



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISOTERAPIA E DANÇA  
GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM DANÇA

Pedro Herencio de Freitas

**ESTUDO EXPERIMENTAL COM MOCAP:  
ensaio sobre a assinatura de movimento de Eva Schul**

PORTO ALEGRE

2023

Pedro Herencio de Freitas

**ESTUDO EXPERIMENTAL COM MOCAP:  
ensaio sobre a assinatura de movimento de Eva Schul**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do Grau de Licenciado em Dança.

Orientadora: Dra. Mônica Fagundes Dantas

PORTO ALEGRE

2023

Pedro Herencio de Freitas

**ESTUDO EXPERIMENTAL COM MOCAP:  
ensaio sobre a assinatura de movimento de Eva Schul**

Conceito final: A

Aprovado em 06 de abril de 2023

BANCA EXAMINADORA

---

Dra. Luciana Paludo – UFRGS

---

Orientadora: Dra. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

*“... o corpo é o que não sabemos, seu caráter intangível se dá na multiplicidade das verdades que o compõem em instância subjetiva e política. O corpo é o lugar de toda a travessia na aventura humana.” (KEIL & TIBURI, 2004)*

À mestra Eva Schul.

## AGRADECIMENTOS

Destino meus sentimentos de gratidão ao professorado do curso de graduação de licenciatura em dança desta universidade, que se desdobrou sensivelmente para reinventar e ressignificar o ensino da dança em tempos pandêmicos. Por desenvolver conosco novos conhecimentos ao compartilhar diversas perspectivas sobre o nosso campo de atuação.

À minha família, por acreditar e confiar a mim a potência de um sonho e me dar todo o suporte para realiza-lo.

Às minhas amigas e aos meus amigos, por me presentarem com o dom do afeto, da escuta, do acolhimento, da alegria, da esperança e pela invenção de dias melhores.

Às minhas e aos meus colegas, por juntos dividirmos, a seu próprio modo, um percurso que é único, mas simultaneamente compartilhado.

Ao grupo de extensão *Ballet da UFRGS* e seus integrantes, por me abrirem as portas no meu primeiro ano na universidade e reaproximar de mim a dança.

Ao grupo de extensão *Mímese Cia de Dança-Coisa*, por todas as Degustações de Movimento e seu compromisso com a poética, com a metáfora e com a sensibilidade artística latente em cada Corpo.

Ao grupo de extensão *TCHÊ UFRGS*, por permitir a ressignificação dos meus primeiros passos na dança.

Ao *Centro Municipal de Dança*, que me oportunizou instituir o embrião da minha própria metodologia de ensino-aprendizagem em dois anos como professor-estagiário no *Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre*.

A Eduardo Severino, por sua disponibilidade e envolvimento para com o projeto de pesquisa *Arquivos Digitais em Artes Cênicas*.

A Fellipe Resende, pela amizade e pela generosidade para com o processo da pesquisa.

À orientadora Mônica Dantas, por me proporcionar a prática contínua do movimento, pelo incentivo e pela possibilidade do estudo da dança desde o chão de linóleo até a pesquisa científica.

À mestra Eva Schul, por sua dedicação e compromisso para com a Arte e para com todas aquelas e todos aqueles que a Arte desejam.

*“E o que quer que eu faça vai se transformar pra sempre naquilo que fiz”*

*(SYMBORSKA, 2021)*

## RESUMO

Este estudo, de caráter exploratório e reflexivo, tem por objetivo investigar traços que podem formar a assinatura de movimento da coreógrafa e professora Eva Schul. Para tanto, utilizou-se do sistema de captura de movimento (mocap) Perception Neuron 3, produzindo representações do corpo sob a forma de avatar. O tema surgiu como uma provocação do projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas: construção de memórias e inovação tecnológica, coordenado pela Dra. Mônica Fagundes Dantas, que dirigiu diferentes processos de trabalho durante à Residência Artística em Mocap Streamer vinculada à Goldsmith/Universidade de Londres, e a construção do website Carne Digital: Arquivo Eva Schul. A metodologia, baseada na abordagem qualitativa, contém os seguintes procedimentos: acompanhamento às sessões de captura de movimento realizadas em parceria com a equipe interdisciplinar do projeto de pesquisa; seleção, organização, edição e disponibilização dos arquivos de captura de movimento; observação e descrição de movimentos do avatar; análise e discussão do processo. Entende-se que esta é uma modesta investigação sobre o assunto, e que a ferramenta escolhida é uma alternativa metodológica capaz de construir uma representação digital do corpo dançante. Portanto, foram requeridas adaptações do corpo ao equipamento e a localização de uma configuração que afine o sistema de captura às especificidades do dançar capaz de produzir eficaz semelhança e reconhecimento da técnica dentro dessa interface tecnológica. Percebe-se que este é um novo recurso técnico-artístico possível de ser inserido em diferentes campos de atuação da pesquisa em arte e do próprio fazer artístico.

Palavras-chave: Dança e tecnologia; Captura de movimento; Mocap; Eva Schul.



## **ABSTRACT**

This exploratory and reflective study aims to investigate traits that may form the movement signature of choreographer and teacher Eva Schul. For that, the movement capture system (mocap) Perception Neuron 3 was used, producing representations of the body in avatar. The theme emerged as a provocation of the research project Digital Archives in Performing Arts: building memories and technological innovation, coordinated by Dr. Mônica Fagundes Dantas, who directed different work processes during the Artistic Residency in Mocap Streamer linked to Goldsmith/University of London, and the construction of the website Carne Digital: Arquivo Eva Schul. The methodology, based on a qualitative approach, contains the following procedures: monitoring the motion capture sessions carried out in partnership with the interdisciplinary team of the research project; selection, organization, editing and availability of motion capture files; observation and description of avatar movements; analysis and discussion of the process. It is understood that this is a modest investigation on the subject, and that the chosen tool is a methodological alternative capable of building a digital representation of the dancing body. Therefore, adaptations of the body to the equipment and the location of a configuration that tunes the capture system to the specificities of dancing were required, capable of producing effective similarity and recognition of the technique within this technological interface. It is perceived that this is a new technical-artistic resource that can be inserted in different fields of research in art and in artistic making itself.

**Keywords:** Dance and technology; Motion capture; Mocap; Eva Schul.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Eva</b> .....	18
<b>Figura 2 - Acuados</b> .....	19
<b>Figura 3 - Eva em aula na FTG</b> .....	20
<b>Figura 4 – Logotipo</b> .....	22
<b>Figura 5 - Novos Velhos Corpos 50+</b> .....	23
<b>Figura 6 – Axis Studio</b> .....	24
<b>Figura 7 – Acoplando o traje</b> .....	25
<b>Figura 8 – Weaving through the space mass</b> .....	27
<b>Figura 9 – Swing-Momentum-Impulso</b> .....	33
<b>Figura 10 – Swing em pé</b> .....	35
<b>Figura 11 – Sequência coreográfica</b> .....	36
<b>Figura 12 – Tatuagens (2008)</b> .....	41

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	12
1.1 Questões e objetivos .....	13
1.2 Justificativa.....	14
1.3 Metodologia.....	16
2 EVA SCHUL.....	17
3 CAPTURA DE MOVIMENTO.....	24
4 ASSINATURA DE MOVIMENTO .....	28
5 TRAÇOS DE MOVIMENTO: RASTROS E VESTÍGIOS .....	30
5.1 Descrição dos exercícios técnicos.....	31
5.2 Descrição da sequência coreográfica.....	35
5.3 Consideração parcial.....	36
6 ENSAIO SOBRE A ASSINATURA DE EVA SCHUL .....	38
REFERÊNCIAS.....	42

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo, de caráter exploratório e reflexivo, tem por objetivo investigar traços que podem formar a assinatura de movimento da coreógrafa e professora Eva Schul. Para tanto, utilizou-se do sistema de captura de movimento (mocap) Perception Neuron 3, produzindo representações do corpo sob a forma de avatar.

É importante dizer que a ideia se origina da aproximação e do envolvimento pessoal para com o trabalho artístico-pedagógico da inspiração desta pesquisa. Porque no ano de 2020, logo no início e durante a maior parte da pandemia por COVID-19, fui beneficiado com uma bolsa de estudos para as aulas de dança contemporânea realizadas em formato remoto a partir de videoconferências pela plataforma Zoom. Eva Schul tinha adaptado seu trabalho de formação em dança desenvolvido através da sua experiência enquanto bailarina, coreógrafa e professora, moldando seus procedimentos de ensino para o formato digital.

Paralelamente, o website *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*, vinculado ao projeto de pesquisa *Arquivos Digitais em Artes Cênicas: construção de memórias e inovação tecnológica*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Fagundes Dantas, avançava em seus objetivos e se preparava para o lançamento inaugurado efetivamente em agosto de 2021 e, inclusive, indicado e vencedor do prêmio Açorianos de Dança 2021 pela categoria memória. A ele me uni à força-tarefa para a disponibilização dos arquivos no repositório digital Lume – UFRGS como voluntário e, a partir da experiência com o grupo se desenvolveu o interesse pelos processos de documentação e arquivagem.

Posterior ao período de inauguração aconteceu a residência artística em Mocap Streamer junto à Goldsmiths - Universidade de Londres, financiada pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido - Pesquisa e Inovação. A residência acarretou o ganho de um equipamento que se tornaria indispensável para a metodologia do projeto, e que complementará posteriores investigações de pesquisa do *Arquivos Digitais em Artes Cênicas*, como por exemplo, a biblioteca digital de movimentos.

O presente trabalho se beneficia do sistema de captura *Perception Neuron 3*, que com suas especificidades permite, através da representação de avatares, os procedimentos de registro e análise do movimento do corpo do bailarino em formato digital, e que garantirão a criação de arquivos para exploração dos traços da assinatura de dança cênica de Eva Schul.

O material de mocap utilizado foi cedido pelo grupo de pesquisa acima citado enquanto realizava-se a residência artística e a documentação da técnica corporal de Schul para a biblioteca digital de movimentos. Processo esse realizado ao longo de 2022, que contou com a colaboração de uma equipe interdisciplinar, onde foram realizadas inúmeras sessões de captura.

Esta monografia se constitui de cinco principais capítulos: 2. *Eva Schul* – apresenta um pouco sobre quem é essa artista, sua origem, trajetória artística e o seu trabalho; 3. *Captura de movimento* – informa que tipo de procedimento é esse, quais seus principais recursos tecnológicos e como ele vem sendo utilizado nas artes e em outras áreas de conhecimento; 4. *Assinatura de movimento* – busca-se construir uma possível interpretação sobre o conceito a partir de diferentes referenciais teóricos; 5. *Traços de movimento: Rastros e vestígios* – esboçam-se as descrições qualitativas do avatar dançante e discussões da relação entre a tecnologia, o corpo do avatar e de quem dança, e os traços da coreógrafa traduzidos na representação digital; 6. *Ensaio sobre a assinatura de Eva Schul* – aborda as principais reflexões construídas entorno das discussões estabelecidas pela pesquisa, provocados também pelos traços da assinatura da artista encontrados na descrição de movimentos encontrados no avatar, e outros desdobramentos que esta tecnologia potencializa no campo artístico e científico.

Por fim, delinea-se este como um ensaio sobre o tema, e que a ferramenta escolhida é uma alternativa metodológica capaz de construir uma representação digital do corpo dançante. Portanto, foram requeridas adaptações do corpo ao equipamento e a localização de uma configuração que afine o sistema de captura às especificidades do dançar capaz de produzir eficaz semelhança e reconhecimento da técnica dentro dessa interface tecnológica. Percebe-se que este é um novo recurso técnico-artístico possível de ser inserido em diferentes campos de atuação da pesquisa em arte e do próprio fazer artístico.

### *1.1 Questões e objetivos*

Para este estudo se fez necessário questionar-se sobre o que pode ser assinatura de movimento na dança, para que assim, se encontre vestígios teóricos para investigar quais seriam, então, alguns dos traços que marcam a assinatura de dança de Eva Schul. No entanto, esses traços são analisados através de uma interface digital, o que premedita indagar quais as relações implicadas entre o dispositivo tecnológico de captação de movimento e a técnica de dança da coreógrafa.

## Objetivo geral

Explorar quais podem ser os traços de movimento de Eva Schul através da descrição qualitativa das capturas de movimentos baseada na investigação teórica sobre um conceito de assinatura.

## Objetivos específicos

- a) Explorar quais podem ser os traços de movimento de Eva Schul através da descrição dos vídeos do avatar dançante;
- b) Investigar o que pode ser o conceito de assinatura de movimento;
- c) Refletir sobre a relação entre a tecnologia do mocap e a técnica de dança em ênfase.

### *1.2 Justificativa*

Em 2019, ao longo do segundo semestre, logo antes da imprevista pandemia, cursei a disciplina de Estudos em Dança Moderna e Contemporânea ministrada pela professora Mônica Dantas. Através do componente curricular nos foram compartilhados diferentes exercícios, principalmente os da técnica de dança moderna de Martha Graham – apreendida pela professora através de Cecy Frank –, e da técnica de dança contemporânea de Eva Schul. Como resultado da avaliação final, o grupo ao qual integrei, criou uma breve composição coreográfica nomeada *Pêndulos*, que se apropriou, principalmente, de deslocamentos, swing de braço e queda e recuperação, todos esses elementos fundamentais para a poética circunscrita no exercício coreográfico. Foi, então, a partir dessa experiência que, posteriormente, recebi uma bolsa para estudar remotamente com a mestra Eva Schul durante os anos de 2020, 2021 e parte de 2022.

Desde o começo a dança contemporânea me interessara, no entanto, no decorrer do percurso, dava-me conta de todos os corpos anteriores a mim e que lá ainda estavam. Todas aquelas e todos aqueles que já passaram pela formação desta técnica, que já se apresentaram e conheceram o que é trabalhar com esta artista. O próprio corpo docente da graduação que, quase majoritariamente, tem em si resíduos da contribuição desta artista gravados e levam consigo seus preceitos. E eu me perguntava – o que ela significa para o cenário da dança?

Eva Schul tem um percurso riquíssimo. É pioneira no ensino da dança contemporânea, possui um vasto repertório coreográfico – com mais de 100 coreografias –, e de atuação na Arte, na Pedagogia e na Gestão Pública. Tem o prestígio do reconhecimento de seu trabalho e a presença do dançar desde a infância até hoje, quando há pouco completara 75 anos. Está em seu estúdio dando aula, nos palcos dançando, na memória e no sotaque expressivo de inúmeras pessoas Brasil a fora. À dança dedicou-se e deixa para nós seu legado às Artes Cênicas.

Seu alcance e dimensão tornou-se objeto de pesquisa científica e materializou-se enquanto arquivo digital desenvolvido pelo projeto de pesquisa *Arquivos Digitais em Artes Cênicas: construção de memórias e inovação tecnológica*, que criou o website *Carne Digital: Arquivo Eva Schul*. Segundo a coordenadora do projeto, o arquivo digital impulsiona as pesquisas de criação artística, o ensino da arte e estabelece uma nova fonte de elaboração de saberes, porque dá visibilidade às artes cênicas e favorece ao público o acesso. (DANTAS, 2019, p. 174)

Por consequência, o envolvimento afetivo e pessoal, atrelado ao apreço a ambos os trabalhos, me levou à instigação lançada pela própria orientadora para buscar aquilo que se apresenta como conteúdo pungente e que configura o movimento de quem dança a partir dos pressupostos da técnica e da poética desta profissional. E, para isso, utilizar de ferramentas e procedimentos tecnológicos inovadores no campo da pesquisa em arte, tanto no âmbito da produção de memória, quanto na criação artística digital, como uma forma alternativa de acrescentar aos vídeos, às fotografias, aos relatos, às anotações coreográficas e, assim tensionar, as fronteiras e os avanços tecnológicos em relação à dança.

Entende-se que a exploração destes recursos fomenta a elaboração de diferentes metodologias e inaugura pensamentos e ideias que vem para unir, recriar e refletir sobre a forma como podemos observar, analisar, documentar e criar artística, pedagógica e cientificamente novas compreensões sobre o corpo, o movimento, a dança, a documentação e a memória. Todavia, não com o intuito de substituir, mas, sim, ampliar/expandir as possibilidades no processo de pluralizar as perspectivas e complexificação daquilo que seja interessante para as diferentes áreas de conhecimento que se interrelacionam e promovem descobertas interdependentes.

### 1.3 Metodologia

O escopo deste trabalho desenvolve-se dentro dos parâmetros da abordagem qualitativa e do paradigma da pesquisa em arte. Ele se aproxima de diferentes fontes teóricas com o intuito de estabelecer diálogos e explorar uma interpretação conceitual a fim de encontrar vestígios de tensão crítico-reflexiva entorno do problema estabelecido. Segundo Schwandt (2001):

a pesquisa qualitativa – com a sua preocupação em capturar as propriedades que foram observadas, interpretadas e matizadas dos comportamentos, respostas e coisas – se refere a “todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em [...] dados não numéricos na forma de palavras” (SCHWANDT apud HASEMAN, 2015, p. 42)

Essa investigação está ancorada no campo da dança, especificamente, preocupada em conversar com aquilo que a configura e se esboça enquanto traços autorais ou a grafia que marca o corpo e o dançar de uma expressão em seu complexo conjunto de caminhos.

Embora esta seja uma pesquisa sobre dança, aquele que a constrói, interessado em aguçar seu próprio olhar ao redor e por dentro do movimento, tem a experiência prévia enquanto aluno da técnica em destaque, e se interpela e exprime simultaneamente, suposições para compor aquilo que se apresenta registrado no espaço digital e na configuração do avatar.

Os procedimentos protocolados são:

- Acompanhamento às sessões de motion capture realizadas em parceria com a equipe interdisciplinar do grupo de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas;
- Seleção, organização, edição e disponibilização dos arquivos de mocap;
- Descrição e análise do movimento do avatar;
- Discussão teórico-reflexiva sobre o tema abordado.

Não está prevista, tão pouco praticada, portanto, a participação ou o desenvolvimento de um processo criativo, ou a construção de um objeto de cunho artístico a partir da pesquisa, senão a própria reflexão, a exploração, a investigação, a observação, a descrição e a discussão. Mas, sim, aqui discorrerei sobre um espectro da arte no âmbito universitário, o que produz automaticamente uma pesquisa em arte. O que acarreta, neste caso, concomitantemente, um produto textual em sua forma final, e neste caso Fortin & Gosselin (2014) intitulariam enquanto uma interpretação convergente. Alinhadas a



Richardson (2000) referem que a escrita é um lugar de incorporação de conhecimento sensível, bem como conhecimento teórico, além de um lugar de integração tanto de emoção, quanto de cognição. (FORTIN & GOSSELIN apud RICHARDSON, 2014, p. 13)

Os materiais coletados se originam de uma etapa por hora artística, por hora documental, entretanto, sua seleção se retém ao objetivo único do registro do corpo traduzido para a formatação digital. São esses arquivos que alimentam o segundo eixo metodológico e providenciam o estudo dos vestígios dos traços poéticos-estéticos da artista que inspira este ensaio.

## 2 EVA SCHUL

Em entrevista realizada pela intermediadora Luciana Paludo para o dia da cultura promovido pelo Departamento de Difusão Cultural (DDC – UFRGS) em 2021, Eva Schul ao iniciar a responder a indagação dada diz:

Eu sou o que eu faço! Eu não considero que eu faço dança, mas sim que eu sou dança, porque a minha vida foi totalmente regida pela dança. Todas as minhas escolhas de vida, de como viver, de onde viver, de o que escolher fazer foram principalmente em relação ao meu trabalho. Que eu não considero um trabalho, eu considero que é a minha essência, que é o que eu sou.” (SCHUL, 2021)

A pessoa que inspira este trabalho tem diversos admiradores. Pessoas que a conheceram através dos trabalhos coreográficos, dos intensivos de verão ou de inverno, das aulas regulares de dança, das performances, através de suas mães que com carinho já deixaram suas crianças no colo dela enquanto ensaiavam ou faziam aulas. Podem ter conhecido-a através das circulações cidades a fora, através de artigos, de vídeos, de ouvir dizer, de pegarem um pedacinho das suas aulas através do vidro da sala Cecy Frank na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), ou do Coletivo 209 na antiga Usina das Artes, através do amigo e da amiga que fez parte do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (GED), entre tantos outros lugares e eventos. Salienta Resende (2018):

Eva tem se dedicado ao ensino da dança contemporânea em espaços não formais de ensino, ministrando aulas regulares ao longo do ano, cursos intensivos de verão ou inverno, workshops e demais formatos de comunicação sobre dança, como palestras, entrevistas, etc. (RESENDE, 2018, p. 28)

Figura 1 - Eva



Fonte: Carne Digital: Arquivo Eva Schul

Desde 1970 Eva vem desenvolvendo um trabalho artístico-pedagógico conforme atua na formação de novos artistas da cena, e navega a partir de um ideal de libertação, que permita novas explorações e extrapole a previsibilidade do contexto em que a dança estava inserida e resguardada no sul do Brasil. Um exemplo disso foi o Espaço Mudança:

Eva Schul cria o Espaço Mudança dizendo-se insatisfeita com as práticas coreográficas que não permitiam o desenvolvimento de uma expressão própria e de um diálogo direto com a platéia, vai desenvolver estratégias para permitir que o corpo protagonize livremente este diálogo. O Espaço Mudança oferecia a possibilidade de experimentação em diferentes tipos de expressão: palestras, espetáculos, performances, exposições de artes visuais aconteciam no local. (DANTAS, 2010, p. 105)

Ligada sempre às questões de seu tempo e com um posicionamento político-filosófico firme Weber (2018) reforça a discussão de que as coreografias, ou os discursos a elas incorporados – como a própria Eva gosta de dizer –, localizam-se dentro do que nomeou como *teatro feminista*, por conceber o teatro a partir do ponto de vista das mulheres e de seus discursos contestatórios em direção à opressão por elas sofridas na sociedade. (WEBER, 2018, p. 337) E assim, ao analisar *Acuados* (2016), espetáculo-denúncia do repertório da Ânima Cia. de Dança, que celebrou dez anos da Lei Maria da

Penha, buscou ressaltar, denunciar e sensibilizar diferentes públicos para a questão da violência contra a mulher, especialmente no âmbito doméstico e os desdobramentos que esta violência gera na família e nas relações sociais dos envolvidos. (CARNE DIGITAL, 2021)

**Figura 2 - Acuados**



Fonte: Carne Digital: Arquivo Eva Schul. Fotografia de Raquel Basso

Um outro dado relevante levantado pela Enciclopédia (2023) envolve uma predileção poética e crucial para o desenvolvimento global do bailarino ao tratar-se do labor de seu trabalho. Para Eva, além do estudo de sua técnica corporal o artista deve se dedicar igualmente aos pressupostos da Improvisação:

Muitas obras da coreógrafa são marcadas pela improvisação e busca da expressividade de cada intérprete. Ao longo da trajetória, Schul desenvolve um projeto estético-pedagógico que se concretiza com a criação do Grupo Ânima. Forma uma nova geração de intérpretes e consegue, deste modo, ter um grupo de bailarinos que traduz suas inquietações artísticas. (SCHUL, 2023)

Se torna importante dizer que antes de criar a Ânima Companhia de Dança na década de 1990, Eva já tinha gerado, paralelamente aos estudos com Hanya Holm e Alwin Nikolais, o Espaço e o Grupo Mudança quando produziu suas primeiras coreografias: Um Berro Gaúcho, Metamorfose e Alice, num período que compreende os anos de 1977 a 1979. (CARNE DIGITAL, 2021). O Espaço Mudança não era exclusivamente um

estúdio, mas, segundo a própria idealizadora, foi gradativamente se tornando um ambiente de diálogo entre as artes, de trânsito de saberes.

Conforme disponível no website Carne Digital: Arquivo Eva Schul<sup>1</sup>, pelo Webnário Memorial Eva Schul<sup>2</sup> e o Itaú Cultural, a artista nasceu em Cremona na Itália, ano de 1948, vivendo diretamente o impacto e os escombros deixados pela segunda guerra mundial. Seus pais procuravam se reestruturar enquanto sobreviviam morando em um campo de concentração estabelecido pelo governo dos Estados Unidos na região entre os Alpes europeus.

Quando chegaram ao Brasil em 1956 à cidade de Porto Alegre, Eva também iniciara a sua formação em dança, primeiramente com o balé clássico e mais tarde aproximou-se da dança moderna mudando-se na metade de 1960 para Nova Iorque para estagiar no New York City Ballet.

Durante a década de 1970, após seu retorno para o hemisfério sul, estudou no Uruguai e na Argentina com figuras como: Elsa Vallarino, Hebe Rosa, Renate Schotelius e Ana Itelmann. Voltada, respectivamente, à dança moderna, à perspectiva de Rudolf Laban sobre a dança e à técnica de Martha Graham. Tempos depois conhece Alwin Nikolais em Porto Alegre e passa a estudar com ele, Hanya Holm e Merce Cunningham.

**Figura 3 – Eva em aula na FTG**



Fonte: Carne Digital: Arquivo Eva Schul

---

<sup>1</sup> O website disponível em <https://www.ufrgs.br/carnedigital/> é um arquivo digital dedicado a documentar a vida e a obra da artista, desenvolvido por grupos de pesquisa e extensão vinculados à graduação em dança e pós-graduação em artes cênicas da UFRGS.

<sup>2</sup> Foi um seminário gratuito produzido por Lucida Desenvolvimento Cultural realizado através do Edital Criação e Formação Diversidade das Culturas realizado com recursos da Lei nº 14.017/20.

Outra informação relevante vem ao encontro à contínua consolidação da carreira magistral, quando:

Em 1984, integra o grupo de professores que cria os cursos superiores de dança e teatro da Fundação Teatro Guaíra (FTG), em convênio com a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR). Ministra as disciplinas dança moderna; expressão corporal; terminologia da dança; improvisação e composição; e metodologia do ensino. Em paralelo, torna-se diretora e coreógrafa do Grupo de Dança da FTG/PUC. (RESENDE, 2018, p. 38)

Os circuitos foram sendo estabelecidos em Curitiba, os vínculos se estreitaram e se potencializaram logo depois que o Grupo Mudança se apresentou na capital do Paraná. Eva recebeu um convite para trabalhar com a preparação corporal de atores para a montagem de Os Saltimbancos dirigido por Antônio Carlos Kraide; na sequência para ministrar oficinas à Escola de Dança e ao Curso Livre de Teatro; em seguida para ensinar dança moderna ao Balé do Teatro Guaíra; e então para atuar como docente dos cursos superiores da FTG/PUCPR até o final de 1980, quando ela retorna para Porto Alegre.

Na capital sul riograndense, no ano de 1991, Eva Schul cria a Ânima Cia. de Dança entendendo que esta seria para sempre:

um veículo para provocar questionamentos acerca da construção de sujeitos na sociedade contemporânea: os discursos pelos quais são interpelados, as normas que os constituem e como isso rege as relações das pessoas com o tempo, com o espaço e com o outro. Para tanto, a dança contemporânea é sua ferramenta. (CARNE DIGITAL, 2021)

Pode-se compreender, portanto, que as relações sociais são grande parte de seu efervescente núcleo criativo, seu foco e seu compromisso artístico, porque:

Em praticamente todas as coreografias subjaz o tema das relações humanas, em seus matizes mais ternos, como em De um a cinco (2001) ou mais cruéis, como é o caso de Acuados (2016). Em cada obra ressalta-se a importância do desenvolvimento de um conceito pelo o que Eva Schul chama de **discurso corporal**, sublinhando temporalidades e narrativas não lineares e espacialidade constituída de planos simultâneos. (CARNE DIGITAL, 2021)

O que implica dizer, que suas produções estão interessadas em gerar pensamentos dançados, não sob forma de texto ou de voz. Mas de uma pesquisa que embasa o processo compositivo, que incorpore e una duas diferentes dimensões da Arte da Dança: o Corpo em movimento e o pensamento crítico.

Num sublime salto, ultrapassando a centena de obras de Eva, gostaria de citar duas recentes criações. Em uma delas ela retorna para o palco e outra é realizada de maneira completamente remota.

O projeto *Levanta, Sacode a poeira, dá a volta por cima* (2021) realizado com recursos da Lei 14.017/2020 – Lei Aldir Blanc. Em parceria com Eduardo Severino e Lucida Desenvolvimento Cultural, realizou um convite para 27 bailarinos profissionais participarem de uma imersão criativa que teve como tema a resiliência. Foram três meses de provocações que deram vazão aos sentimentos em tempos de pandemia. Todo o trabalho está em permanente exposição no canal do YouTube<sup>3</sup>. Através dele podemos presenciar, além da capacidade de adaptação, a pluralidade que a poética envolvida na sua própria perspectiva de condução é capaz de "...alimentar a criação coletiva e ensinar os bailarinos a se reinventarem e a reinventarem a sua própria dança.". (SCHUL, 2021)

Figura 4 – Logotipo



Fonte: Levanta, Sacode a poeira. Publicada no Instagram do projeto

A outra obra apresentada ano passado foi *Novos Velhos Corpos 50 +* (2022) coordenado e dirigido por Suzane Weber. Ela tensiona a ideia, que paira no senso comum, de que há na dança uma limitação etária. E pra mim, particularmente, sublinha a construção de pensamento que vem sendo instaurado, de que o corpo dançante é longo

<sup>3</sup> O trabalho *Levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima* está em cartaz indeterminadamente e gratuitamente em <https://www.youtube.com/@levantasacodeapoeiradaavol8815>



e potente, transporta em si vitalidade e ressignifica o conceito de virtuosidade. Porque transmite na virtualidade do gesto, o fato de que a consciência maturada junto à técnica corporal está diretamente corporificada na criatividade incrustada no percurso formativo do Corpo. O trabalho tem uma proposta que se inicia como exposição que mistura vídeo, dança, e instalação e usa como tema a idade, a longevidade e a vulnerabilidade na dança e na vida.

**Figura 5 – Novos Velhos Corpos 50+**



Fonte: Novos Velhos Corpos 50+. Publicada no Instagram do projeto. Fotografia de Alex Sernambi

Esse pequeno relato elucidada, sem a pretensão de dar conta de apresentar uma biografia, um tímido panorama sobre a grandiosidade da extensa trajetória dela, e nos faz repensar como sua figura e ação deixam marcas indelévels para a dança no Brasil. Suas aprendizagens desde o balé na Escola de Maria Júlia da Rocha à docência universitária e até hoje com as atividades de sua companhia de dança se desdobram e confluem para o que hoje reconhecemos como sua obra. Se transformam em patrimônio simbólico e cultural das artes, principalmente da dança brasileira.

### 3 CAPTURA DE MOVIMENTO

Mocap, motion capture, captura de movimento ou sistema de captura de movimento, são todos os nomes utilizados para referirem-se a um conjunto de equipamentos tecnológicos ligados à softwares inventados e em contínuos avanços para produzirem uma representação digital do corpo físico. Valverde (2017) explica:

A tecnologia Mocap, caracteriza-se então pela corporealização – ou incorporação por uma personagem virtual ou avatar do movimento realizado por uma pessoa, captado por câmaras infravermelhas dispostas num volume tridimensional (3D), subtraindo a sua aparência física. Existem vários tipos de sistema, sendo o ótico o mais comum, mas há também os magnéticos, os mecânicos e os acústicos, com as respetivas vantagens e desvantagens. Inclusive, há sistemas que combinam os diferentes tipos. (VALVERDE, 2017, p. 254 – 255)

**Figura 6 – Axis Studio**



Fonte: Projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas

Sabe-se que desde o século XIX o fotógrafo Eadweard Muybridge e o fisiólogo Etienne Jules Marey, responsáveis pela invenção das câmeras fotográficas, utilizavam anteriormente o que chamam de zoopraxiscope e o chronoscope, os primeiros aparelhos capazes de registrar imagens em movimento, que por consequência, – oportunizaram os primeiros passos dos irmãos Lumière ao que hoje chamamos como cinema - também é precursora do mocap, que tornou-a como a conhecemos agora, a partir dos anos de 1970 com a presença de computadores digitais. Todavia, os objetivos dos dois primeiros dispositivos se inclinavam a aprender e melhor entender a dinâmica e o funcionamento



do movimento humano e animal, ou seja, para melhor analisá-los, condensando nas imagens a possibilidade de detalhá-los.

Se olharmos ao redor perceberemos que de alguma forma já consumimos essas ferramentas através de produtos finais, como por exemplo, filmes do gênero Live Action, ou de cunho fantástico e/ou ficção científica. Outro lugar onde podemos encontra-la é na construção de jogos conhecidos por esse procedimento, como por exemplo: God of War e The Last of Us.

Aires (2022) reforça que o advento dessas tecnologias despertou o interesse das demais áreas do conhecimento e para diferentes fins:

essas tecnologias são utilizadas e desenvolvidas para compreender o movimento humano, sendo instrumento de produção de dados em pesquisas de análises cinemáticas de interesse da Biomecânica e médica (Ciências do Esporte, Neurociência, Ciência animal, Análise Clínica da Marcha, Ressonância magnética), Engenharia de Design e aplicações Industriais (Sistemas não tripulados e robótica, Ergonomia, Aerodinâmica, Treino Militar, Marinho e subaquático), Educação, Agricultura de precisão, Análise de som e movimento, Biodinâmica, Cinesiologia entre outros. (AIRES, 2022, p. 146)

**Figura 7 – Acoplando o traje**



Fonte: Projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas

No projeto de pesquisa que originou este trabalho, foi utilizado o sistema Perception Neuron 3, adquirido através da Residência Artística em Mocap Streamer promovido pela Goldsmith / University of London – UK. Esse recurso deu origem a duas obras digitais derivadas do projeto artístico *Interrogando Geografias da Dança*. A partir dele foram criadas duas coreografias digitais em tempo real, uma dirigida e coreografada por Eva Schul, intitulada *Weaving through the space mass (2022)*, e outra composta por Iara Deodoro, nomeada *Alma Negra (2022)*, ambas apresentadas no Global Dance Collaboration in the Metaverse<sup>4</sup>. Nesse processo além de explorarem e se afinarem aos parâmetros exigidos pela especificidade do sistema de captura, modelaram os avatares com o software Unity. Com o Unity é possível dar uma nova aparência a esse corpo digital, criar cenários, iluminação, escolher enquadramentos e movimentos da tela, refletindo o que pode ser chamado de dança telemática<sup>5</sup>.

Portanto, a presença destas tecnologias reforçam a impressão de que as artes veem acontecer novas transformações, pois interferirão nos caminhos de percepção e interação de gerações que se relacionarão com a criação do movimento e da fruição da dança a partir de uma outra perspectiva e, por assim imaginar, uma nova relação com o corpo.

Ao falar sobre a criação de *VERSUS*<sup>6</sup>, Santana (2007) relata que a existência da dança em ambiência digital, não se deve tão somente a presença das máquinas, mas a um processo de coevolução, pois entende que corpo e tecnologia não são fenômenos indiferentes. A autora destaca:

A possibilidade de interagir corpo e tecnologia pelo viés da dança promove outros acionamentos corporais e não apenas uma outra forma de apresentação de dança. Ou seja, suporte e conteúdo, mídia e informação, corpo e organismo, natureza e cultura, não têm como ser separados. As informações adquiridas por “este corpo” “neste contexto” específico não se dissipam, elas são incorporadas. (SANTANA, 2007, p. 3)

Diego Mac, artista expoente na criação de avatares no metaverso, ainda que crie através de outros procedimentos tecnológicos, admite não perceber dissociação entre a realização da arte na dimensão física e digital, porque todo o seu corpo, enquanto criador, se envolve no processo. O artista conta:

---

<sup>4</sup> Transmitido ao vivo pelo YouTube, o show case está disponível em <https://www.youtube.com/live/nGvJE4VaAAc?feature=share>

<sup>5</sup> Obras ou processos artísticos produzidos híbrida ou exclusivamente para ciberespaço/ambiente virtual.

<sup>6</sup> Obra cinemática concebida por Ivani Santana e criada junto com o Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA.

Quando crio danças com materiais digitais, todo o meu corpo está envolvido nesse processo. No meu corpo não há distinção entre performance física e dança digital. Acredito que isso tem a ver com o futuro dos relacionamentos nos metaversos, com as condições de existência e com as formas de convivência mediadas pelas tecnologias digitais. (MAC, s.d.)

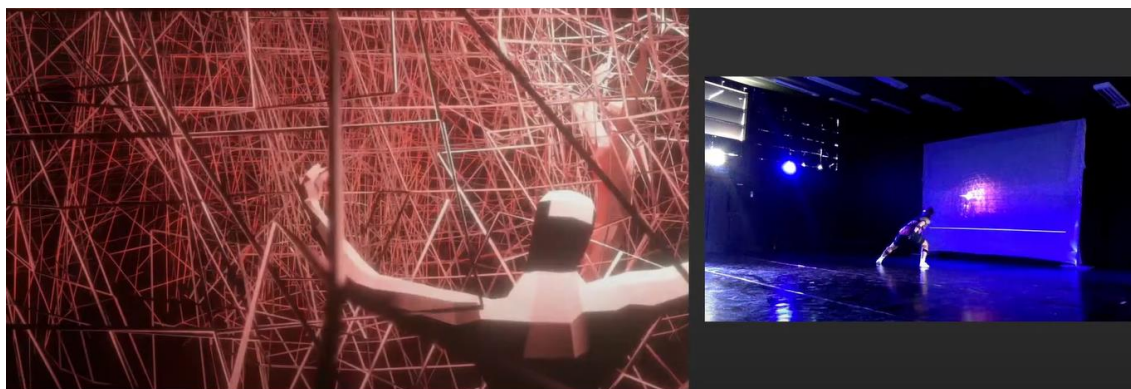
Ao longo de 2022 o projeto de pesquisa supracitado se apropria do equipamento de captura para organizar a execução de diferentes objetivos de pesquisa, entre eles a biblioteca digital de movimentos que é liderado e está em desenvolvimento através dos estudos realizados pelo doutorando Fellipe Santos Resende. Um dos motivos levados a pensar na benesse deste bem é salientado por Dantas (2019) ao discutir a importância da produção de memória da dança através da construção de arquivos digitais em cênicas.

Para ela os arquivos em artes cênicas atuam desde uma abordagem pedagógico-artística, tanto para a elaboração de novos saberes, quanto para uma tentativa de preservação dos bens efêmeros gerados pelas artes. A autora expõe o fato:

Por dar visibilidade às artes cênicas em suportes tecnológicos e midiáticos facilmente acessíveis, os arquivos digitais em dança podem favorecer a formação de novos públicos, aumentando a inserção das artes cênicas no cenário da economia criativa. Da mesma forma, por meio do uso de recursos tecnológicos inovadores no campo das artes cênicas, os arquivos digitais em dança devem contribuir para a construção de memórias da cena brasileira, expandindo a compreensão do papel cultural desempenhado pelas artes cênicas no Brasil. (DANTAS, p. 195, 2019)

Em vista dos assuntos aqui abordados, pode-se presumir que as tecnologias digitais estão contribuindo para avanços em diferentes áreas de conhecimento e aperfeiçoando métodos científicos, pois atraem a possibilidade de inovações, uma vez que estão inseridas na relação global do desenvolvimento econômico de diversos setores, atrelados diretamente a múltiplos bens de consumo, facilmente acessados pela internet e em prol desta.

**Figura 8 – Weaving through the space mass**



Fonte: MCCA Goldsmiths. Captura de tela do YouTube

#### 4 ASSINATURA DE MOVIMENTO

Caligrafia própria implica construção depurada. Para que um corpo se alfabetize numa língua qualquer, precisa biologizar a sua sintaxe, isto é, precisa moldar (no sentido de se tornar um molde) suas alavancas, sua musculatura, suas imagens internas, de acordo com o que lhe é proposto. **Fazer do pensamento do outro o seu pensamento.** (KATZ, 1994, p.32)

A escassez sobre o tema, principalmente na língua portuguesa, obriga a escavar indícios do que pode ser interpretado a respeito de um termo que não tem uma conceituação precisa, mas que desperta certo glossário de expressões no imaginário de quem está inserido no meio artístico, ou consome artes em geral. Algumas delas podem ser: o estilo, a cara, a marca, o jeito, a forma, o registro, a particularidade. E quem participa ativamente, em seu íntimo, alcança aquilo que não tem, até então, uma tradução contundente, a não ser a metáfora.

Via senso comum, o termo assinatura de movimento ou assinatura coreográfica, dá a entender que há inscrito no trabalho cênico características que informam a identidade do artista que a construiu. Aliás, que a poética<sup>7</sup> imprime na experiência estética<sup>8</sup> uma forma singular manifestada pela lógica compositiva do autor materializada em sua criação – através da expressão de quem dança e das demais informações e escolhas cênicas –, a corporificação da assinatura. É como se, então, fossemos capazes de ver um pano de fundo costurado por um modo de fazer estabelecido por caminhos técnicos e criativos, dando entrada para enxergar, para sentir e assimilar, o rastro das partículas pessoais do autor.

Acontece, no entanto, que esses rastros são assimilados na medida em que as repetições surgem e sublinham predileções, vícios ou conceitos impregnados pelo uso da técnica, e/ou temas desejados pelo artista. E assim, a grafia se instaura num contínuo processo de perseguição e de fuga, de pesquisa, de experimentação, confluências, encontros e desencontros e no eco de sua obra e criação.

---

<sup>7</sup> Em arte, poéticas são as **referências de que se serve o artista**, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as **ideias, as compreensões, os entendimentos** que se tem acerca da arte [...] que de certo modo **orientam a concepção e a realização das obras coreográficas**. Assim, as poéticas têm um caráter histórico e operativo. (DANTAS, 2020, p. 41)

<sup>8</sup> É no próprio sensível, no próprio **ato de perceber**, que reside o prazer estético: na percepção direta de harmonias e ritmos que **guardam, em si, a sua verdade**. (JÚNIOR, 1988, p.92)

Na continuidade da ideia, pode-se refletir, então, que a constituição da assinatura é um ato formativo<sup>9</sup>, Pareyson apud Dantas (2020). Porque parte da necessidade intrínseca de atividade e, portanto, gera-se um organismo inseparável de sua práxis, pois sua forma só pode ser entendida quando se leva em consideração o modo como foi elaborada. (DANTAS, 2020, p. 28). A autora ressalta em seu livro *O Enigma do Movimento* reflexões sobre a forma, que convergem com o pensamento a respeito da assinatura, quando diz:

A forma em dança não deve ser entendida simplesmente como desenho do movimento no espaço, mas enquanto **fator gerador e organizador do movimento, enquanto princípio do movimento, enquanto motor de impulso, mas também enquanto força de retenção do movimento**. A forma não é o invólucro de algo, seja esse algo sentimento, ideia ou intenção. [...] No processo de criação intervém, fundamentalmente, o sentido de adequação, de organicidade, de necessidade, que decorre de uma solicitação da própria forma. (DANTAS, 2020, p. 28)

Na dança, a assinatura se instaura através do seu próprio fazer, indissociada do pensamento e da ação, daquilo que é propriedade e labor da incorporação do gesto na construção do corpo cênico e do desejo da obra.

Assinatura, ao ser citada, está fortemente atrelada a especificações daquilo que o autor faz, como ele faz, quais suas principais abordagens temáticas, seus objetivos criativos e sua criticidade. Na homepage de Baltinger (s.d.), percebe-se o discorrer de uma série de associações diretamente ligadas à prática da artista:

A obra coreográfica de Sarah Baltzinger caracteriza-se por uma **assinatura coreográfica** singular, orgânica e muitas vezes vertiginosa. Ela usa o corpo como uma ferramenta complexa de possibilidades destinada a distorcer e destruir a abordagem natural do movimento para criar estados corporais estranhamente anormais. Ela ilustra com brutalidade, redondeza e precisão, uma jornada emocional que leva os corpos à desarticulação, explorando limites físicos, contrastes e contradições. Valorizando os corpos em sua beleza e singularidade, o movimento de Sarah Baltzinger faz parte de uma abordagem autêntica e visceral. (BALTINGER, s.d., tradução nossa)

Com isso, não podemos pensar que a assinatura se encontra tão somente na capa ou no resultado final de uma coreografia, mas também, no conjunto de um repertório, seus procedimentos de criação, suas propostas, inclinações e intenções. Estão nas conexões estabelecidas entre as referências implícitas e explícitas, sejam elas conscientes ou não.

---

<sup>9</sup> Para Dantas (2020), o ato formativo em arte está intrinsecamente conectado aos procedimentos de ensaio, ao longo da produção coreográfica e criativa, das aulas de dança, do percurso constitutivo de uma proposta intencional sobre o comportamento humano, priorizando a construção da forma.

Porque acredito ainda, que a assinatura nem sempre é aquilo que se expressa diretamente, e com isso, pode ser aquilo deixado de ser, de acontecer, aquilo que não é visto.

Assim como se entrássemos no processo de imersão de reconhecimento de si, na procura de um reflexo, na construção da autoimagem, uma coreografia e o seu gerador também são compostos por suas inconsciências, imprevisibilidades. Em alguma esfera a dança também se apresenta nesse não movimento. Invés de olha-la pelo reforço do visível, podemos, quem sabe, encontra-la através de suas ausências. E por isso, imagino, que assinatura é um processo de autodescoberta e reinvenção de si. Até porque, um artista precisa estar obstinado a encontrar a sua própria “linguagem” enquanto manifestação única e exclusiva, mas, além disso, navegar por diferentes “idiomas”, territórios, gêneros. Portanto, encontrando-se na multiplicidade, na diferença de suas propostas, explorando e investigando possibilidades, hibridizando-se, enquanto constrói indefinidamente seu registro artístico, sem preocupação para o “aquilo” que a sua arte é, mas com a intenção de descobrir o que pode ser. Perseguindo o que ainda não está em seu hall de experiências, formando, conseqüentemente, seu espectro, sua condição artística.

## 5 TRAÇOS DE MOVIMENTO: RASTROS E VESTÍGIOS

Traços de movimento são as linhas imaginárias desenhadas no espaço ao longo de uma sucessão de gestos realizados pelas (os) bailarinas (os), tendo ou não a intenção de assim fazê-los. O movimento não consegue impedir o aparecimento de suas linhas, portanto, não se dissociam do corpo e do gesto, e não se escondem dos olhos do espectador. Se expressam no espaço entre a iniciação e a finalização do movimento, tecem na massa espacial uma trama de rastros/fios, como se talhassem uma trilha, um caminho, um percurso, um bordado.

Ingold apud Almeida (2017), define três categorias de gestos, sendo duas delas não contempladas pela especificidade da dança, uma vez que sua manifestação é efêmera e intangível. A essas categorias expõe:

traços categorizam as marcas deixadas por um movimento continuado sobre uma superfície, aditivas ou redutivas conforme somem ou subtraem dela alguma matéria: assim a tinta sobre o papel faz marcas aditivas, enquanto o cinzel sobre a madeira as faz redutivas. Nem aditiva nem redutiva é a célebre “line made by walking” (linha feita pelo caminhar). [...] infinitamente fina, escrita sobre um plano que é transparente e sem substância, ela é [...] um tipo de ‘fantasma’ das linhas”<sup>255</sup>: ghostly line (“linha fantasmática”). (INGOLD apud ALMEIDA, 2017, p. 93)

No entanto, enquanto artista da dança, assumo o fato de que, os traços aqui não são interpretados, exclusivamente, pelo trajeto/deslocamento do corpo no espaço, porque, senão, correria o risco de reduzir uma assinatura às escolhas espaciais e geométricas. Sabemos que a técnica, a forma, a coreografia e a performance, são pensadas através do uso de diversos elementos que (se) instruem o/no corpo e configuram sua linha expressiva, ou seja, o estilo adotado pelo artista.

Se a assinatura é uma expressão singular advinda da conjunção dos modos de fazer, os traços compõem a assinatura e definem características cruciais na visibilização do gesto em construção. Ou seja, dá a ver em cena a instauração de sua forma, e cria a possibilidade de ser reconstruído, não exclusivamente por sua predominância geométrica, mas também, pelo pensamento criativo que estrutura seus princípios técnicos, as qualidades expressivas, suas intencionalidades, seus sentidos, etc.

Nos subcapítulos abaixo, dedico-me ao exercício da descrição dos movimentos registrados pelo sistema de captura, com o intuito de encontrar vestígios presentes nos traços, que possam indicar um caminho para analisar e refletir sobre a assinatura de movimento de Eva Schul. E nesse ínterim, deixar registrado uma pequena partícula do trabalho técnico desenvolvido pela coreógrafa.

### *5.1 Descrição dos exercícios técnicos*

Os exercícios técnicos na dança de Eva Schul, em geral, envolvem, indispensavelmente, o emprego do peso do próprio corpo. Na técnica em ênfase, o esforço muscular é mínimo, pois tem o objetivo de ser “econômico”, utilizando-se quase exclusivamente do suporte muscular interno e do *core*<sup>10</sup>. Estimula a soltura e o relaxamento articular, a fim de distensionar o corpo para adquirir maior dilatação da arquitetura corpórea e para aumentar o alcance do movimento. Isso acontecerá através da conscientização do contraste entre a contração e o relaxamento muscular, pela percepção do peso dos membros do corpo, ou seja, consciência da modulação do tônus muscular. Essa construção obedece a busca crucial da técnica: o controle da soltura do corpo para atingir a fluência livre, portanto, sua execução depende de uma atenção muscular

---

<sup>10</sup> Composto principalmente pelo abdômen, lombar, pelve e quadris, o core é um conjunto de músculos localizados no centro do corpo envolvidos diretamente com as dinâmicas de equilíbrio e sustentação da coluna vertebral.

adequada, invés de uma tensão excessiva, transitando entre o controle, a entrega e a recuperação do tônus muscular.

No entanto, a qualidade de peso e de fluência empregadas à técnica, não transparecem com total fidedignidade no mocap, uma vez que o contato com o chão e a dinâmica de tempo circunscritas na técnica, causam interferências na referência do sinal captado pelo sistema, portanto, desconfigurando o avatar. Isso faz com que o próprio bailarino adapte o exercício, amenizando a complexidade do fundamento técnico.

#### A) Swing, Momentum, Impulso

Assista a captura



#### Preparação

Sentado com os ísquios no chão e as pernas abertas/abduzidas (em segunda posição), uma das mãos toca o chão enquanto o outro braço forma um arco ao longo da lateral da cabeça com a mão em direção ao nível alto, criando uma espécie de parêntese.

#### Etapas

O exercício é composto por três partes que se acumulam: o swing, o momentum e o impulso.

#### Desenvolvimento

O movimento inicia com a entrega do tronco lateralmente, acompanhado pelos braços, à força da gravidade em direção aos pés e recupera-se retornando ao nível inicial formando uma espécie de pêndulo ou de balanço do tronco na conexão entre o plano da porta e o plano da mesa, circunscrevendo no espaço o tracejo de um círculo completo, mas dobrado. Nesse vai-e-vem pendulatório, o movimento é executado 2x para cada lado, interrompendo o fluxo (a continuidade do gesto na direção primeira). Quando, em seguida, encontramos o que chamamos de momentum, explicado por Resende (2018):

Esse termo geralmente diz respeito a uma fase do movimento caracterizada por uma diminuição da velocidade do membro na trajetória espacial. Pode ser visto como um “respiro”, quando está entre duas fases ágeis do movimento. Resulta, assim, de um impulso de movimento seguido da diminuição passageira da

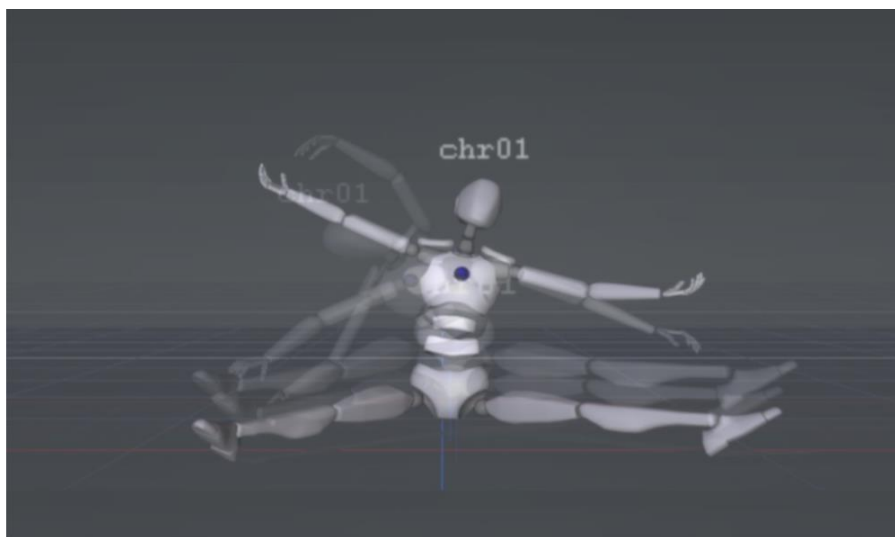


velocidade no segmento de ação, podendo este ganhar velocidade novamente, ou ser voluntariamente pausado. (RESENDE, 2018, p. 81)

Essa dinâmica que modula o uso do peso e do tempo na força da gravidade, conformará, então, uma escolha de tom na dinâmica do fluxo, pois o movimento retornará ao ponto de partida sem interromper o percurso, realizando uma volta inteira continuamente no seu próprio eixo, porém, oscilando a velocidade do gesto.

Swing-Momentum-Impulso. É quando o movimento se completa em seu recorte, possibilitando a descontinuidade do fluxo do movimento, entretanto, de maneira contrária ao pêndulo. Pois neste caso, ativam-se as alavancas do braço e do antebraço, as suas dobradiças (punho, cotovelo e ombro), realizando um esforço para empurrar o tronco, colidindo com a descontinuidade do momentum e retornando ao jogo de entradas e saídas, entregas e oposições à gravidade.

**Figura 9 – Swing-Momentum-Impulso**



Fonte: Projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas.

#### B) Swing de braços (em pé)

Neste exercício, iniciado pelo movimento dos braços, estarão engajados os princípios de esforço mínimo, a presença do pêndulo/swing, do impulso e do bounce. Todas as vezes que as mãos atingem o topo da cinesfera, ou seja, seu ponto superior na dimensão da altura, há uma entrega do corpo à gravidade. Em oposição, a recuperação da altura será executada pelo bounce/quicar das pernas, permitida pelas alavancas dos membros

Assista a captura



inferiores (coxas, joelhos e tornozelos), emitindo um impulso, empregando a ténue alavanca dos braços para retornar ao topo. O exercício pode ser interpretado como uma espécie de saltar sem pular, adquirindo a forma de uma mola, imagem que organiza os segmentos inferiores do corpo internamente durante a realização do gesto.

### Preparação

No centro da sala, em pé, com as pernas paralelas, arcos dos pés ativados direcionando suavemente o corpo pra cima e para baixo, coluna prolongada, vértebras respirando (descomprimindo-as), conexão cabeça-escápula – imagina-se um triângulo posterior conectando os marcos ósseos -, braços relaxados, úmero suspenso na cavidade glenóide da escápula, estabelece-se uma linha sagital entre os fêlos e as costelas vertebroesternais e vertebrocondrais.

### Etapas

O exercício é desenvolvido em 4 movimentos, sendo o último transição para redirecionar o corpo no espaço. 1) Swing no plano da roda; 2) Swing no plano da porta; 3) Transferência de peso lateralmente; 4) Redirecionamento espacial.

### Desenvolvimento

1) No plano da roda, conectando as dimensões de altura e profundidade, realiza-se um círculo de braços. Partem de baixo para trás, em direção a uma volta completa. Ao passarem pelo topo da cinesfera, ativa-se o eixo látero-lateral, entregando a parte superior da coluna, da 10ª vértebra torácica pra cima, levando-as pra frente em direção ao chão, caindo parcialmente, soltando o peso, anulando o tônus, promovendo um bounce (quicar) dos membros inferiores, sem sair do chão;

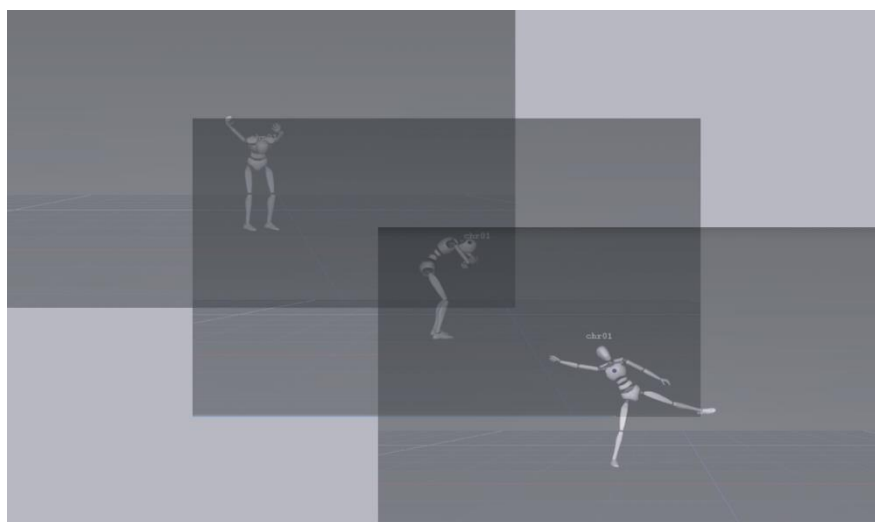
2) Num efeito rebote, os braços reiniciam o movimento, impulsionando-se no espaço. Reconquistam a altura, e no ápice da cinesféra, entregam-se lateralmente ao plano da porta e da roda simultaneamente, aduzindo os braços, até se entrecruzarem rente ao peito, repetindo a entrega da parte superior da coluna ao chão, refletindo nas pernas o bounce;

3) Os braços se abrem lateralmente, rebobinando o trajeto, porém, continuarão o percurso, produzindo a intersecção de dois grandes círculos na face anterior do corpo, provocando sua queda livre ocasionando o bounce, em qualquer das duas

direções laterais, expandindo o corpo como uma estrela inclinada, transferindo o peso para apenas uma das pernas, equilibrando-se sobre um só pé;

4) Por fim, o efeito do bounce e o retorno dos braços para o centro do corpo, simultaneamente, levam ao encontro do contato do pé suspenso com o chão. Redistribui-se o peso para o outro lado do corpo sob um pé só, aproxima-se a perna contrária dobrando-a como num passé ou coupé, para que na sequência, o círculo do braço e o pé deem  $\frac{1}{4}$  de giro, redirecionando o corpo para recomeçar a sequência até completar uma volta inteira para depois ser realizada para o outro lado.

**Figura 10 – Swing em pé**



Fonte: Projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas.

### *5.2 Descrição da sequência coreográfica*

Assista a captura

Por se tratar de uma sequência relativamente longa, me deterei a esboçar algumas conexões entre um movimento e outro, assim, evidenciando, percursos preeminentes na partitura. Algumas das conexões observadas são:



- Impulsos para giros com as alavancas dos braços e das pernas, principalmente ombros e coxas, iniciando os movimentos pelas mãos e pelos pés, e por vezes com o tronco, levado pela cabeça, ou iniciado pelas mãos, desenvolvido pela cabeça e finalizado com os pés;

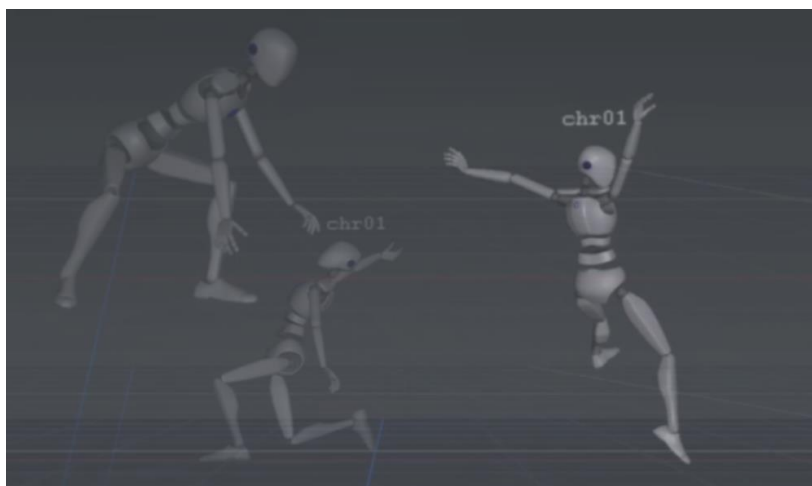
- Círculos de braços;

- Variação do uso dos níveis espaciais a partir de saltos e/ou espirais;

- Rolamentos, inversões e uso de diferentes pontos de apoio no corpo;
- Entrega do peso do corpo à gravidade evidenciando a qualidade do peso corporal nos diferentes segmentos (abandono e recuperação do segmento);
- O uso de iniciação e sequenciamento sucessivo (continuidade do movimento através membros adjacentes);
- A perseguição por um fluxo contínuo do movimento. Podendo ser adquirido pelo lançamento do segmento ou pelo encadeamento sucessivo de gestos ao longo do espaço, mas perseguindo um andamento sem estancar o sentido espacial do movimento, admitindo a estrutura de uma espiral. Em consonância com Resende (2018):

O fluxo poderá ser dimensionado a partir da não interrupção entre um movimento e outro, e os esforços passarão por caminhos onde a força é consideravelmente reduzida e pensada a partir do chão, partindo ou voltando para ele. (RESENDE, 2018, p. 122)

**Figura 11 – Sequência coreográfica**



Fonte: Projeto de pesquisa Arquivos Digitais em Artes Cênicas.

### *5.3 Consideração parcial*

Sob a perspectiva dos traços de movimentos analisados nas capturas escolhidas, a partir da observação e da descrição da técnica de movimento de dança contemporânea de Eva Schul, pode-se perceber a presença da inscrição de curvas, círculos e arcos. Suas linhas fantasmáticas demonstram um processo escultório curvilíneo na realização do movimento corporal.

Os exemplos expostos, não abrangem a totalidade do repertório técnico, no entanto, expressam um padrão de trajetórias espaciais, e configura a predominância da *Forma*<sup>11</sup> direcional, ou seja, de uma plasticidade corporal caracterizada por ações mais lineares, bidimensionais.

Nos exercícios técnicos e na partitura em destaque, não encontramos em excesso a realização de torções, marcadas pelas rotações das articulações do corpo, mas estarão em evidência circunvoluções dos braços e do tronco, flexões e extensões da coluna, aduções e abduções dos braços e das pernas.

Fernandes (2006), ajuda-nos a entender melhor a ideia da categoria Forma para Rudolf Laban e da composição do percurso do movimento direcional:

Apesar de o corpo humano ser necessariamente tridimensional, seu movimento pode ser predominantemente linear ou bidimensional como na Forma Direcional. Por este motivo, ela se caracteriza por ações corporais fundamentalmente lineares, como a flexão, a extensão, a abdução e a adução, sem incluir a rotação, que provocaria um movimento tridimensional. Como o movimento não é algo estático, não podemos imaginar a Forma Direcional como linhas retas e curvas paradas no espaço. Esta Forma **refere-se ao desenho do percurso descrito pelo corpo em movimento, que será uma reta ou um arco.** (FERNANDES, 2006, p. 167)

Obviamente os exercícios trazidos, de longe definem ou dão conta de analisar completamente o conjunto de fundamentos presentes na construção de sua dança, no entanto, apoia-nos na análise de certa camada, a dos traços que a técnica de movimento estabelece. Sendo assim, através desta visibilidade, podem-se aliar elementos que conectem as partes subjacentes da assinatura de movimento da artista.

Exceto que, as partes não formam a inteireza de uma assinatura, ao menos auxiliá-nos na sua busca, ao encontro da construção de sentidos expressos tanto no percurso formativo do corpo e do movimento da (o) bailarina (o) que com Eva estudam, quanto no repertório coreográfico existente, ainda que aqui não sejam discutidos. E, justamente por isso, só é possível falar sobre uma assinatura de movimento parcial, pois estão implicados na pesquisa apenas aspectos da técnica corporal.

Para Eva é indispensável que em seu processo de criação ou de remontagem/recriação, as bailarinas e os bailarinos estejam familiarizadas (os) com seu estilo de movimento, que tenham interiorizados os preceitos de sua técnica. Quer dizer,

---

<sup>11</sup> Neste trecho refiro-me à categoria Forma escrita por Rudolf Laban (1879 – 1958), que indicam, segundo Fernandes (2006) às mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmos ou a outros corpos. São diferenciadas em três camadas: forma fluida, forma direcional e forma tridimensional.

sem fazer suas aulas de dança não é possível apreender o pensamento do corpo desejado por ela. Fazer do pensamento de Eva seu próprio pensamento, sem entender como criar os caminhos, os mecanismos sensoriais e biomecânicos exigidos, seus estímulos criativos, não será possível incorporar sua linha expressiva. E este, por sua vez, é um processo interpretativo que será construído a partir da participação, do envolvimento nas aulas de dança, ao passar pelos processos de criação e montagem, e ao fruir seus trabalhos, refletir sobre o fazer. Para construir parâmetros sensoperceptivos, portanto, precisa-se entrar em contato direto com as práticas e as obras concebidas por Eva.

Será através da instauração dos modos de operar pelo movimento que Eva conduzirá suas criações coreográficas, porque aquelas (es) apropriados de seu pensamento em dança conseguirão construir junto dela o seu discurso performativo e, portanto, dar a ver sua assinatura, sua grafia, sua forma.

## 6 ENSAIO SOBRE A ASSINATURA DE EVA SCHUL

E se é pelo corpo que percebemos [...] sabemos agora que a expressão corporal reflete tudo que sou: minha história, o que penso, como sinto. **Vida interior e expressão corporal são coisas inseparáveis.** (VIANNA, 2005, p. 149)

É possível responder qual é a assinatura de movimento de Eva Schul? Ou quais são seus aspectos, sua conjuntura? Quais os elementos que constituem sua grafia, seu modo de operar em dança? O mocap é uma ferramenta qualificada para a observação do movimento dançado?

Se pensarmos na totalidade do termo assinatura, em sua complexidade, não seria possível chegar ao cerne de sua gênese. Porque assinatura pode ser um estado de desenvolvimento contínuo, de transformação, de sedimentação, de ruptura. E, no decorrer das experiências, das tentativas de buscar ser o que se quer ser, expõem-se escolhas individuais tanto quanto refletem vestígios históricos.

O que nos leva a pensar, por que não, se o artista e a sua assinatura são idênticos ou potências um do outro? Dois pesos e uma medida? São um objeto do outro e de conexão intrínseca? Simultaneamente criador e criação?

Poderia dizer, por assim pensar, que a assinatura e o seu autor têm pensamentos próprios, mas dependentes, porque assim como o artista se faz através de suas experiências, a assinatura se desenvolve ao longo das produções postas à interação. Um

leva imediatamente ao redimensionamento do outro, numa empreitada de mútua dependência.

Entretanto, ao se tratar de dança, existe ainda – e pelo menos – uma terceira importância: a bailarina e o bailarino. Aquelas e aqueles que, por intermédio do Corpo, apreendem e compreendem o “léxico”, e põem-se em um processo de elaboração dos fundamentos corporais, tornando-se gradualmente aptas (os) a dialogarem a partir de específicas conjunturas, num jogo de movimentos entre leitura e interpretação. E no contexto da *Ânima Cia. de Dança*, as (os) bailarinas (os) estão dispostas (os) a navegar e contribuir para com os anseios e as experimentações de Eva, por onde se expressa a singularidade de cada um/uma. Essa relação de cumplicidade pode forjar transformações mútuas no desenvolvimento da assinatura e da maturidade técnica, pedagógica, criativa, crítica e sensível de seus envolvidos.

Admitir, ou buscar compreender – classificar a assinatura de alguém – pode precisar de recortes de tempo ou, se não, aceitar a tendência a encontrar estruturas que se repetem ao longo do repertório do artista em questão. Mover a leitura influenciando-a a organizar padrões, na tentativa de desvendar, quem sabe, sua “natureza”. Como se assim pudessemos localizar seu “eu criativo”, o organismo no núcleo de toda feita.

No contexto desta pesquisa, as medidas limítrofes da metodologia, se restringiram à investigação ao modo como o corpo e o movimento do avatar se organizam dançando. Dessa forma, ao considerar o tempo de realização da pesquisa e seu desenho metodológico, torna-se insuficiente atestar uma leitura completa da assinatura da coreógrafa. Do ponto de vista da assinatura é essencial investigar mais do que o movimento. Seria imprescindível investigar a trajetória artística, as influências constituintes do artista, seus procedimentos de criação, seus interesses, seus trabalhos. Por outro lado, do ponto de vista dos traços de movimento, a metodologia demonstrou significativa aptidão para explorar as características presentes no movimento do avatar. No entanto, a análise pode sofrer com lacunas substanciais sem o mínimo de apropriação prévia dos códigos de movimentos estudados.

Uma vez que a assinatura pode ser comparada ao pensamento de dança de seu autor, estrutura resultante de um processo contínuo gerado pela relação entre a forma e a poética em dança, e o amadurecimento da (o) própria (o) artista, seria obrigatório analisar uma série de camadas. Dentre as camadas poderia citar: os subsídios artísticos (as referências, as motivações e os recursos); os procedimentos criativos; o estudo da técnica corporal; os ensaios e suas perseguições objetivas, sejam elas as especificidades: do gesto e do

movimento, da intencionalidade, do uso do espaço cênico e da dilatação do tempo da obra, da interpretação cênica, das qualidades expressivas, de como dar a ver o que é desejado, etc. Quer dizer, da maneira como se entrelaçam a composição e a dramaturgia; a configuração da técnica de dança empregada; o repertório coreográfico da artista.

Tendo em vista o recurso tecnológico adotado para explorar os traços de movimento, contesta-se a fidedignidade da expressividade do corpo na ambiência digital pela interface do equipamento de mocap utilizado. Por se tratar de um equipamento que pede uma sequência de ajustes, deve-se prestar atenção em algumas etapas que qualificam o uso adequado da tecnologia. Para bem utilizá-lo exige-se preocupações para com: a interferência de sinais externos, o acoplamento do traje, o posicionamento e o alinhamento dos dispositivos, com a calibração magnética, e com o mínimo de entendimento das ferramentas disponíveis no software.

Apesar de seguir o protocolo recomendado, uma série de desajustes no avatar surgem ao longo das capturas, na maioria das vezes desconhecidos pela equipe interdisciplinar. As pistas indicam que o corpo em movimento, portanto, a pele, a roupa, o suor, quando em contato com os elásticos do traje e o chão, ocasionam micro mudanças no posicionamento do dispositivo e na referência do sinal, o que prejudica o andamento da sessão, e exige diversas pausas para sincronizar a leitura do software sobre o equipamento e, por vezes, impedindo a continuidade da sessão.

Outros parâmetros críticos imprescindíveis para o reconhecimento da técnica de movimento observada são: a relação com o chão, a visibilidade da modulação do tônus muscular e a dinâmica com a gravidade. Todos esses são subtraídos no espaço digital. Um avatar não tem carne, um software não tem chão e nem gravidade. As leis que operam no mundo físico não são as mesmas no interior da tela. Como observar, ou melhor, como esperar uma fiel reprodução do movimento do corpo e as qualidades implicadas entre o dançar de duas ambiências com regras discrepantes? É incompatível! Porém, são justamente essas dissonâncias que atraem os artistas digitais da dança. Pois lidam com a versatilidade de um corpo que pode ser recriado, sem estar limitado às leis da física, e tem muito menos comprometimento com a anatomia humana. Circunscrevem sua criação num espaço “neutro”, disponível para qualquer adição gráfica, sem limites de dimensão espacial, ou até mesmo, interesse e semelhança com o “real”.

A tecnologia à nossa disposição acusou alguns impedimentos em detrimento do uso do chão, impossibilitando o registro da diversidade de exercícios técnicos presentes na pedagogia de ensino da dança de Eva. Entendeu-se que o equipamento precisaria de maior



sofisticação dos sensores, pois quando em contato direto com o chão, além de facilmente se deslocarem em decorrência do atrito, o sinal sofre interferência atingindo diretamente o padrão de movimento do avatar, desconfigurando-o e, portanto, invalidando a captura.

Conforme narrado no capítulo anterior, é possível analisar os traços de movimentos nos exercícios e na sequência coreográfica. Estes inferem características possíveis de serem ponderadas num estudo completo da assinatura de movimento da artista, usufruindo, como fiz sucintamente, da pesquisa sobre os princípios organizativos de movimento realizada por Resende em sua dissertação de mestrado.

À sua maneira - resguardadas as limitações da tecnologia sobre a complexidade da relação do movimento com o ambiente – as capturas de movimento podem servir como um novo recurso de construção de memória da dança em ambiente digital; para a análise de movimento corporal; processos de criação artística e/ou coreográfica em ambientes híbridos ou telemático; metodologia de ensino da dança e de pesquisa em artes cênicas. Não como uma forma de substituir ou superar os meios previstos na construção do conhecimento e de criação em dança, mas como uma alternativa complementar potente para novas variações poéticas, pedagógicas e científicas.

**Figura 12 – Tatuagens (2008)<sup>12</sup>**



Fonte: Carne Digital: Arquivo Eva Schul. Fotografia de Sophia Schul

---

<sup>12</sup> Mônica Dantas e Eva Schul em cena na coreografia Tatuagens (2008) apresentada no Teatro Renascença em Porto Alegre - RS. Trabalho que impulsionou a criação do Projeto Dar Carne Memória.

## REFERÊNCIAS

AIRES, Daniel Silva. **Choreobox**: objetos hipercoreográficos ou partículas do tempo em dança. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/246463>. Acesso em: 04 mar. 2023.

BALTINGER. Sarah Baltinger. Em relação à. Disponível em: <https://www.sarahbaltzinger.eu/qui-sommes-nous/>. Acesso em: 08 mar. 2023.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.9, n. 17, mai. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15729>. Acesso em: 04 mar. 2023.

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

DANTAS, Mônica. In: XAVIER, Jussara; MEYER; Sandra; TORRES, Vera. **Histórias da Dança**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010. Disponível em: <https://midiatecadedanca.com/2022/06/17/historias-da-danca-colecao-danca-cenica-volume-2/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema laban/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**. Brasil: UFRN, vol. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 28 fev. 2023.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. JUNIOR, Umberto. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo: PPGAC-

ECA/USP, 2015. v.3, n.1, 205 p. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto\\_pela\\_pesquisa\\_performativa\\_%28Brad\\_Haseman%29.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf). Acesso em: 28 fev. 2023.

JÚNIOR, João Francisco Duarte. **Fundamentos estéticos da educação**. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1988.

KATZ, Helena. A dança do corpo. **Piracema** – revista de arte e cultura, n. 2, ano 2, 1994. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61561399710.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2023.

KEIL, Ivete; Tiburi, Marcia. **Diálogo sobre o corpo**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

MAC, Diego. Dança 3D NFT. Macarenando, Porto Alegre, s.d. Disponível em: <http://macarenando.com.br/diegomac/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

RESENDE, Fellipe Santos. "Enrola um, dois, três até a cintura..." princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180301>. Acesso em: 08 mar. 2023.

SANTANA, Ivani. Apropriação da Dança em linguagem interativa no ciberespaço. IN: ABRACE, IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007. Disponível em: <http://portalabrace.org/ivreuniao/Territorios.htm>. Acesso em: 05 mar. 2023.

SCHUL, Eva. In: DEPARTAMENTO DE DIVISÃO CULTURAL DA UFRGS. Coisas Essenciais da Vida, com Eva Schul - Dia da Cultura na UFRGS (27/02/21). YouTube, 16 mar. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/iUWG8Arlb4o>. Acesso em: 02 mar. 2023.

SCHUL, Eva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109084/eva-schul>. Acesso em: 02 mar. 2023.

SCHUL, Eva. In: IBARRA, Luka. Webinário Memorial Eva Schul. Youtube, set. 2021. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLfZD77rTc5Sb-3JYeLQP0q8K9FiVLvFrf>. Acesso em: 01 mar. 2023.

SILVA, Suzane Weber. Protagonismo da mulher em cena, análise do espetáculo *Acuados*, coreografia-denúncia. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 328-350, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018328>. Acesso em: 02 mar. 2023.

SYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

VALVERDE, Isabel Cavadas. Dançando com motion capture: experimentações e deslumbramentos na expansão somático-tecnológica para corporealidades pós-humanas. **Repertório**, Salvador, ano 20, n.28, p.250-284, 2017. Disponível: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25009>. Acesso em: 03 mar. 2023.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.