. A obra *Le Vol des Oiseaux* (1887), de Etienne-Jules Marey, demonstra o passo a passo do movimento do voo de um

pássaro, criado a partir de recursos fotográficos que ele veio a chamar de cronofotografia. Nessa obra, Marey coloca, em uma mesma matriz, diferentes disparos ou diferentes momentos do movimento, algo que hoje podemos chamar de *frames* do movimento. Aos experimentos de Marey que o levaram a cronofotografia, podemos atribuir a importância de antecessores das possibilidades mais desenvolvidas em nosso tempo, como os recursos de captura de movimento 3D ou *motion capture*. Essa escultura citada foi feita em bronze, envolvendo muita tecnologia como um todo, desde seu registro até sua materialidade escultórica.

Um segundo exemplo a ser citado é uma obra escultórica de Dan Collins chamada *O tornado*, que segue nessa mesma esteira de interesse pelo registro do movimento e dos volumes do corpo, materializadas em esculturas 3D. Esse artista usa um tipo de escaneamento do corpo a laser e de ressonância magnética. A ressonância magnética, que, para fins de realização de exames médicos de imagem, demanda inércia total do corpo escaneado, em Collins ganha potência criativa justamente nas deformações da imagem, com sugestões de movimento refletidas de seus rastros. Nesse exemplo, tem-se o registro do corpo imóvel que foi realizado sobre uma base giratória. A base gira no momento do escaneamento, criando uma imagem com efeito de tornado. Existem várias tiragens dessa obra, dessas esculturas, com uso de técnicas variadas até a impressão 3D.

O terceiro exemplo a ser citado é a obra *Conceito de abstração I* (2015), de Analivia Cordeiro, ela que é um nome recorrente nas pesquisas de Dança e tecnologia, considerada a brasileira pioneira na criação de videodanças, além de nos trazer desdobramentos dessa relação, inclusive escultóricos. Então, aqui temos um demonstrativo, algo que se aproxima muito do que estou propondo em *Choreobox*, enquanto materialidade *hipercoreográfica*. No caso de *Conceito de abstração I*, ela foi feita a partir do chute emblemático do jogador Pelé no ano de 1968. Então, os vídeos de registro desse chute foram trabalhados pela artista, que atribuiu pontos às articulações de Pelé através do *software* NotAna, criando uma imagem tridimensional e ligando esses pontos articulares para que eles deixassem um rastro no espaço, realizando, por fim, a impressão 3D desses rastros (figura 3).

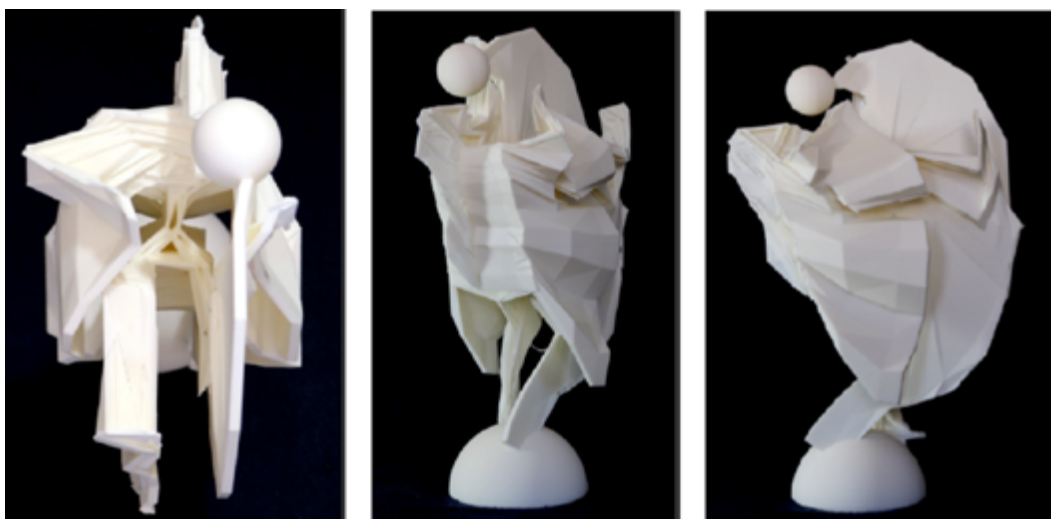


Figura 3. *Conceito de abstração I* (2015), de Analivia Cordeiro.
Fonte: <https://www.analivia.com.br/sculpture-escultura-portugues/>.

Essa esfera que vocês podem ver na escultura é a representação da bola e, além disso, existem características específicas que nós podemos olhar; dentre elas, eu destaco o tipo de rastro deixado, o rastro de uma linha. Quando eu estou propondo uma escultura muito próxima a essa, diferentemente desses exemplos, o que eu pretendo não é um movimento do chute do Pelé, tampouco do voo de um pássaro, como no caso de Marey, mas sim de um movimento em dança, de movimentos dançados em uma coreografia. Então, eu peço que vocês imaginem, a partir desse último exemplo, esses rastros acumulados e sobrepostos durante a execução de um solo inteiro. Isso vai gerar uma massa escultórica, um emaranhado de rastros dançados em uma coreografia ou de uma partitura de dança.

Outro ponto em que as minhas esculturas ou objetos coreográficos se diferenciam diz respeito à qualidade dos volumes. Em vez de linhas, imaginem os volumes do corpo, por exemplo, o volume de uma coxa dançante por todo o espaço de cena: ela tem uma volumetria específica, que não é uma volumetria de linha. Na imagem central e na imagem à direita, vocês podem perceber a base dessas esculturas, e é aqui que, no meu projeto, eu apresento um outro elemento que compõe as esculturas e que dá sentido ao que estou chamando de materialidade *hipercoreográfica*, que é o uso de um *QR Code*, o “primo mais novo” do código de barras. Esse *QR Code* permitirá a conectividade dessas esculturas, ou seja, um *interator/espectador/fruidor* vai poder entrar em contato com as esculturas e, a partir do seu dispositivo móvel, vai poder escanear esse código que o levará aos arquivos de duas e três dimensões que engendram essa obra escultórica. É dessa relação com a conectividade e com a internet, lugar de armazenamento desses arquivos, que vem esse prefixo “hiper” na proposição *hipercoreográfica*.



Figura 4. A) Objeto impresso em 3D. B) Infográfico sobre o termo *hipercoreográfico*.

Fonte: A: Damiani (2016, p. 91). B) Infográfico elaborado na pesquisa *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*, em andamento, de Daniel Aires.

O último exemplo é o *Objeto em impressão 3D* (2016) (figura 4.a), de Vitor Damiani (2016), desenvolvido em sua pesquisa de mestrado, tendo como recurso tecnológico principal o fotográfico. O trabalho dele, na verdade, foi o de criar uma maquinaria na qual a câmera fotográfica pudesse girar em torno de um boneco articulado, realizando pequenas alterações na posição do boneco para que, com inúmeros disparos fotográficos, essas imagens pudessem criar uma outra imagem em três dimensões, para então realizar a impressão 3D. Nesse exemplo, é possível visualizar o que são esses rastros de movimentos, movimentos de curta duração.

Então, para falar de materialidade *hipercoreográfica*, eu estou pensando nesse híbrido de dança, composta de dados digitais como wma e mp4, que são dados de vídeo de duas dimensões. Bvh e c3d, entre outros, são tipos de arquivos gerados pelas tecnologias de *motion capture*, são os dados que serão criados a partir de uma coreografia. Depois desses dados coletados, essa coreografia se torna vetores, se torna dados dentro do computador, que necessitam ser trabalhados ou animados, precisam voltar a ter um corpo, se tornarem avatares. Só depois desses passos é que teremos a impressão em três dimensões. É uma materialidade composta também do *QR Code* que permite a conectividade da escultura. Por fim, temos um organograma (figura 3.b) que demonstra melhor essa materialidade *hipercoreográfica* que mistura escultura, conectividade e dança. Entre a dança e a escultura, nós temos as tecnologias de *motion capture*. A escultura, para ser conectiva, depende do *QR Code*, e tudo isso só se coloca em movimento na presença do *iterator* que ativa a composição.

Algumas inspirações teóricas são: Dantas (2019), que me ajuda a pensar sobre os arquivos digitais de dança; a metáfora arquivada de Freire (2009), que escreve a partir da arte conceitual, de um fenômeno e de um questionamento por parte dos artistas sobre a autonomia da obra de arte que, nos anos 1960, levou os artistas para as ruas e

repercutiu nas artes do acontecimento, nas performances, nos *happenings*, e, ao mesmo tempo em que esvaziou em certo ponto os museus, gerou um grande número de arquivos de registro desses acontecimentos; por fim, chegando ao conceito *efeito arquivo*, desenvolvido por Costa (2009, 2014). A partir disso, Costa nos fala da transposição desse lugar “só de arquivo”, para ganhar essa potência ou visão poética, de objeto artístico, operando o efeito arquivo em obras que trazem isso à tona. Então, como *Choreobox* se trata disso, dessa materialidade que ocupa em dar vida a uma proposição artística que só se constrói com e a partir de arquivos, opera também o efeito arquivo.

Por fim, o nome *hipercoreográfico* não foi criado por mim, já foi utilizado e está publicado nos anais do ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) de 2017 e diz respeito aos estudos coreológicos de Marques, ligado à teoria da linguagem de Austin e à metáfora do hipertexto de Lévy. Esse não é o uso que estou fazendo aqui, pois, como já comentei, estou me aproximando dos escritos de Lipovetsky (2004, 2014) sobre os tempos hipermodernos, de uma era da hipermodernidade. Ele é um autor que vai pensar alguns esmaecimentos das fronteiras do que são as linguagens, os objetos artísticos, a arte e o design, de como essas coisas operam no capitalismo. Então, é nele que eu vou me inspirar para falar desse prefixo “hiper”, sobre essa conectividade do nosso tempo.

Desdobramentos a partir das materialidades dos Arquivos de Dança

Fotografia como disparador da memória, por Verônica Prokopp

Eu gostaria de reiniciar esta fala salientando um detalhe bastante importante sobre o acervo do Claudio Etges e da sua jornada como fotógrafo há mais de quarenta anos. É que, nesse tempo, ele está fotografando digitalmente há mais ou menos 12 anos. Isso quer dizer que a maior parte do seu acervo é analógica. Apesar da fotografia digital proporcionar um número maior de imagens, eu chamo a atenção para o tempo da produção dele em formato analógico.

Discorrendo, então, a respeito da fotografia como disparador da memória, nós vamos ter um díptico formado pelas palavras *imagem* e *memória*, uma vez que toda memória vai gerar uma imagem, seja ela uma imagem-documento (impressa ou digital) ou uma imagem mental. Para pensar sobre isso, Samain (2012, p. 161) nos diz que “fotografias são memórias de memórias”, assim como a memória e a fotografia estão relacionadas com a experiência do vivido. Na pesquisa da dissertação, a ideia foi investigar as fotografias do Grupo Terra e propor ao Claudio Etges que olhasse algumas delas comigo para, a partir disso, me contar histórias sobre as imagens e os acontecimentos. As fotografias fun-

cionaram, nesse primeiro momento, como um disparador da memória de Claudio Etges.

Quando vislumbramos uma imagem, ela entra em contato com nosso museu imaginário, nosso arquivo de memórias, ou, como diz Sandra Pesavento (2008), as imagens são sedutoras, evocativas e vão conectar essas imagens a outras experiências que trazemos conosco. Um momento interessante foi a minha defesa, na qual tive a lisonja de ter a presença de algumas bailarinas do Grupo Terra que, quando viram algumas fotografias impressas disponibilizadas por mim, comentaram: “nossa, Claudio, que bom que tu conseguiu fotografar esse momento, era uma parte muito difícil da coreografia”. Em dado momento, estavam Heloiza Vielmo e a Professora Sayonara Pereira relembando um pequeno fragmento coreográfico. Esse foi um momento único e surgiu a partir dessas fotografias. Nesse mesmo dia, eu tive uma experiência inversa, pois eu não conhecia nenhuma das bailarinas pessoalmente e, ao cumprimentá-las, na minha memória vinham várias imagens fotográficas delas no Terra.

Uma questão bem importante em uma reconstituição histórica ou em uma escrita histórica que se dá através da fotografia é compreender a importância do contexto. A fotografia é perpassada por um processo de criação de realidades e, para se escrever uma narrativa histórica a partir de imagens, é preciso construir várias pontes imaginárias entre um fragmento de memória e outro, entre uma imagem e outra, entre um relato do Claudio, uma imagem e um referencial bibliográfico sobre o contexto do acontecimento. É uma colcha de retalhos que vai se tecendo nesse processo. Entender, então, o contexto é uma parte importantíssima do que o Kossoy (2002b) chama de processo de descongelamento da imagem, entendendo a fotografia como um instante congelado do tempo que se dá a partir de um golpe no espaço. É esse fragmento de espaço e tempo congelado que será descongelado por nós a partir do contexto, dos relatos do Claudio, de pesquisas na hemeroteca da Biblioteca Nacional etc., devolvendo aos cenários e personagens a sua *anima*, ainda que por um instante (KOSSOY, 2002b, p. 135). É como se essa imagem se amolecasse brevemente. Kossoy (2002b, p. 135) nos diz ainda que é no “oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias a sua volta, resgatando o ausente da imagem que vamos compreender o sentido do aparente, da sua face visível”. O que está oculto na imagem é tão importante quanto aquilo que ela revela, sendo uma fotografia, então, plural em significados.

O arquivo do Grupo Terra foi desdobrado, então, como narrativa oral a partir dos relatos de Claudio Etges, como narrativa escrita que é o texto histórico, propriamente dito, da dissertação e em dois vídeos: o primeiro, referente à obra *A Trilogia*, considerada como a mais emblemática do Grupo Terra e que circulou inclusive fora do Brasil; e o segundo, que contém outras partes do acervo de Etges, além de outros materiais externos

ao acervo como imagens em vídeo do Grupo Terra.

Fazendo uma referência à fala de Daniel Aires, a respeito da manutenção dos arquivos de dança, segundo Claudio Etges, a melhor forma de se preservar um arquivo fotográfico é ter as fotografias impressas ou reveladas. E, para finalizar, eu convido a todos para assistirmos o vídeo do arquivo do Grupo Terra: <https://www.youtube.com/watch?v=yNaicXs-EeY>.

Retomando alguns pontos, por Mônica Dantas

Quero reiniciar respondendo à pergunta da Luísa Trevisan, dizendo que a aliança entre arte e ciência é mais do que necessária neste momento, desde que a gente não sucumba uns aos protagonismos dos outros, sendo necessário sempre tentar trabalhar em uma horizontalidade. Esse é um risco que a gente, que trabalha com arte, corre, se tentarmos nos submeter a um paradigma científico. No nosso projeto, isso é fundamental, então, deixo registrado que todas as nossas possibilidades de captura de movimento, que serão realizadas em Porto Alegre, estão diretamente relacionadas ao Laboratório de Pesquisa em Biodinâmica e ao Locomotion da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS, ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano e que contamos com a parceria preciosa da professora Aline Haas, da Luísa Trevisan, que é doutoranda orientanda da professora Aline, e do professor Leonardo Tartaruga, que é o coordenador do Locomotion.

Gostaria também de dizer que toda essa pesquisa se faz nesse compartilhamento com as pessoas que estão aqui nessa mesa e de outras que não estão, como a professora Suzi Weber, a doutoranda Tais Coelho, Alyne Rehm, que também é doutoranda e também trabalha com as questões de arquivo e de efeito arquivo em outra perspectiva que ela vem elaborando. Temos também os bolsistas de iniciação científica Iara Dias, Pedro Rocha Martins e Pedro Herencio; são todas pessoas que colaboram conosco.

A questão que o Daniel me colocou e da qual eu vou falar muito rapidamente, é sobre o que é dar carne à memória na celebração do corpo dançante, que eu transformei em *Como Dar Carne à Memória*. Para isso, eu gostaria de dizer que toda essa nossa incursão no digital, da qual eu me orgulho muito, traz sempre esse retorno ao corpo. Em 2009–2010 eu realizei, com Eva Schul, o projeto *Dar Carne à Memória: celebração da memória coreográfica de Eva Schul*, no qual recriamos três coreografias de grupo, quatro solos e um duo, sempre buscando esse impulso e esse desejo de dar carne à memória no corpo que dança. Então, de uma certa maneira, essa passagem para o digital está na continuidade desse nosso desejo de dar carne à memória e de celebrar o corpo dançante.

O avatar dançante é também outra forma de corpo dançante, com o qual estamos começando a nos relacionar, a se perceber de forma crítica. Então, eu destaco também a nossa parceria internacional, da qual eu me orgulho muito, com o C-DARE, com a Coventry University, tudo isso para explicitar essa necessidade que a gente tem de trabalhar sempre em parcerias, em redes. Para finalizar a minha intervenção, quando eu penso em dar carne à memória, eu penso nesse retorno ao corpo e aos meus processos como artista, dos processos que vem ocorrendo desde 1994, quando eu criei o *Solo para Chantal* em colaboração com Eva Schul, dentro do espetáculo *Caixa de Ilusões*, sobre a obra *O Balcão* de Jean Genet. De 1994 até 2019, eu danço esse solo, eu dou carne às minhas memórias em procedimentos diferentes. Então, para mim, é o retorno ao corpo, à técnica de dança de Eva Schul, o retorno aos impulsos criadores daquele movimento, à improvisação inspirada nestes impulsos.

Novas aquisições, como essa ideia de descolonizar o corpo a partir da expansão do ventre, o texto que a Chantal dá na obra teatral do Jean Genet, eu recuperei vinte anos depois, como uma partitura rítmica. Tudo isso para dizer que a incursão no digital não abandona esse corpo, essa materialidade, tanto que, quando a gente lançou o *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* em 2018, no Salão de Festas da Reitoria da UFRGS, a gente propôs toda uma programação presencial, e a Eva Schul deu uma aula de dança para cem pessoas. Então, para nós, é sempre nessa interação e nessa animação que temos o desejo de que esse arquivo digital seja constantemente animado e constantemente revigorado pelo corpo que dança.

Considerações, por Fellipe Resende

Um último pensamento que gostaria de compartilhar é a gente pensar toda aquela estrutura da biblioteca digital de movimentos na figura de um avatar que dança: esse corpo digital e tudo que ele pode abrir em termos de memória; nesse espaço virtual que a gente circula todos os dias, em que a digitalização da vida se intensificou tanto, e houve a majoritária migração de atividades culturais e serviços para as redes, especialmente nesses anos (2020 e 2021), por conta da pandemia da covid-19.

Assim como o avatar dançante medeia a realidade virtual (SEPPI; CARDOSO, 2014), ele protagoniza uma tessitura de memórias, que vão se constituindo digitalmente nessas plataformas, nesses arquivos digitais de dança, a partir dos corpos que o concebem e o orientam. É importante acentuar que esse avatar pode ser um elemento muito representativo de nossos interesses de pesquisa na celebração e difusão do nosso legado cultural material e imaterial da dança.

O avatar dançante tem, pois, a capacidade de ser um elemento que transita nos *bits*,

ondas, zeros e uns da internet, para carregar esse legado adiante e propagar princípios, memórias e narrativas da pedagogia e da poética de um artista e seu arquivo de dança.

Por compartilharem desse momento de pensamentos e reflexões, o meu muito obrigado a todos que estiveram com a gente até aqui. Obrigado também ao Dani, por estar comigo nessa proposição de mesa.

Encerramento, por Daniel Aires

Foi um prazer dividir essas pesquisas que têm tanto a dialogar, a trocar, a experimentar, a revisitar o corpo em seus arquivos e repertórios. Também coloco à disposição *Choreobox*, que são essas esculturas *hipercoreográficas*, porque acredito que elas podem colocar em jogo e abraçar tanto o corpo dançante e seus arquivos quanto os processos de digitalização e que também retornam a uma presença, de uma pessoa que dá vida a esses arquivos. Penso também que todos nós, aqui, acreditamos na constituição de memórias dançantes que assumem a alteridade e a fragmentação como potência de vida para os arquivos e para a própria constituição da dança: o que nos faz não cair naquela cilada do deslumbramento eterno sobre o passado, muito pelo contrário, como tudo que colocamos neste encontro.

Referências

ARAÚJO, Philipe de A. **Analisando técnicas de captura de movimento**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência da Computação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. In: COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DAMIANI, Vitor. **Fotografia 2D e 3D**: Imagens da interdisciplinaridade entre Arte e Ciência. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

DANTAS, Mônica F. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 176-199, 2019.

DANTAS, Mônica F. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. **Cena**, n. 2, p. 3-27, 2012.

- DERRIDA, Jacques. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Diacritics, vol. 25, n. 2, p. 9-63, 1995.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas: Papyrus, 1993.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ–Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002b.
- LIMA, Jonhnata S. O; PAIXÃO, Maria de Lurdes B. O método MOCAP, o software Isadora e os sensores na criação coreográfica em videodança. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1386-1390.
- LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, G. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- OLIVEIRA, Verônica M. P. **A Fotografia de Claudio Etges como disparador da memória em dança: Um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2019.
- PESAVENTO, Sandra J. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.
- RESENDE, Fellipe S. **“Enrola um, dois, três até a cintura...”**: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2018.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p.151-164, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>. Acesso em: 01 dez. 2018.
- SEPPI, Isaura da C.; CARDOSO, Vitor. O Avatar, mediador de realidades. **Iniciação-Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, v. 4, n. 3, 2014.
- TOMAZZONI, Airton. Artes da cena nas telinhas: um novo ethos midiaticizado. **CENATXT**. Disponível em <https://txtcena.art.blog/2020/06/06/artes-da-cena-nas-telinhas-um-novo-ethos-midiaticizado/>. Acesso em 30 out. 2020.
- TOMAZZONI, Airton; CANTO, Ilza do. **Aulas On-Line: ensino de dança em Porto Alegre em tempos de isolamento social**. Centro Municipal de Dança de Porto Alegre. 2020. Disponível em: https://issuu.com/centrodedanca/docs/aulas_on-line_final. Acesso em: 30 out. 2020.

VALVERDE, Isabel Maria de C. **Interfaces dança-tecnologia**: um quadro teórico para a performance no domínio digital. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

VALVERDE, Isabel Maria de C. Dançando com motion capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, Salvador, ano 20, n.28, p.250-284, 2017.1.

WHATLEY, Sarah. Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now that It Didn't Do Before. TDR: **The Drama Review**, v. 61, n. 4, p. 78-95, 2017.

WOOD, Karen; CISNEROS, Rosemary E.; WHATLEY, Sarah. Motion Capturing Emotions. **Open Cultural Studies**. 1: 504–513, 2017.