



# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
Organização

**PPGAC**

PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

# PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes  
Mônica Fagundes Dantas  
Andréa Moraes  
**Organizadoras**

Dr. José Jackson Silva  
**Desenvolvedor da Capa**

Fáisca Design Jr  
**Finalização da Capa**

Textualiza Jr  
**Revisão de texto**

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



## CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

---

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF


ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

---

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



# DO PROJETO DAR CARNE À MEMÓRIA AO ARQUIVO CARNE DIGITAL: Sobre corpos e avatares dançantes

Mônica Fagundes Dantas<sup>1</sup>

Alyne Rehm<sup>2</sup>

Daniel Silva Aires<sup>3</sup>

Fellipe dos Santos Resende<sup>4</sup>

Thais Coelho da Silva<sup>5</sup>

Verônica Prokopp<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Letras (PPGLET/UFRGS), Bacharel em Letras (UFRGS) e graduanda em Dança (UFRGS). Bailarina-pesquisadora e instrutora de Hatha Yoga.

<sup>3</sup> Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), artista visual e performer.

<sup>4</sup> Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), performer e bailarino, fisioterapeuta.

<sup>5</sup> Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), Mestre em Estudos Culturais (PPGEDU/UFRGS), Graduada em Educação Física (UFPEL). Bailarina e professora.

<sup>6</sup> Doutoranda em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH/UFRGS), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS).

Neste ensaio, discorreremos sobre a trajetória e os desdobramentos de uma pesquisa que vem buscando sistematizar e, ao mesmo tempo, celebrar repertórios da dança contemporânea, tendo como objeto a poética de Eva Schul. Na fase atual, a pesquisa propõe a elaboração de um arquivo digital em dança denominado *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Em 2021 Eva Schul completará 73 anos de vida e 58 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 e constituição de ambientes para a prática da dança e das artes (como o *Espaço Mudança* e o *Coda, centro de terapia corporal e dança*) e a criação e manutenção da *Ânima Cia. de Dança*, já com 27 anos de existência (Dantas, 2019). Temos como propósito desses projetos 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 de seu trabalho.

Nesta escrita, aliamos a descrição de ações e procedimentos às reflexões sobre dança, corpo e memória inspiradas nos trabalhos de Maurice Merleau-Ponty, em particular na *Fenomenologia da Percepção* (1994)<sup>7</sup>. Como ressaltam Berthoz e Andrieu (2010), a obra de Merleau-Ponty e as noções de esquema corporal, imagem do corpo, consciência do corpo, carne, intersubjetividade e percepção que dela se projetam são, ainda hoje, referência seminal na constituição dos campos de pesquisa em áreas como a filosofia do corpo, a fisiologia da percepção e da ação e a psicologia do desenvolvimento e da modelização *in vivo* dos gestos.

Nossas reflexões são certamente incompletas e provisórias, soando talvez mais como um modesto diálogo dançado<sup>8</sup> com Maurice Merleau-Ponty que toma a forma de ensaio. Assim, nos movemos, como propõe Paviani (2009, p. 3) “[...] entre o ensaio necessário e o ensaio possível”, cientes de que essa distância “[...] depende do jogo das contingências e da criatividade dos autores”.

---

<sup>7</sup> Primeira edição francesa em 1945, primeira edição brasileira em 1971.

<sup>8</sup> Palestra apresentada por Mônica Fagundes Dantas no Colóquio Teatro Filosofia - Módulo I, promoção Departamento de Arte Dramática/Instituto de Artes/UFRGS, 2017.

“Eu te conheço na minha pele.”  
(Lispector, 2020, p. 297)

Tudo recomeçou em 2008, quando Mônica Dantas (a dançarina) convidou Eva Schul (a coreógrafa) para juntas criarem um trabalho a ser apresentado na *Mostra Movimento e Palavra*<sup>9</sup>, realizada na extinta Sala 209, ligada ao projeto *Usina das Artes*. Eva Schul propôs o solo *Tatuagens*, que teria como tema as memórias impressas no corpo da dançarina. Tais memórias incluíam os quinze anos de trabalho de Mônica Dantas com Eva Schul na *Ânima Cia. de Dança*. Logo após os primeiros ensaios, o solo se transformou num duo, que levava à cena a bailarina e a coreógrafa.

*Tatuagens* reacendeu a reflexão sobre o corpo dançante como campo de presença (Dantas, 2020), inspirada na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (1994). O filósofo se refere à presença corporal como aquilo que unifica sujeito e objeto: pela presença corporal, sujeito e objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma só estrutura. A presença corporal unifica também passado, presente e futuro. A dançarina é então um campo de presença, no qual um futuro e um passado se interpõem no presente. Isso porque a dançarina guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; o presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, tornando-o aparência e potência para realizar movimentos; e esboça o futuro, pois os movimentos que ela executará já se anunciam na sua postura. O corpo dançante é visto também como corpo-memória. O corpo dançante habita o espaço e o tempo, pois o corpo que dança não se contenta “[...] em submeter o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, retoma-os na sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas” (Merleau-Ponty, 1994, p. 149). Ao ativar e refinar sua dança, a dançarina aguça também sua sensibilidade e sua emotividade e estimula seu imaginário ativando diferentes estruturas locomotoras correlacionadas a padrões tônicos. Desse modo, ela pode visitar os diferentes estados de corpo e instituir uma memória corporal que está sempre atualizando sensações, atitudes, gestos e emoções.

---

<sup>9</sup> Concebida por Eduardo Severino e Luciano Tavares. A mostra era realizada na extinta Sala 209, ligada ao projeto Usina das Artes da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.



Figura 1 - *Tatuagens* (2008) - Mônica Dantas e Eva Schul. Fotografia: Sofia Schul

*Tatuagens* foi também o ponto de partida para a elaboração do projeto *Dar Carne à Memória*. Contemplado com o extinto Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2009 e realizado em 2010 em parceria com a *Ânima Cia. de Dança*, o projeto teve por objetivo tornar disponível uma parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de nove coreografias de Eva Schul concebidas entre 1977 e 2001.

## Dar carne à memória

A escolha pelo repertório de uma coreógrafa (Eva Schul) se deu por diferentes motivos. Quando nos referimos a repertório, compreendemos não somente as obras criadas por uma coreógrafa, mas também os procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos, ou seja, a poética, que sustenta os processos de realização dessas obras e que se multiplica e se potencializa em cada pessoa que participa de um ou de todos os momentos desses processos.



Figura 2 - *Um Berro Gaúcho* (2010) - Fotografia: Marina Camargo

Organizado em três eixos sustentados pela noção de ação poética, o projeto *Dar Carne à Memória* resultou em três produções diferentes: um espetáculo composto por coreografias de grupo, um espetáculo composto por coreografias solos e a documentação escrita e videográfica desses espetáculos.

*Dar Carne à Memória I* compreendeu a recriação de obras coreográficas de três períodos distintos: *Um Berro Gaúcho* (1977), *Hall of Mirrors* (1986) e *Catch ou como segurar um instante* (2002). O elenco foi formado por quatro bailarinos e oito bailarinas, com idades entre 19 e 25 anos, muitos dos quais nunca haviam trabalhado com Eva Schul. Assim, por meio da incorporação desse patrimônio técnico e poético, buscamos colaborar no aperfeiçoamento de artistas de dança em Porto Alegre ao mesmo tempo em que nos propusemos a experimentar e refletir sobre a recriação dessas obras em corporeidades tão distintas daquelas dos anos 1970 e 1980.



Figura 3 - Hall of Mirrors (2010) - Fotografia: Marina Camargo

*Dar Carne à Memória II* foi composto a partir da recriação de solos e duos por intérpretes-criadores que participaram da elaboração dessas obras como integrantes da *Ânima Cia. de Dança*. Tivemos, então: Luciana Paludo<sup>10</sup>, em *Solitude* (1989); Cibele Sastre, em *O fio partido* (1993); Eduardo Severino, em *Ser Animal* (1993); Mônica Dantas, em *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa, em *Do branco* (1994); Luciano Tavares e Viviane Lencina, em *De um a cinco* (2001). A metodologia de recriação dessas obras foi desenvolvida pelos próprios intérpretes-criadores que, utilizando os recursos que achassem mais convenientes (vídeo, conversas com a coreógrafa e com seus pares, intervenções ou não da coreógrafa) revisitaram suas coreografias. Em outras palavras, não

<sup>10</sup> Luciana Paludo não integrou a *Ânima Cia. de Dança*, mas foi aluna de Eva Schul no Curso Superior de Dança em Curitiba, onde participou da criação de *Solitude*.



havia compromisso com uma fidedignidade à obra original, ela poderia somente servir de referência para um novo trabalho composicional; mas, se o artista preferisse, a obra poderia ser reconstruída da forma mais próxima a sua matriz original.



Figura 4 - Caixa de Ilusões (2010) Mônica Dantas - Fotografia: Licia Arosteguy

Em todo o projeto *Dar carne à memória*, as ações poéticas foram os caminhos utilizados para tentar recriar alguns dos traços de instauração das obras coreográficas de décadas anteriores (Dantas, 2012). Procedimentos e resultados parciais do projeto estão documentados em Dantas (2012a; 2012b), Dantas e Silveira (2018) e Dantas e Silva (s.d.). Os espetáculos foram amplamente divulgados na mídia e foram apresentados em temporadas em teatros municipais de Porto Alegre no Festival Internacional de Artes Cênicas *Porto Alegre em Cena*, e receberam o Prêmio Açorianos de Dança 2010 nas categorias Produção, Espetáculo e Coreografia. Estima-se que 1.400 pessoas participaram dos eventos que constituíram o projeto.

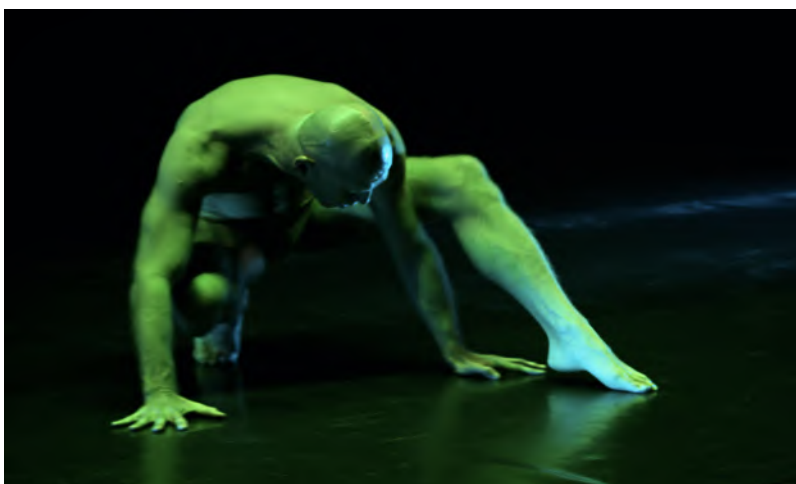


Figura 5 - *Ser Animal* (2010) Eduardo Severino - Fotografia: Licia Arosteguy

Desejar se lembrar não é um ato inocente, como destaca Bernard (2001). Trata-se, antes de tudo, de submeter nossas experiências passadas ao poder de seleção, de reorganização, de transformação e, em consequência, ao poder de embelezamento ou de depreciação que reconstrói e forja um passado à sua imagem. Mas é também crer e fazer crer que essas experiências passadas existem por elas mesmas, que há uma realidade em si dos fatos assim conservados digna de ser lembrada e reconhecida. Para Bernard (2001), o desejo não somente predetermina a lembrança evocada, mas lhe confere uma materialidade que ele pretende corroborar, garantir e confirmar através do discurso que narra essa lembrança. Para o autor, é o discurso que chancela a memória. Nas suas palavras: “A memória é o produto e a invenção da encenação linguística operada por nosso desejo e por nosso imaginário...” (p. 218).

Assim, desejar se lembrar de uma dança é, com efeito, reduzi-la, a priori, não somente ao fluxo de imagens fugazes e evanescentes que supostamente devem ser lembradas, reconhecidas e enunciadas através de um discurso, mas também é fixá-la através desse discurso. Como ressalta Bernard (2001), tanto quem deseja se lembrar de um evento coreográfico quanto quem tenta reproduzi-lo está condenado a tentar ressuscitá-lo em um tempo necessariamente outro, não somente pelas mudanças das condições históricas, mas também e sobretudo pela transformação da corporeidade que o gera, o reinventa, o apreende e o enuncia.

Não propusemos um projeto sobre memória da dança ancorado na ideia de preservar, fixar ou proteger as obras coreográficas da deterioração ou da transformação. Ao contrário, nosso desejo de memória nos levou a pensarmos em ações artísticas que pudessem revisitar, reler, indagar, recriar e reescrever essas danças, celebrando, assim, um conjunto de propostas coreográficas significativas para a afirmação da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil.



Figura 6 - De um a cinco (2010) - Luciano Tavares e Viviane Lencina. Fotografia: Licia Arosteguy

Nesse projeto, portanto, dançar foi a melhor maneira de celebrar a dança e sua história; dançar para se constituir memórias da dança. Como diz Trisha Brown (citada por Ginot e Michele, 1998, p. 152), “[...] a criação em dança é a recriação de um impulso liberado; é um ato de dar carne à memória do primeiro ato”. Dançar é dar carne à memória do primeiro ato para tentar recuperar no movimento algo do sentido e da intenção com que ele foi criado.

A dança é uma experiência do corpo em movimento. Retomando a perspectiva do corpo e do movimento em Merleau-Ponty (1992), postulamos que esse é um corpo que pode ver e ser visto, pode tocar e ser tocado, pode mover e ser movido. E que sente de dentro seu fora, e sente de fora seu dentro. Porque há pregnância e entrelaçamento entre o corpo e o mundo e entre a carne do corpo e a carne do mundo, a dança pode ser uma experiência que consiste em dar carne à memória do primeiro ato. Dar carne é mais do que materializar, é inserir o movimento na textura do mundo:

A carne não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. [...] É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, [...] mas como elemento, emblema concreto e uma maneira de ser geral (Merleau-Ponty, 1992, p. 142-143).

Pela carne, como elemento e substância do mundo, se estabelecem as relações corpo-mundo e corpo-memória. Compreende-se então que a relação corpo-mundo é estesiológica, pois é imersa no sentir: há a carne do corpo e a carne do mundo, e há em cada um deles uma interioridade que se propaga para o outro numa reversibilidade permanente. Corpo e mundo são um campo de presença onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. Essa imersão na espessura do mundo não impede o entendimento de que tal relação é também histórica e cultural: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente” (Merleau-Ponty, 1994, p. 244).

## Carne Digital: Arquivo Eva Schul

O projeto *Dar Carne à Memória* também teve por meta realizar ações de mapeamento e registro, buscando localizar, organizar e catalogar materiais disponíveis sobre a trajetória e a obra de Eva Schul, incluindo a documentação das diferentes ações desenvolvidas nos eixos de recriação coreográfica através de registros em foto e em vídeo de aulas, laboratórios de criação, ensaios, debates e espetáculos. Esse trabalho, iniciado em 2009, foi o embrião para o projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Em forma de *website* de livre acesso, o arquivo digital em elaboração é constituído por documentos

escritos, fotográficos e em vídeo, todos tratados e transformados em conteúdo digital. O arquivo conta também com uma biblioteca coreográfica digital, contendo exercícios e sequências de movimento que constituem uma base técnica para o ensino da dança contemporânea.



Figura 7 - Eva Schul - Início dos anos 1970

O caráter efêmero da dança, assim como o de seus repertórios e de suas metodologias de ensino tem sido tema de investigações e de ações visando a documentação e a preservação, bem como a transmissão e a inovação dos diferentes produtos decorrentes da prática e do ensino da dança (Dantas 2012a, 2019; Delahunta, 2018; Delahunta e Shaw, 2006; Delahunta e Whatley, 2013; Valverde, 2017; Whatley, 2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017). Tais autores argumentam que, considerando a necessidade de documentar, transmitir e disseminar as danças, recorre-se cada vez mais a formas de registro e difusão em ambientes digitais. Os recursos digitais, reunindo imagens estáticas e em movimento, sons e artefatos diversos que possibilitam cruzamentos e interações, favorecem a elaboração de memórias das danças. Como ressaltam Delahunta e Shaw (2006), “[...] tais recursos podem ser transmissíveis, dissemináveis, transferíveis e renováveis, carregam informações sobre processos coreográficos e podem ser úteis e gerar novas danças” (p. 54).


Desde os anos 1990, o registro em vídeo tem sido largamente utilizado como um dos principais modos de registro da dança e também um dos mais disponíveis; o avanço tecnológico tornou menos complexa a captação e 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 in-

serido na *Web*, e filmes e vídeos de coreografias de diversas épocas são disponibilizados em *websites* de compartilhamento de vídeos como o *YouTube* e o *Vimeo*. Isso sem fazer referências a produções como a videodança e a dança telemática, resultantes da simbiose entre dança e tecnologias, que vão muito além do registro e arquivamento de coreografias. No entanto, como ressalta Whatley (2014), apesar da grande quantidade de registros de dança que são mantidos em instituições e em acervos pessoais em diferentes lugares do mundo, há poucos arquivos digitais realmente organizados e acessíveis ao público.

Os arquivos digitais em dança se constituem, então, como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, à documentação, à preservação e à 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. 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 de uso de imagens. As decisões sobre a seleção dos materiais que comporão o arquivo e dos que serão descartados são cruciais. Como salienta Whatley (2013a), quais memórias são privilegiadas na elaboração dos arquivos: a do coreógrafo, dos dançarinos, do arquivista, do público?

Não se pode subestimar o trabalho de criação da identidade visual, do desenho da interface das telas, da criação do sistema de banco de dados e do desenvolvimento final da plataforma. Além de critérios conceituais, estéticos ou técnicos, as possibilidades financeiras parecem ser determinantes nessa etapa, pois é necessário uma equipe qualificada, equipamentos e tecnologias adequadas. Igualmente importante é considerar as possibilidades de armazenamento (Whatley, 2013; 2017).

É importante, ainda, desenvolver estratégias de difusão e utilização dos arquivos, de modo que eles possam efetivamente cumprir seu papel na produção de memórias da dança. Tendo em vista as rápidas transformações das tecnologias digitais, é preciso considerar a necessidade de constante manutenção e atualização dos arquivos digitais e dos recursos financeiros para tal. Como ressaltam Kim (2011) e Whatley (2017), enquanto instituições de peso e centros de pesquisa localizados na América do Norte e na Europa possuem recursos e infra-estrutura para preservação de obras e eventos coreográficos, a maior parte das companhias e coreógrafos não tem acesso a repositórios digitais apropriados para armazenar e preservar seus trabalhos. Essa é uma condição que pode ser pensada também para outros países, principalmente os países de economia e produção cultural periféricas como o Brasil, demonstrando tanto a necessidade de



busca por parcerias internacionais quanto por soluções de menor custo, como o uso de plataformas de livre acesso (Silva, 2018).

De certo modo, os arquivos digitais em 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 ao 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. Como ressalta Foellmer (2020), os arquivos digitais em dança, como noção e como prática, deslocam-se de uma função de conservação e seleção para uma ideia de arquivo em ação. Whatley (2013a; 2017) ressalta que os arquivos digitais em dança, além de mostrarem 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 (Brown, Gibson e Roche, 2020).

O arquivo que propomos, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, conjuga procedimentos mais usuais de arquivagem, como a digitalização de materiais analógicos, a procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento 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 pressupõe a utilização de tecnologias sofisticadas ainda incipientes no Brasil. Os procedimentos para elaboração da biblioteca digital de movimentos abrangem: seleção de exercícios e sequências de movimento a serem captados e de bailarinos proficientes na técnica de Eva Schul; captura dos dados cinemáticos pelo sistema escolhido; digitalização e processamento dos dados cinemáticos; edição dos dados cinemáticos em modelos 3D transformando-os em sequências de movimentos corporalizados por avatares dançantes; integração das imagens geradas pelos avatares dançantes ao arquivo digital. Estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Biodinâmica da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (*Locomotion/ESEFID-UFRGS*) que possui o sistemas de captura de movimento *Vicon Optical Passive*<sup>11</sup>. No nosso contexto, o referido sistema foi utilizado somente

---

<sup>11</sup> *Vicon* é um dos mais sofisticados sistemas de captura de movimento, utilizado tanto para pesquisas em biomecânica e robótica quanto para a produção de filmes e audiovisuais, baseado no uso de marcadores e câmeras infravermelhas. Disponível em <<https://www.vicon.com>>. A versão do *Locomotion/ESEFID-UFRGS* é a mais simples do mercado.

para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento. No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de testar diferentes sistemas. Em novembro de 2018, recebemos a visita da Dra. Isabel Valverde, pioneira nesse campo, e realizamos uma sessão de captura de movimento no sistema *Vicon*. Em outubro de 2019, realizamos Missão de estudos no C-DaRE, na qual realizamos coleta por meio de outros dois sistemas de captura de movimentos: *Notch System* e *Perception Neuron Motion Capture*<sup>12</sup>, e, em novembro de 2019, recebemos a visita da Dra. Karen Wood, do C-DaRE, que trouxe consigo o *Notch System* a fim de realizarmos mais algumas capturas de movimento.

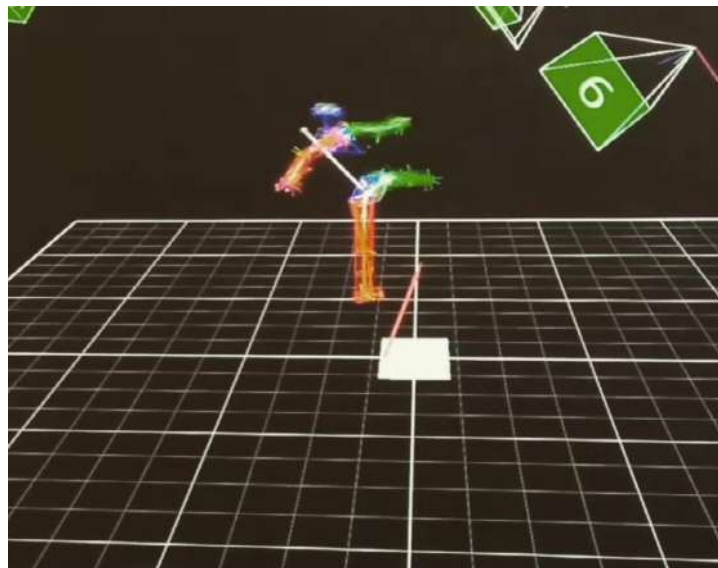



Figura 8 - Registro do movimento dançado de Eva Schul em sessão Mocap Vicon - Nexus 1.8.5 no Laboratório Locomotion (ESEFID-UFRGS) em 7/11/2018. Registro de Daniel Aires.

## Sobre corpos e avatares dançantes

O uso de sistemas de captura de movimentos tem sido cada vez mais utilizado em dança (Cisneros et al., 2019a, 2019b; Delahunta, 2018; Hachimura et al., 2004; Tsampounaris et al., 2016; Valverde, 2017; Vincs e Barbour, 2013; entre outros). Hachimura et al. (2004) destacam que os campos do entretenimento, dos games e de filmes fazem uso constante dos sistemas de captura de movimentos para reproduzir o movimento humano em imagens geradas por computador<sup>13</sup>. Esses mesmos sistemas têm sido utilizados para gerar imagens de dança a partir de dados obtidos em sistemas de captura de movimentos coreográficos. Trata-se de uma reapropriação pela dança das tecnologias

<sup>12</sup> Ambos são sistemas vestíveis que utilizam sensores para a captura de movimento. *Notch Systems* utiliza 18 sensores e *Neuro Motion Capture*, 32. São portáteis, de relativamente fácil manejo e de menor custo do que o *Vicon*. Disponível em <<https://neuronmocap.com>> e <<https://wearnotch.com>>.

<sup>13</sup> Em inglês, *Computer Generated Imagery* (CGI ou CG) se refere a habilidades dos sistemas computacionais em gerar uma imagem realista ou abstrata a partir de alguns tipos de dados.



de rastreamento e captura de movimentos utilizadas em outros contextos, gerando, entre outros produtos, avatares dançantes. Um avatar é definido como uma representação corporal em ambiente digital, uma personificação digital. De acordo com Silva (2010, p. 122), o termo tem origem no sânscrito e “[...] serve para designar o representante corpóreo de uma divindade na terra”. A autora aponta que, em meados dos anos 1990, difundiu-se o uso do termo avatar tanto no âmbito dos jogos eletrônicos quanto no campo das ciências da computação. Esse grande deslizamento semântico reteve a ação de encarnação. Assim, na acepção original, avatar é a personificação da divindade num mundo físico; na acepção da cibercultura, é a personificação de uma pessoa no ambiente digital.

Seguindo essa proposição, um avatar dançante seria uma representação de um corpo dançante em ambiente digital. Propomos, no entanto, que avatares dançantes sejam compreendidos mais como encarnações do que como representações. Valverde (2017, p. 254) advoga que a tecnologia de captura de movimentos permite a incorporação por um avatar “do movimento realizado por uma pessoa [...] subtraindo a sua aparência física”. Para a autora,

[...] através deste método de isolamento do movimento e sua representação virtual através do registo, observação e análise do movimento físico em personagens virtuais, é possível perceber o movimento como um aspecto da identidade. A importância e interesse na virtualização 3D decorre especialmente por se tornar como uma objetificação/materialização do nosso imaginário virtual ou projeção visual mental de nós mesmos (p. 260).

Valverde (2017) argumenta ainda que o movimento digitalizado e mediado por avatares promove interações subjetivas e intersubjetivas que possibilitam o desenvolvimento de um tipo de conhecimento específico de nós mesmos e das nossas relações com o ambiente.

Perény, Amato, Gorisse e Berthoz (2016) investigam a presença da pessoa mediada por avatares em jogos de videogame, num processo que eles denominam bilocação (*bilocation*): estar presente em dois lugares ao mesmo tempo, em frente à tela e além da tela, imerso no ambiente digital. Eles sugerem que a noção de esquema corporal descrita pela neurologia e neuropsicologia permite compreender a existência, no cérebro, de um duplo de si mesmo, formado por uma rede de neurônios que representam o corpo em ato, em ação. Não temos condições, neste ensaio, de aprofundar os conceitos oriundos das neurociências, mas nos interessa retermos essa indicação de que o esquema corporal é uma das chaves para se compreender a situação de ubiquidade proporcionada pela experiência de encarnação sob a forma de avatar.

Para encaminhar esse texto para o final, vamos fazer mais algumas especulações, servindo-nos da noção de esquema corporal tal como proposta por Merleau-Ponty,



articulando-as ao estudo do corpo dançante. No futuro, pretendemos aprofundar essas relações a fim de entender as encarnações possíveis de avatares dançantes.


Para esclarecer as relações entre corpo, movimento, consciência e ação no mundo, Merleau-Ponty (1994) se serve da noção de esquema corporal, advinda da psicologia. O esquema corporal, até então, era definido como a representação que cada indivíduo faz de seu corpo, a fim de lhe permitir se situar no espaço. O filósofo alarga esta noção, propondo que o esquema corporal seja uma tomada de consciência global da postura no mundo intersensorial. Neste caso, o esquema corporal não pode ser reduzido a um decalque das partes do corpo, nem mesmo à consciência global de suas partes, mas deve ser incluído numa dinâmica que é aquela da relação com o mundo. Ou seja, o esquema corporal se exprime e se constitui na ação do corpo em movimento e está, então, relacionado à motricidade e à espacialidade corporal.

O que chamamos de esquema corporal é justamente esse sistema de equivalências, esse invariante imediatamente dado pelo qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis. Ele não é apenas uma experiência do meu corpo, mas ainda uma experiência de meu corpo no mundo (Merleau-Ponty, 1994, p. 196).

Desse modo, são a motricidade e a espacialidade corporal que tornam possível a unidade sensório-motora, assim como a coordenação unitária dos órgãos e dos membros do corpo. A unidade do corpo permite não somente a unidade dos sentidos e a unidade do objeto, mas também a unidade do mundo. A motricidade não é somente a consciência dos deslocamentos do corpo, mas também a função que estabelece a amplitude do ser no mundo. O movimento é uma maneira específica de se dirigir aos objetos assegurando a experiência do mundo, o que não suprime a diversidade radical da existência, mas a unifica, orientando-a em direção a uma unidade sensorial de um mundo. O movimento não é mais representação, mas ação que constitui o tempo e o espaço.

O movimento é momento e ação fundadora do corpo, é o que pode construir uma disponibilidade corporal, pois a motricidade é uma intencionalidade original, é a maneira primordial da pessoa estar no mundo: a pessoa se faz presença enquanto corpo e movimento.

Dizer que a motricidade é uma intencionalidade original é dizer que, através do movimento, a pessoa habita o mundo, estabelece relações, impõe transformações e sofre modificações. Dizer que o movimento é ação fundadora do corpo é dizer que o movimento habita e transforma o corpo, instaura humanidade no corpo e corporeidade no ser. E estabelecer o movimento como o fator de elaboração de uma disponibilidade corporal é acreditar na possibilidade de criação de um “corpo de gente” habitado pelo movimen-



to, pela sensação, pelo imaginário; um corpo que é intencionalidade e cujas ações são, inevitavelmente, significativas. Como diz Merleau-Ponty (1994),

[...]um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou a seu 'mundo', e mover o corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação (p. 193).

Assim, a motricidade não é a simples consciência das mudanças de lugar, pois “[...] a motricidade não é pois como uma serva da consciência, que transporta o corpo ao ponto do espaço que nós previamente nos representamos” (Merleau-Ponty, 1994, p. 193), mas é a função que estabelece a amplitude do ser no mundo. O movimento é um modo de ser presença, é uma maneira de se relacionar com o mundo, é a própria experiência do mundo, que não suprime a diversidade radical da existência, mas a unifica, não sob uma denominação e um “eu penso”, mas orientando-a para uma unidade intersensorial de um mundo.

Esse movimento que é modo de ser presença é denominado por Merleau-Ponty (1994) como movimento abstrato. O movimento abstrato constrói o seu fundamento, engendra o seu próprio contexto: o fundamento do movimento não é uma representação associada exteriormente ao próprio movimento; ele é imanente ao movimento, anima-o e dirige-o a cada instante. O movimento, assim como seu fundamento, é uma totalidade única.

O movimento abstrato inaugura no corpo uma zona de reflexão e de subjetividade, superpondo ao espaço físico um espaço virtual ou humano:

A função que torna possível o movimento abstrato é uma função de 'projeção' pela qual o sujeito do movimento prepara diante de si um espaço livre, onde aquilo que não existe naturalmente possa adquirir um semblante de existência (Merleau-Ponty, 1994, p. 160-1)

A função de projeção organiza os dados sensíveis em um sistema, unifica e torna inteligível a experiência, faz surgir o universo das significações: ela é uma relação com o possível, com o ausente, com o que está por vir. O corpo não é somente o veículo do movimento abstrato, é seu objetivo também: o movimento abstrato quer atingir o próprio corpo, não necessita de um objetivo externo, como pegar alguma coisa, ir a algum lugar definido. Ele pode ser somente (e já é o bastante) forma no espaço; o movimento abstrato formaliza a matéria da experiência. Em dança, o movimento abstrato inaugura formas no corpo.

O movimento abstrato, em dança, é um movimento sentido, construído, trabalhado, pesquisado, enfim, vivido. É um movimento que importa por suas próprias qualidades.

O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano” (Merleau-Ponty, 1994, p. 160).


É o corpo que organiza a matéria da experiência e a transforma em dança, pois é o corpo que compreende o movimento. Compreender o movimento não significa esquematizar os dados sensíveis numa ideia; significa realizar uma intenção e dar-lhe corpo. Compreender os movimentos é, também, adquirir hábitos. O hábito é um saber do corpo que se manifesta pela ação e pelo esforço corporal, e que não se explica por uma designação objetiva. Quando o corpo adquire um hábito, ele pode, por exemplo, adquirir novos padrões de movimento e/ou integrar ferramentas e acessórios a seu campo de ação e/ou intuir/perceber as características espaciais de uma certa paisagem. Assim, a incorporação de hábitos permite a reorganização e a renovação do esquema corporal: “O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência nos anexando novos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1994, p.168).

Quando o corpo assimila um hábito, apreende novas significações motoras: os movimentos que ele compreendeu engendram novos sentidos corporais; os novos saberes do corpo permitem a compreensão motora de uma significação. Assim, o hábito se apresenta essencialmente como motor e perceptivo.

As ações habituais – o que Merleau-Ponty (1994) denomina de campo prático da existência – demandam uma adesão do organismo ao mundo por meio de uma existência biológica, anônima e geral, presente sob a vida pessoal. O filósofo se refere ao corpo habitual, o que oferece as condições para a manutenção do campo prático da experiência. O corpo habitual é aquele dos gestos de manutenção e de manobra, destinados a um mundo conhecido e que sustenta ações gerais, tomadas de decisões rotineiras, comportamentos ordinários e intenções habituais. Nesse caso, o corpo aparece para a pessoa sob um aspecto de generalidade e como um ser impessoal:

Assim, é renunciando a uma parte de sua espontaneidade, engajando-se no mundo por órgãos estáveis e circuitos preestabelecidos que o homem (*sic*) pode adquirir o espaço mental e prático que em princípio o libertará de seu meio circundante e fará com que ele o veja. E, sob a condição de recolocar na ordem da existência até mesmo a tomada de consciência de um mundo objetivo, não encontraremos mais contradição entre ela e o condicionamento corporal: dar-se um corpo habitual é uma necessidade interna para a existência mais integrada” (Merleau-Ponty, 1994, p. 129).

No entanto, o corpo habitual está sempre se atualizando, se conformando ao mundo e conformando o mundo a ele: “ele não existe como uma coisa inerte, mas esboça, ele também, o movimento da existência” (Merleau-Ponty, 1994, p. 125). É preciso compreender o corpo habitual numa relação de interface com o corpo atual. O corpo



habitual se desestabiliza e se reorganiza no corpo atual. O corpo atual é aquele que faz a experiência do instante, da singularidade, da plenitude e assim, pode atualizar o corpo habitual. O corpo atual transcende a situação vital, biológica, e permite a “sublimação da existência biológica em existência pessoal” (Idem). Ele é salvaguardado pelo corpo habitual, por isso pode ser aberto, singular e inabitual, e pode estar sempre se recriando.

Podemos dizer que o corpo dançante se realiza entre o corpo habitual e o atual. A prática da dança permite à pessoa que dança cultivar um corpo dançante habitual que está constantemente se desestabilizando.

Vislumbramos, então, possibilidades de pensar as relações entre corpo dançante e avatar dançante partindo da Fenomenologia e integrando, certamente, outros referenciais. Não ignoramos a vasta produção realizada no campo da comunicação sobre a Cibercultura, nem as pesquisas realizadas na interface entre artes e ciências, considerando ainda a necessidade de desenvolver um pensamento crítico em relação ao deslumbramento e à fetichização da tecnologia. Buscamos esse recorte porque ele ainda faz sentido para nós e nos abre possibilidade de pensar a promiscuidade entre o corpo dançante, o avatar dançante e a carne do mundo.

## Referências

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

BERTHOZ, Alain; ANDRIEU, Bernard. Introduction. In Alain BERTHOZ; Bernard ANDRIEU (orgs.) **Le corps en acte**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 5-6.

BROWN, Carol; GIBSON, Ruth; ROCHE, Jenny. Towards a Deterritorialised Field of Dance. In Ann DAVID; Michael HUXLEY; Sarah WHATLEY (org.) **Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century**. Hampshire: Dance Books, 2020, p. 185-201.

CISNEROS, Rosemary et al. WhoLoDanceE: digital tools and the dance learning environment. **Research in Dance Education**, v. 20, n. 1, p. 54-72, 2019a.

CISNEROS, Rosemary. et al. Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods. **Body, Space and Technology**, v. 18, n. 1, p. 1-32, 2019b.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2020a.


DANTAS, Mônica Fagundes. 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 Fagundes. Um tango em clave e ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **Vis: Revista do PPG em Arte UNB**, v. 17, n.1, p. 103-121, 2018.

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

DANTAS, Mônica Fagundes. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, 2012b.

DELAHUNTA, Scott. Dance Becoming Data: Version Two. In: Simon ELLIS; Hetty BLADES; Charlotte WAELD. (Orgs.). **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and**



**Scholarship in Dance**, p. 333-357. Coventry: C-DaRE, 2018.

DELAHUNTA, Scott; WHATLEY, Sarah. Choreographic Documentation. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, p. 3-5, 2013.

DELAHUNTA, Scott; SHAW, Nora Zhang. Constructing Memories: Creation of the choreographic resource. **Performance Research**, vol. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.

DERRIDA, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. **Diacritics**, vol. 25, n.2, 1995, p. 9-63.

FRALEIG, Sondra Horton. **Dance and Lived Body**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. (Ed.). **La danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995.

HACHIMURA, Kozaburo et al. A Tool for Reproducing 3D body motion from Recorded Image Sequence of Traditional Dance. **Anais da IEEE International Conference on Information Technology Application**. Bathurst, Austrália, 2004.

KIM, Eugenia. ChoreoSave: A Digital Dance Preservation System Prototype. **Anais do Encontro Anual The Information Association for the Information Age (ASIST)**. New Orleans, 2011. Disponível em <https://www.asis.org/asist2011/proceedings>. Acesso em 12/11/2014.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1994.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Caxias do Sul, 2009, p. 1-6. Disponível em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o-ensaio-como-genero-textual.pdf>. Acesso em 15/11/2020.

PERÉNY, Etienne; AMATO, Etienne Armand; GORISSE, Geoffrey; BERTHOZ, Alain. The autocopia flying avatar: a new paradigm to study bilocated presence in mixed reality.

**Virtual Reality International Conference**, Mar 2016, Laval, France. p.31-34. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02367590/document>. Acesso em 16 de novembro de 2020.

POUIVET, Roger. Danse, ontologie et philosophie de l'âme. In BEAUQUEL, Julia;

POUIVET, Roger (org.). **Philosophie de la danse**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44.

SILVA, Vera Lucia. **Museu moda e têxtil UFRGS: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital**. Tese de Doutorado. PPG Design, UFRGS, 2018. Disponível em [digitalhttp://hdl.handle.net/10183/188046](http://hdl.handle.net/10183/188046)

SILVA, Renata Cristina. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. **Contemporânea**, v. 8, n.2, p. 120-131, 2010. Disponível em [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_15/contemporanea\\_n15\\_10\\_Silva.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_10_Silva.pdf). Acesso em 15/11/2020.

TSAMPOUNARIS, Georgios et. al. **Exploring visualizations in Real-time Motion Capture for Dance Education**. Conference Paper. 2016. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/312245378>. Acesso em 12/06/2017.


VINCS, Kim; BARBOUR, Kim. Snapshots of complexity: using motion capture and principal component analysis to reconceptualise dance. **Digital Creativity**, v. 25, n. 1, 2014. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/101080> . Acesso em 12/04/2018

WHATLEY, Sarah. 2017. 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.

WHATLEY Sarah. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. In: Müller B. et al. (org.) **Handbook of Human Motion**. Berlim: Springer, 2016, p. 1-15.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: Expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, vol. 5, n. 1, p. 121–38, 2014a.

WHATLEY, Sarah. **What does it mean to archive dance?** Bristol: Arnolfini, 2014b.



WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, 2013, p. 83-98.

VALVERDE, Isabel. Dançando com Motion Capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, v. 20, n. 28, p. 250-284, 2017.

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



## Para citar este artigo

DANTAS, Mônica F.; REHM, Alyne; AIRES, Daniel; RESENDE, Fellipe; SILVA; Thaís C.; PROKOPP, Verônica. Do projeto Dar Carne à Memória ao Arquivo Digital: sobre corpos e avatares dançantes. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 15. p. 278-298.





# FROM THE PROJECT “GIVE FLESH TO MEMORY” TO THE “ DIGITAL FLESH” ARCHIVE: Dancing bodies and avatars<sup>1</sup>

Mônica Fagundes Dantas<sup>2</sup>

Alyne Rehm<sup>3</sup>

Daniel Silva Aires<sup>4</sup>

Fellipe Santos Resende<sup>5</sup>

Thais Coelho da Silva<sup>6</sup>

Verônica Maria Prokopp de Oliveira<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Original: Do Projeto Dar Carne À Memória ao arquivo Carne Digital: sobre corpos e avatares dançantes. Translated by Joyce Nunes and translation revision by Gabriela Segger.

<sup>2</sup> Associate Professor at Federal University of Rio Grande do Sul and dancer.

<sup>3</sup> PhD student in Performing Arts (PPGAC/UFRGS), Master of Letters (PPGLET/UFRGS), B.A. in Letters (IL/UFRGS) and graduated in Dance (ESEFID/UFRGS). Dancer-researcher and Hatha Yoga instructor.

<sup>4</sup> PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Postgraduate Program in Performing Arts, performing and visual artist.

<sup>5</sup> PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Postgraduate Program in Performing Arts, performing artist, physical therapist.

<sup>6</sup> PhD student in Performing Arts (PPGAC/UFRGS), Master in Cultural Studies (PPGEDU/UFRGS), Graduated in Sports Training Pedagogies (PPGCMH/UFRGS), B.A. in Physical Education (ESEF/UFPEL). Dancer and Teacher.

<sup>7</sup> PhD student at Federal University of Rio Grande do Sul/Graduate Program in Human Movement Sciences, performing and visual artist.

In this essay, we address the trajectory and developments of a research project dedicated to systematizing and, at the same time, to celebrating contemporary dance repertoires, having Eva Schul's poetics as an object. In the current phase, the research proposes the elaboration of a digital archive in dance, called *Carne Digital: Arquivo Eva Schul Archive* (Digital Flesh: Eva Schul Archive). In 2021, Eva Schul completes 73 years old, having worked with dance for 58 years. Her pioneering spirit in the teaching of contemporary dance stands out, the creation of more than 100 choreographies, the dissemination of creative procedures based on improvisation and collective actions, training artists of national and international projection, pioneering in dance education at the university, acting in management and setting up environments for the practice of dance and arts, such as *Espaço Mudança e o Coda, centro de terapia corporal e dança*, and the creation and maintenance of the 27-years-old dance company *Ânima Cia. de Dança* (Dantas, 2019). With these projects, our primary aim is to make Eva Schul's work and career accessible in a digital environment, positioning it in the context of Brazilian and international production and providing a critical reflection on the poetic-creative and pedagogical aspects of her work.

In this writing, we combine the description of actions and procedures with reflections on dance, body and memory inspired by the works of Maurice Merleau-Ponty, particularly in the *Phenomenology of Perception* (2002)<sup>8</sup>. As Berthoz and Andrieu (2010) point out, Merleau-Ponty's work and the notions of body scheme, body image, body awareness, flesh, intersubjectivity, perception that derive from it are, even today, a seminal reference in the constitution of the fields research in areas such as philosophy of the body, physiology of perception and action and psychology of development, and in vivo gesture modeling.

Our reflections are certainly incomplete and provisional, perhaps sounding more like a modest dance dialogue<sup>9</sup> with Maurice Merleau-Ponty, who takes the form of an essay. Thus, we move, as proposed by Paviani (2009, p. 3) [...] *between the necessary essay and the possible essay*, aware that this distance [...] *depends on the game of contingencies and the creativity of the authors*.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> First French edition in 1945, first Brazilian edition in 1971, first English edition in 1958.

<sup>9</sup> Lecture presented by Mônica Fagundes Dantas at the Colóquio Teatro Filosofia - Module I, promoted by the Department of Dramatic Art / Arts Institute / UFRGS, 2017.

<sup>10</sup> Original: [...] *entre o ensaio necessário e o ensaio possível*", *cientes de que essa distância "[...] depende do jogo das contingências e da criatividade dos autores*".

*I know you in my own skin*<sup>11</sup>

(Lispector, 2020, p. 297)

It all started again in 2008, when Mônica Dantas – the dancer – invited Eva Schul – the choreographer – to, together, create a work to be presented at *Mostra Movimento e Palavra*<sup>12</sup>, held in the extinct Room 209, linked to the *Usina das Artes* Project. Eva Schul proposed the monologue called *Tatuagens*<sup>13</sup>. The main theme was the memories imprinted on the dancer's body. Such memories would include Mônica Dantas' fifteen years of work with Eva Schul in *Ânima Cia. de Dança*. Soon after the first rehearsals, the solo became a duo, which took the dancer and choreographer to the stage.

*Tatuagens* rekindled the reflection on the dancing body as a field of presence (Dantas, 2020), inspired by *Fenomenologia da Percepção*, by Merleau-Ponty (1994). The philosopher refers to the corporal presence as that which unifies subject and object: through the corporal presence, subject and object appear as two abstract moments of a single structure. Body presence also unifies past, present, and future. The dancer is, then, a field of presence, in which a future and a past interpose in the present. This is because the dancer keeps the past in her body, in the form of techniques, formative experiences and embodied experiences; the present, by affirming it in their attitudes and postures, becoming all appearance and power to perform movements; and she outlines the future, because the movements she will perform are already announced in her posture. The dancing body is also seen as a memory-body. The dancing body inhabits space and time because the dancing body is not content [...] *to submitting passively to space and time, it actively assumes them, it takes them up in their basic significance which is obscured in the commonplaceness of established situations*" (Merleau-Ponty, 2002, p. 117). By activating and refining her dance, the dancer also sharpens her sensitivity and her emotionality and stimulates her imagination by activating different locomotor structures correlated to muscular tonicity. In this way, she can visit different body states and establish a body memory that is always updating sensations, attitudes, gestures and emotions.

<sup>11</sup> Original: Eu te conheço na minha pele.

<sup>12</sup> Conceived by Eduardo Severino and Luciano Tavares, the exhibition was held in the extinct Room 209, linked to the *Usina das Artes* Project, of the Porto Alegre City Hall.

<sup>13</sup> Tattoos.



Figure 1 - *Tatuagens* (2008) - Mônica Dantas and Eva Schul. Photo: Sofia Schul

*Tatuagens* was also the starting point for the creation of the Project *Dar Carne à Memória* (Give flesh to memory). Awarded with the former *Funarte Klauss Vianna de Dança/2009*, in partnership with *Ânima Cia. de Dança*, the project' goal was to make part of the contemporary dance repertoire created in southern Brazil available, through the recreation of nine choreographies by Eva Schul, conceived between 1977 and 2001.

### Giving flesh to memory<sup>14</sup>

The decision of the repertoire of a choreographer – Eva Schul – was made for distinct reasons. When we refer to the repertoire, we understand not only the works created by a choreographer, but also the technical, creative, and pedagogical procedures (that is, the poetics) that support the processes of carrying out these works and that are broaden and enhanced by each person that participates in one or all moments of these processes.



Figure 2 - *Um Berro Gaúcho* (2010) - Photo: Marina Camargo

---

<sup>14</sup> Original: *Dar Carne à Memória*

Organized in three axes, supported by the notion of poetic action, the Project *Dar Carne à Memória* resulted in three different productions: a show composed of group choreographies, a show composed of solo choreographies and their written and videographic documentation.

*Dar Carne à Memória I* comprised the recreation of choreographic works from three different periods: *Um Berro Gaúcho* (1977), *Hall of Mirrors* (1986) and *Catch ou como segurar um instante* (2002). The cast consisted of four male dancers and eight female dancers, aged between 19 and 25, many of whom had never worked with Eva Schul. Thus, through the incorporation of this technical and poetic heritage, we seek to collaborate for the improvement of dance artists in Porto Alegre while we set out to experiment and reflect on the recreation of these works in corporealities so different from those of the 1970s and 1980s.



Figure 3 - Hall of Mirrors (2010) - Fotografia de Marina Camargo

*Dar Carne à Memória II* was composed from the recreation of solos and duos by interpreters-creators who participated in the elaboration of these works as members of the *Ânima Cia. de Dança*. Luciana Paludo<sup>15</sup> starred in *Solitude* (1989); Cibele Sastre, in *O fio partido* (1993); Eduardo Severino in *Ser Animal* (1993); Mônica Dantas in *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa, in *Do branco* (1994); Luciano Tavares and Viviane Lencina, in *De um a cinco* (2001). The methodology for recreating these works was developed by the interpreters-creators themselves, who, using the resources they found most convenient (video, conversations with the choreographer, with their peers, interventions

<sup>15</sup> Luciana Paludo was not a member of the Dance Company, but was a student of Eva Schul in the Undergraduate Dance Course in Curitiba, where she participated in the creation of the solo called *Solitude*.

by the choreographer or not) revisited their choreographies. In other words, there was no commitment to the original work's fidelity; it could only work as a reference for a new compositional work, but, if the artist desired, the work could be reconstructed as close to its original matrix.



Figure 4 - Caixa de Ilusões (2010) Mônica Dantas - Photo: Licia Arosteguy

Throughout the Project *Dar carne à memória*, poetic actions were the paths used to try and recreate some of the procedures to establish the choreographic works from previous decades (Dantas, 2012). Partial project results and procedures are documented in Dantas (2012a; 2012b), Dantas and Silveira (2018) and Dantas e Silva (s.d.). The shows were widely advertised in the media and were presented in seasons at municipal theaters in Porto Alegre, at the International Stage Arts Festival called *Porto Alegre em Cena* and received the Dance award *Açorianos 2010* in the Production, Show and Choreography categories. It is estimated that 1,400 people participated in the events that formed the project *Dar Carne à Memória*.

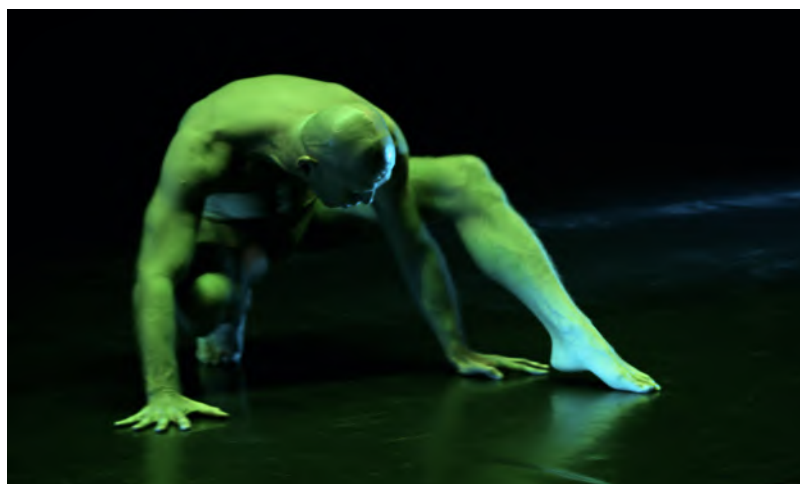


Figure 5 - Ser Animal (2010) Eduardo Severino - Photo: Licia Arosteguy

Wishing to remember is not an innocent act, as highlighted by Bernard (2001). It is, above all, to subject our past experiences to the power of selection, reorganization, and transformation and, consequently, to the power of beautification or depreciation that reconstructs and forges a past in its image. But it is also to believe and to make believe that these past experiences exist by themselves, that there is a reality in itself of facts, thus preserved, worthy of being remembered and recognized. The desire, for Bernard (2001), not only predetermines the evoked memory, but gives it a materiality that it (the desire) intends to corroborate, guarantee, and confirm through the speech that narrates this memory. For the author, it is the speech that endorses memory. In his own words: *Memory is the product and invention of the linguistic staging operated by our desire and our imagination* (p. 218).<sup>16</sup>

Thus, to wish to remember a dance is, in effect, to reduce it, a priori, not only to the flow of fleeting and evanescent images that, it is believed, must be remembered, recognized, and enunciated through a discourse, but also make it fixed through that speech. As Bernard (2001) points out, both those who want to remember a choreographic event and those who try to reproduce it at another time are condemned to try to resuscitate it in a necessarily different time, not only due to changes in historical conditions, but also and above all through the transformation of the corporeality that generates it, reinvents it, apprehends it and enunciates it.

We did not propose a project on dance memory anchored in the idea of preserving, fixing, or protecting choreographic works from deterioration or transformation. On the contrary, our desire for memory led us to think of artistic actions that could revisit, reread, inquire, recreate, rewrite these dances, thus celebrating a set of significant choreographic proposals for the affirmation of contemporary dance in Rio Grande do Sul and in Brazil.



Figure 6 - De um a cinco (2010) - Luciano Tavares and Viviane Lencina. Photo: Licia Arosteguy

<sup>16</sup> Original: "A memória é o produto e a invenção da encenação linguística operada por nosso desejo e por nosso imaginário..." (p. 218).

In this project, therefore, dancing was the best way to celebrate dance and its history. Dancing to become memories of the dance. As Trisha Brown says (quoted by Ginot and Michele, 1998, p. 152), [...] *creation in dance is the recreation of a liberated impulse; it is an act of giving flesh to the memory of the first act.*<sup>17</sup> Dancing is the same as to give flesh to the memory of the first act to try to recover in the movement something of the sense and purpose which it was created with.

Dance is an experience of the body in motion. Returning to the perspective of the body and movement in Merleau-Ponty (1992), we postulate that this is a body that can see and be seen, can touch and be touched, can move and be moved. And that feels your outside inside and feels your inside outside. Certainly, there is a pregnancy time, as there is an intertwining between the body and the world, between the flesh of the body and the flesh of the world. Dancing can be an experience that consists in giving flesh to the memory of the first act. Giving flesh is more than materializing. It is to place movement into the texture of the world:

The flesh is not contingency, chaos, but a texture that returns to itself and conforms to itself. [...] We must not think the flesh starting from substances, from body and spirit - for then it would be the union of contradictories - but we must think it as an element, as the concrete emblem of a general manner of being (Merleau-Ponty, 1968, p. 146-147 ).

Through the flesh, as an element and substance of the world, the relations of the world-body and the body-memory are established. It is understood, then, that the body-world relationship is esthesiological, as it is immersed in feeling: there is the flesh of the body and the flesh of the world; in each of them there is an interiority that spreads to the other in permanent reversibility. Body and world are a field of presence, where all the relationships of perceptual life and the sensitive world emerge. This immersion in the thickness of the world does not prevent us from understanding that such a relationship is also historical and cultural: *The person who perceives is not spread out before himself as a consciousness must be; he has historical density, he takes up a perceptual tradition and is faced with a present.* (Merleau-Ponty, 2002, p. 277).<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Original: “[...] a criação em dança é a recriação de um impulso liberado; é um ato de dar carne à memória do primeiro ato”.

<sup>18</sup> Original: “Aquele que percebe não está despojado diante de si mesmo como deve estar uma consciência, ele tem uma densidade histórica, ele retoma uma tradição perceptiva e está em confronto com um presente” (Merleau-Ponty, 1994, p. 244).



## Digital flesh: Eva Schul Archive

The project called *Dar Carne à Memória* also aimed to map and record actions, seeking to locate, organize and catalog available materials on Eva Schul's trajectory and work, including also the documentation of the different actions developed in the choreographic recreation axes, through photo and photographic records, classes in videos, creative labs, essays, debates, and shows. This work, started in 2009, was the embryo for the Project *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*<sup>19</sup>. In the form of a freely accessible website, the digital archive being prepared consists of written, photographic, film and video documents, all treated and transformed into digital content. The archive also has a digital choreographic library, containing exercises and movement sequences that constitute a technical basis for the teaching of contemporary dance.

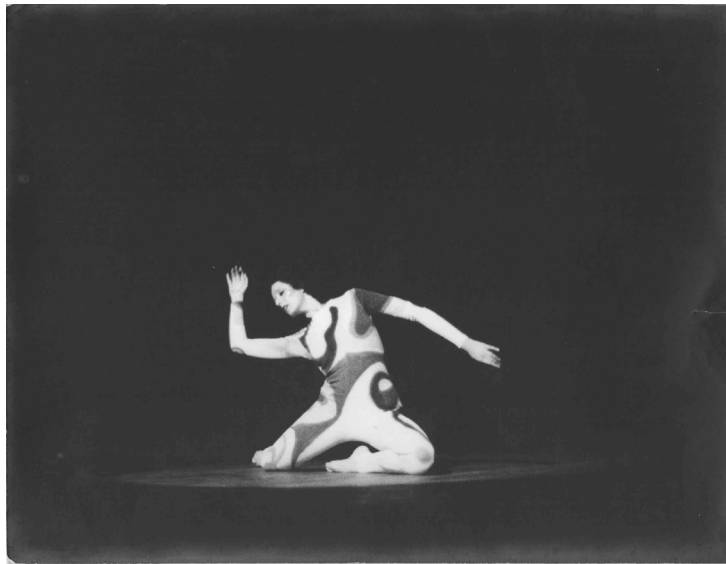


Figure 7 - Eva Schul - Beginning of the 1970s

The ephemeral character of dance, as well as its repertoires and teaching methodologies, has been the subject of research and actions aimed at documentation and preservation, as well as the transmission and innovation of the different products resulting from the practice and teaching of dance (Dantas 2012a, 2019; Delahunta, 2018; Delahunta and Shaw, 2006; Delahunta and Whatley, 2013; Valverde, 2017; Whatley, 2013, 2014a, 2014b, 2016, 2017). These authors argue that, considering the need to document, transmit and disseminate the dances, more and more forms of registration and dissemination in digital environments are used. Digital resources, bringing together static and moving images, sounds and various artifacts that allow crossings and interactions,

<sup>19</sup> Digital flesh: Eva Schul Archive


favor the elaboration of memories of the dances. As Delahunta and Shaw (2006) point out, such resources [...] *can be transmitted and disseminated; it is transferable and renewable; and it can carry compressed information that can feed back the choreographic processes* (p. 54).

Since the 1990s, video recording has been widely used as one of the main modes of recording dance and, also, one of the most available: technological advances have made it less complex to capture and edit images, and the production and commercialization in wide scale made it feasible to acquire cameras in increasingly compact formats. In the past ten years, they have been components of cell phones and tablets, for example. Likewise, audiovisual is increasingly inserted on the Web, and films and videos from choreographies from different eras are made available on video sharing websites such as YouTube and Vimeo. This not to mention productions, for example, such as video dance and telematic dance, resulting from the symbiosis between dance and technologies, which go far beyond the recording and archiving of choreographies. Nevertheless, as Whatley (2014) points out, despite the large amount of dance records that are kept in institutions and in personal collections in different parts of the world, there are few digital files that are really organized and accessible to the public.

The digital archives in dance are then made to be virtual environments aimed at storage, documentation, preservation, and dissemination of dance in its different aspects. Some digital archives are closer to the idea of documenting, preserving, and disseminating. Others follow the proposition of creating tools and digital environments that enable both the documentation and preservation of dances, as well as the creation of new choreographic products. The organization and maintenance of digital files involves expertise in the selection, treatment, organization, and analysis of materials on analog and digital media, as well as procedures for investigating, identifying, and recognizing copyright and the use of images. Decisions about the selection of materials that will compose the archive and which materials will be discarded are crucial. As Whatley (2013a) points out, which memories are privileged (of the choreographer, the dancers, the archivist, the audience) when the archives were created?

One cannot underestimate the work of creating the visual identity, the design of the screens interface, the creation of the database system and the final development of the platform. In addition to conceptual, aesthetic or technical criteria, financial possibilities seem to be decisive at this stage, as a qualified team and appropriate equipment and technologies are required. Equally important is to consider storage possibilities (Whatley, 2013; 2017).

Also, it is crucial to develop strategies for the dissemination and use of archives,



so that they can effectively fulfill their role in the production of dance memories. In view of the rapid transformations of digital technologies, it is necessary to consider the need for constant maintenance and updating of digital files and financial resources for this. As Kim (2011) and Whatley (2017) point out, while major institutions and research centers located in North America and Europe have resources and infrastructure to preserve choreographic works and events, most companies and choreographers do not have access to appropriate digital repositories to store and preserve their work. This is a condition that can also be applied for other countries, especially the countries of peripheral economy and cultural production such as Brazil, demonstrating both the need to seek international partnerships and the search for lower cost solutions, such as the use of free access (Silva, 2018).

Somehow, digital archives in dance expand the notion of archives as a place for storing artifacts and producing memories linked to (more or less) distant pasts. Such projects, by proposing the archiving not only of the finished choreographic products, but also the unveiling and sharing of dance creation and transmission processes allow understanding of the archives both as a collection of relevant documents and as a system of rules, regulations and technologies that determine such collection. We, therefore, approach Derrida's (1995) thought, for whom the structure and technology of archives determine not only the modes of archiving, but also what should be primarily archived. As Foellmer (2020) points out, digital archives in dance, as a notion and as a practice, move from a conservation and selection function to an idea of archive in action. Whatley (2013a; 2017) points out that digital dance archives, in addition to showing the value of dance as heritage and cultural heritage, favor transdisciplinary research on body, dance and technologies, definitively inserting dance in a new field of deterritorialized studies (Brown, Gibson and Roche, 2020).

The archive we are bringing to you, *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, combines more usual archiving procedures, such as the digitization of analog materials, with (still experimental) movement recording procedures, such as capturing kinematic data using motion capture systems to create a digital movement library composed of dancing avatars. The creation of the digital movement library is one of the great challenges of the project, as it assumes the use of sophisticated technologies that are still incipient in Brazil. The procedures for developing the digital movement library include: selection of exercises and movement sequences to be captured and selection of dancers proficient in the technique of Eva Schul; capture of kinematic data by the chosen system; digitization and processing of kinematic data; editing of cinematic data in 3D models transforming them into sequences of bodily movements by dancing avatars; integration of the images generated by the dancing avatars to the digital archive. We are working in partnership

with the Biodynamics Laboratory of the School of Physical Education, Physiotherapy and Dance (Locomotion / ESEFID / UFRGS) that has the motion capture systems *Vicon Optical Passive*<sup>20</sup>. Taking our reality as reference, the mentioned system was only used for biomechanical analysis of specific movement routines. We are currently conducting piloting studies to test different systems. In November 2018, we received the visit of Dr. Isabel Valverde, a pioneer in this field, and held a motion capture session in the Vicon system. In October 2019, we carried out a Study Mission at C-DaRE, in which we conducted collection using two other motion capture systems: *Notch System e Perception Neuron Motion Capture*<sup>21</sup>, and, in November 2019, we hosted Dr. Karen Wood, from C-DaRE, who brought the Notch System, in order to make more motion captures.

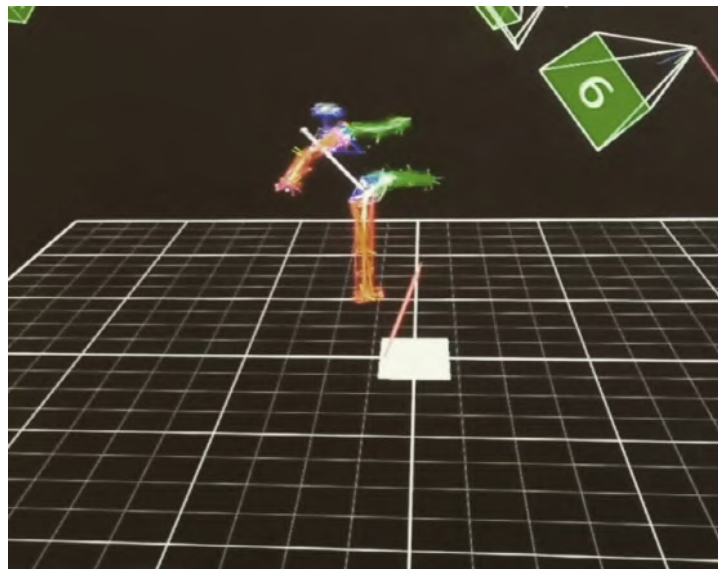


Figure 8 - Record of Eva Schul's dance movement in Mocap Vicon - Nexus 1.8.5 session at the LOCOMOTION Laboratory (ESEFID-UFRGS) on 7/11/2018. Photo: Daniel Aires.


## About dancing bodies and avatars

The use of movement capture systems has been increasingly used in dance (Cisneros et al., 2019a, 2019b; Delahunta, 2018; Hachimura et al., 2004; Tsamponaris et al., 2016; Valverde, 2017; Vincs and Barbour, 2013; among others). Hachimura et al. (2004) highlight that the fields of entertainment, games and films make constant use of

---

<sup>20</sup> Vicon is one of the most sophisticated motion capture systems, used both for research in biomechanics and robotics and for films and audiovisuals productions, based on the use of markers and infrared cameras. Available at <<https://www.vicon.com>>. The version of Locomotion / Esefid / Ufrgs is the simplest on the market.

<sup>21</sup> Both are wearable systems that use sensors to capture motion. Notch Systems uses 18 sensors and Neuro Motion Capture, 32. They are portable, relatively easy to handle and shorter than the Vicon. Available at <<https://neuronmocap.com>> and <<https://wearnotch.com>>.



motion capture systems to reproduce human movement in computer-generated images<sup>22</sup>. These same systems have been used to generate images of dance from data obtained in systems for capturing choreographic movements. It is a reappropriation of tracking technologies and motion capture used in other contexts by the dance field, generating, among other products, dancing avatars. An avatar is defined as a body representation in a digital environment, a digital personification. According to Silva (2010, p. 122), the term comes from Sanskrit and [...] serves to designate the corporeal representative of a deity on earth.<sup>23</sup> The author points out that, in the mid-1990s, the use of the term avatar became widespread both in the field of electronic games and in the field of computer science. This great semantic slide retained the action of incarnation. Thus, in the original sense, avatar is the personification of divinity in a physical world; in the sense of cyberculture, it is the personification of a person in the digital environment.

According to this utterance, a dancing avatar would be a representation of a dancing body in a digital environment. We propose, however, that dancing avatars be understood more as incarnations than as representations. Valverde (2017, p. 254) advocates that motion capture technology allows incorporation by an avatar *the movement performed by a person [...] subtracting their physical appearance*. For the author,

[...] Through this method of isolating movement and its virtual representation through the registration, observation, and analysis of physical movement in virtual characters, it is possible to perceive movement as an aspect of identity. The importance and interest in 3D virtualization stem especially from becoming an objectification / materialization of our virtual imagery or visual mental projection of ourselves (p. 260).<sup>24</sup>

Valverde (2017) further argues that the digitalized and mediated avatars movement promotes subjective and intersubjective interactions that enable the development of a specific type of knowledge about ourselves and our relationships with the environment.

Perény, Amato, Gorisse and Berthoz (2016) investigate the presence of the person mediated by avatars in video games, in a process they call bilocation: being present in two places at the same time, in front of the screen and beyond the screen, immersed in the digital environment. They suggest that the notion of body scheme described by neurology and neuropsychology allows us to understand the existence, in the brain, of

---

<sup>22</sup> In English Computer Generated Imagery (CGI or CG), which refers to the skills of computer systems in generating a realistic or abstract image from some types of data.

<sup>23</sup> Original: [...] serve para designar o representante corpóreo de uma divindade na terra

<sup>24</sup> Original: [...] através deste método de isolamento do movimento e sua representação virtual através do registo, observação e análise do movimento físico em personagens virtuais, é possível perceber o movimento como um aspecto da identidade. A importância e interesse na virtualização 3D decorre especialmente por se tornar como uma objetificação/materialização do nosso imaginário virtual ou projeção visual mental de nós mesmos (p. 260).

a double of itself, formed by a network of neurons that represent the body in action, the body in action. We are unable, in this essay, to deepen the concepts from neurosciences, but we are interested in retaining this indication that the body scheme is one of the keys to understanding the situation of ubiquity provided by the experience of incarnation in the form of an avatar.


Reaching up to a conclusion, we will brainstorm, taking the understanding of body schemes as proposed by Merleau-Ponty, and articulating them to the study of the dancing body. In the future, we intend to deepen these relationships, to understand the possible incarnations of dancing avatars.

Clarifying the intertwining between body, movement, consciousness, and action in the world, Merleau-Ponty (2002) uses the notion of body scheme, which comes from psychology. The body scheme, until then, was defined as the representation that each individual makes of his or her body, in order to allow them to situate themselves in space. The philosopher broadens this notion, proposing that the body scheme is a global awareness of posture in the intersensory world. In this case, the body scheme cannot be reduced to a decal of the parts of the body, not even to the global consciousness of its parts, but it must be included in a dynamic, that is, of the relationship with the world. In other words, the body scheme expresses itself and constitutes itself in the action of the body in motion and is, therefore, related to body motricity and spatiality.

What we have called the body image is precisely this system of equivalents, this immediately given invariant whereby the different motor tasks are instantaneously transferable. It follows that it is not only an experience of my body, but an experience of my body-in-the-world, and that this is what gives a motor meaning to verbal orders. (Merleau-Ponty, 2002, p. 163)

Moreover, it is motricity and body spatiality that make the sensorimotor unit possible, as well as the unitary coordination of organs and body parts. The unity of the body allows not only the unity of the senses and the unity of the object, but also the unity of the world. Motricity is not only the awareness of body shifts but also the function that establishes the comprehensiveness of the experience of being in the world. Movement is a specific way of addressing objects, ensuring the experience of the world, which does not suppress the radical diversity of existence, but which unifies it, orienting it towards a sensory unity of the world. The movement is no longer a representation, but an action that constitutes time and space.

*Movement is the moment and the founding action of the body*, it is what can build bodily availability, since motricity is an original intention, it is the primordial way for the person to be in the world: the person is present as body and movement.



To say that motricity is an original intention is to say that, through movement, the person inhabits the world, establishes relationships, imposes transformations and undergoes modifications. To say that movement is the founding action of the body is to say that movement inhabits and transforms the body, establishes humanity in the body and corporeality in being. And to establish movement as the factor for the elaboration of a corporal availability is to believe in the possibility of creating a *people's body* inhabited by the movement, by the sensation, by the imaginary. In a body that is intentional and whose actions are inevitably significant. As Merleau-Ponty (2002) says,

A movement is learned when the body has understood it, that is, when it has incorporated it into its 'world', and to move one's body is to aim at things through it; it is to allow oneself to respond to their call, which is made upon it independently of any representation (p. 161).

Thus, motricity is not the simple awareness of changes in place, as [...] *Motility, then, is not, as it were, a handmaid of consciousness, transporting the body to that point in space of which we have formed a representation beforehand.*" (Merleau-Ponty, 2002, p. 161), but it is the function that establishes the comprehensiveness of being in the world.

This movement, which is a way of being a presence, is called by Merleau-Ponty (2002) as an abstract movement. The abstract movement builds its foundation, engenders its own context: the foundation of the movement is not a representation associated externally with the movement itself; it is immanent to the movement, animates it and directs it at every moment. The movement, as well as its foundation, is a unique totality.

The abstract movement inaugurates in the body a zone of reflection and subjectivity, superimposing a physical or virtual space on the physical space:

The normal function which makes abstract movement possible is one of 'projection' whereby the subject of movement keeps in front of him an area of free space in which what does not naturally exist may take on a semblance of existence (Merleau-Ponty, 2002, p. 128)

The projection function organizes the sensitive data in a system, unifies it and makes the experience intelligible, makes the universe of meanings emerge: it is a relationship with the possible, with the absent, with what is to come. The body is not only the conduit of abstract movement, it is, also, its objective: the abstract movement wants to reach the body itself, it does not need an external objective, such as taking something, going somewhere defined. It can only be (and is enough) form in space: the abstract movement formalizes the matter of experience. In dance, the abstract movement inaugurates forms in the body.

The abstract movement, in dance, is a felt movement, built, worked, researched,

in short, lived. It is a movement that matters by its own qualities.

The abstract movement carves out within that plenum of the world in which concrete movement took place a zone of reflection and subjectivity; it superimposes upon physical space a virtual or human space. (Merleau-Ponty, 2002, p. 128)

As a matter of fact, it is the body itself that organizes the matter of experience and transforms it into dance, as it is the body that comprises movement. Understanding the movement does not mean schematizing the sensitive data in an idea, it means carrying out an intention and giving it form. Understanding movements is also acquiring habits. Habit is a knowledge of the body that is manifested by action and bodily effort and that cannot be explained by an objective designation. When the body acquires a habit, it can, for example, acquire new patterns of movement and / or integrate tools and accessories into its field of action and / or perceive the spatial characteristics of a certain landscape. Thus, the incorporation of habits allows the reorganization and renewal of the body scheme: *Habit expresses our power of dilating our being-in-the world, or changing our existence by appropriating fresh instruments* (Merleau-Ponty, 2002, p.166).


When the body assimilates a habit, it learns new motor meanings; the movements he understood give rise to new bodily senses; the new knowledge of the body allows the motor understanding of a meaning. Thus, the habit presents itself essentially as a motor and perceptual.

Usual actions, what Merleau-Ponty (2002) calls the practical field of existence, demand an organism's adherence to the world through a biological, anonymous, and general existence, present in personal life. The philosopher refers to the habitual body, which offers the conditions for maintaining the practical field of experience. The usual body is that of maintenance and maneuvering gestures, intended for a known world and that sustains general actions, routine decision-making, ordinary behaviors, and habitual intentions. In this case, the body appears to the person under an aspect of generality and as an impersonal being:

Thus it is by giving up part of his spontaneity, by becoming involved in the world through stable organs and pre-established circuits that man can acquire the mental and practical space which will theoretically free him from his environment and allow him to see it. And provided that even the realization of an objective world is set in the realm of existence, we shall no longer find any contradiction between it and bodily conditioning: it is an inner necessity for the most integrated existence to provide itself with an habitual body (Merleau-Ponty, 2002, p. 101)

Nonetheless, the habitual body is always updating, conforming to the world and conforming the world to it: *It is not some kind of inert thing; it too has something of the*





*momentum of existence*<sup>25</sup> (Merleau-Ponty, 2002, p. 97). It is necessary to understand the habitual body as an interface with the current body. The habitual body is destabilized and reorganized in the current body. The current body is the one that experiences the moment, the singularity, the fullness and, thus, can update the habitual body. The current body transcends the vital, biological situation and allows the *sublimation of biological into personal existence* (Merleau-Ponty, 2002, p. 97). The current body is safeguarded by the habitual body, so it can be open, singular, and unusual, and it can always be recreating itself.

We can positively say that the dancing body takes place between the habitual and the current body. The practice of dance allows the person who dances to cultivate a habitual dancing body that is constantly destabilizing.

We envision, then, possibilities of thinking about the relationships between the dancing body and dancing avatar, starting from Phenomenology and integrating, certainly, other references. We do not ignore the vast production carried out in the field of communication on Cyberculture, nor the research on the interface between arts and sciences, considering, also, the need to develop critical thinking with regards to the allure and fetishization of technology. We are looking for this intersection as it still makes sense to us and opens the possibility of thinking about the promiscuity between the dancing body, the dancing avatar, and the flesh of the world.

---

<sup>25</sup> Original: “ele não existe como uma coisa inerte, mas esboça, ele também, o movimento da existência”

## References

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

BERTHOZ, Alain; ANDRIEU, Bernard. Introduction. In Alain BERTHOZ; Bernard ANDRIEU (orgs.) **Le corps en acte**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 5-6.

BROWN, Carol; GIBSON, Ruth; ROCHE, Jenny. Towards a Deterritorialised Field of Dance. In Ann DAVID; Michael HUXLEY; Sarah WHATLEY (org.) **Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century**. Hampshire: Dance Books, 2020, p. 185-201.

CISNEROS, Rosemary et al. WhoLoDanceE: digital tools and the dance learning environment. **Research in Dance Education**, v. 20, n. 1, p. 54-72, 2019a.

CISNEROS, Rosemary. et al. Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods. **Body, Space and Technology**, v. 18, n. 1, p. 1-32, 2019b.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2020a.


DANTAS, Mônica Fagundes. 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 Fagundes. Um tango em clave e ensaios para Chantal: traçando elementos para a compreensão das danças performativas. **Vis: Revista do PPG em Arte UNB**, v. 17, n.1, p. 103-121, 2018.

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

DANTAS, Mônica Fagundes. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, 2012b.

DELAHUNTA, Scott. Dance Becoming Data: Version Two. In: Simon ELLIS; Hetty BLADES; Charlotte WAELD. (Orgs.). **A World of Muscle, Bone & Organs: Research and**



**Scholarship in Dance**, p. 333-357. Coventry: C-DaRE, 2018.

DELAHUNTA, Scott; WHATLEY, Sarah. Choreographic Documentation. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, p. 3-5, 2013.

DELAHUNTA, Scott; SHAW, Nora Zhang. Constructing Memories: Creation of the choreographic resource. **Performance Research**, vol. 11, n. 4, p. 53-62, 2006.

DERRIDA, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. **Diacritics**, vol. 25, n.2, 1995, p. 9-63.

FRALEIG, Sondra Horton. **Dance and Lived Body**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. (Ed.). **La danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995.

HACHIMURA, Kozaburo et al. A Tool for Reproducing 3D body motion from Recorded Image Sequence of Traditional Dance. **Anais da IEEE International Conference on Information Technology Application**. Bathurst, Austrália, 2004.

KIM, Eugenia. ChoreoSave: A Digital Dance Preservation System Prototype. **Anais do Encontro Anual The Information Association for the Information Age (ASIST)**. New Orleans, 2011. Disponível em <https://www.asis.org/asist2011/proceedings>. Acesso em 12/11/2014.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1994.

PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. **Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**. Caxias do Sul, 2009, p. 1-6. Disponível em <https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o-ensaio-como-genero-textual.pdf>. Acesso em 15/11/2020.

PERÉNY, Etienne; AMATO, Etienne Armand; GORISSE, Geoffrey; BERTHOZ, Alain. The autocopia flying avatar: a new paradigm to study bilocated presence in mixed reality.

**Virtual Reality International Conference**, Mar 2016, Laval, France. p.31-34. Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02367590/document>. Acesso em 16 de novembro de 2020.

POUIVET, Roger. Danse, ontologie et philosophie de l'âme. In BEAUQUEL, Julia;

POUIVET, Roger (org.). **Philosophie de la danse**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 33-44.

SILVA, Vera Lucia. **Museu moda e têxtil UFRGS: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital**. Tese de Doutorado. PPG Design, UFRGS, 2018. Disponível em [digitalhttp://hdl.handle.net/10183/188046](http://hdl.handle.net/10183/188046)

SILVA, Renata Cristina. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura: do contexto religioso aos jogos eletrônicos. **Contemporânea**, v. 8, n.2, p. 120-131, 2010. Disponível em [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_15/contemporanea\\_n15\\_10\\_Silva.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_10_Silva.pdf). Acesso em 15/11/2020.

TSAMPOUNARIS, Georgios et. al. **Exploring visualizations in Real-time Motion Capture for Dance Education**. Conference Paper. 2016. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/312245378>. Acesso em 12/06/2017.


VINCS, Kim; BARBOUR, Kim. Snapshots of complexity: using motion capture and principal component analysis to reconceptualise dance. **Digital Creativity**, v. 25, n. 1, 2014. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/101080> . Acesso em 12/04/2018

WHATLEY, Sarah. 2017. 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.

WHATLEY Sarah. Somatic Practices: How Motion Analysis and Mind Images Work Hand in Hand in Dance. In: Müller B. et al. (org.) **Handbook of Human Motion**. Berlim: Springer, 2016, p. 1-15.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: Expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, vol. 5, n. 1, p. 121–38, 2014a.

WHATLEY, Sarah. **What does it mean to archive dance?** Bristol: Arnolfini, 2014b.



WHATLEY, Sarah. Siobhan Davies RePlay; (re)visiting the digital archive. **International Journal of Performance Arts and Digital Media**, vol. 9, n. 1, 2013, p. 83-98.

VALVERDE, Isabel. Dançando com Motion Capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, v. 20, n. 28, p. 250-284, 2017.

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



## How to quote this article

DANTAS, Mônica F.; REHM, Alyne; AIRES, Daniel; RESENDE, Fellipe; SILVA; Thaís C.; PROKOPP, Verônica. Do projeto Dar Carne à Memória ao Arquivo Digital: sobre corpos e avatares dançantes. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 15. p. 634-654.