

**VIVÊNCIAS (DES)LOCADAS DE UM CORPO SÓ/LO:  
CORPO-PESQUISADOR-AUTOBIOGRÁFICO**Erika Kraychete Alves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este relato de processo de criação artística em dança, tem como objetivo elucidar os caminhos metodológicos e a fundamentação teórica que deram suporte à criação do trabalho coreográfico “*Harba’ ou Com que corpo eu vou?*”, apresentado pela autora como um Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, concluído em 2017 e orientado pela Profa. Dra. Cristiane Wosniak. A motivação nasce da vivência corporal e artística de um corpo, dentro e fora do espaço institucional, sem excluir suas multiplicidades, transitoriedades, crises e metáforas em cena. Portanto, tem-se como intuito criar, através do viés prático e teórico, uma metadança que aborde as diversas danças que compõem e são compostas por um corpo que vivencia a dança em diferentes ambientes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança Contemporânea. Autobiografia. Multiplicidade. Transitoriedade.

**LIVING (UN)LOCATED IN A BODY ALONE/SOLO: BODY-  
RESEARCHER-AUTOBIOGRAPHICAL**

**ABSTRACT:** This report of artistic creation process in dance, aims to elucidate the methodological paths and the theoretical foundation that supported the creation of the choreographic work “*Harba’ ou Com que corpo eu vou (or With which body I go)?*”, presented by the author as the Final Paper of Bachelor’s Degree in Dance from the State University Paraná - the campus of Curitiba II / Faculty of Arts of Paraná, completed in 2017 and guided by Prof. Cristiane Wosniak, Ph.D. The motivation for the work started from the life and artistic experiences of a body, inside and outside the institutional space, without excluding its multiplicities, transitoriness, crises, and metaphors on the scene. Therefore, it is intended to create, through practical and theoretical bias, a meta-dance that approaches the various dances that compose and are composed by a body that experiences the dance in different ways and environments.

**KEYWORDS:** Contemporary Dance. Autobiography. Multiplicity. Transitoriness.

---

<sup>1</sup> É graduada no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Bailarina formada pelo curso de extensão livre em Dança Moderna da UFPR (2007 a 2014). Atualmente é bailarina na Cia Eliane Fetzer de Dança Contemporânea. Email: erikalves96@gmail.com.

## 1 PRIMEIROS PASSÉS

É difícil tentar ser breve ao discorrer sobre as minhas vivências corporais, sejam elas na dança ou não, mas imagino que se faça necessário descrever esta historicidade, visto que este trabalho aborda, também, sobre a minha história.

Eu, Erika, diferentemente da maioria das meninas da minha idade, aos quatro ou cinco anos, quando comecei a fazer atividades extracurriculares, ou “hobbies” como são habitualmente chamados, eu não iniciei no balé. Devido ao meu corpo e sua hipermobilidade articular<sup>2</sup>, meus pais optaram em me colocar no judô<sup>3</sup> para fortalecer a musculatura e impedir que vários de meus membros se deslocassem de lugar. Este foi meu primeiro contato com a agilidade, a força direcionada, as quedas, os possíveis modos de cair e o chão, automaticamente. Ao mesmo tempo, participava de um grupo de escoteiros<sup>4</sup> e suas ações ao ar livre e trabalho em equipe, com jogos muito ativos e que exigiam muito da fisicalidade e prontidão do corpo. Esses tópicos que advinham das atividades que eu fazia eram algo que me atraía demasiadamente, na época de forma inconsciente e apenas para dispersar a muita energia que tinha, e muitos anos depois voltariam a marcar presença, agora em minhas pesquisas em dança.

Continuei nesta arte marcial e no Escotismo, até os meus quase sete anos, quando decidi que não queria mais nem um e nem outro. Minha mãe, como qualquer outra preocupada com o “não fazer nada”, me disse que deveria escolher outra atividade para fazer. Questionei, divaguei e pesquisei, talvez eu quisesse fazer dança. Não me era claro qual técnica de dança eu queria fazer, mas tinha a certeza nítida de que não seria o balé clássico<sup>5</sup>, visto que sempre interpretei o *ballet* como algo entediante e que não daria conta de toda a minha energia, e mesmo se eu quisesse investir em uma carreira nesta técnica, seria uma dificuldade enorme, pois apesar da minha grande flexibilidade, meu corpo não era

---

2 Hipermobilidade articular, ou Síndrome da Hipermobilidade Benigna, é a condição onde as articulações do corpo possuem amplitude maior que a normal, devido a frouxidão de ligamentos e estruturas articulares.

3 Judô, caminho suave ou caminho da suavidade, é uma arte marcial, praticada como esporte de combate, fundada por Jigoro Kano, no Japão, em 1882.

4 O Escotismo foi fundado em 1907, por Robert Stephenson Smyth Baden-Powell. É um movimento juvenil mundial, educacional, voluntariado, apartidário e sem fins lucrativos que visa o desenvolvimento do jovem a partir dos valores da Promessa e na Lei Escoteira através do trabalho em equipe e ao ar livre.

5 Balé, ou *Ballet*, é uma técnica de dança advinda das danças de corte do período Renascentista, baseada em cinco posições de pés e braços, e quatro posições do bailarino em relação ao público. O Balé, geralmente é apresentado em teatros.

considerado “qualificado” para a estética desta dança específica, já que tinha o porte magro, mas baixo, e a rotação da articulação do quadril quase completamente interna (*en dedans*, ou “para dentro”, em tradução literal), o oposto das linhas longilíneas e da rotação externa dos membros inferiores que era necessária para cumprir o padrão da dança clássica.

A opção que me encontrou, e não o contrário, de forma aleatória, enquanto eu andava no centro da cidade de Curitiba com minha mãe, fora uma faixa amarela pendurada em frente ao prédio da Universidade Federal do Paraná que convidava as pessoas a se inscreverem em um curso de extensão em Dança Moderna<sup>6</sup>. Decidi, com certo receio a tentar, nunca havia feito aula alguma de dança, além das minhas danças no quarto, mas, mesmo deslocada, resolvi arriscar.

Lá, entre diversas disciplinas, teóricas e práticas, aulas de técnica, improvisação e composição coreográfica em Dança Moderna, fui descobrindo alguns interesses recorrentes e outros interesses novos. O gosto pelo chão havia voltado agora com o adendo das possibilidades ir e voltar continuamente, criando ciclos. Outra necessidade que surgira, fora a de criar para mim e para os outros e pensar em como os signos que eram colocados nas coreografias poderiam comunicar ao público a ideia das sequências que eu criava, desde cores de figurinos, o uso de gestos como retrato da motivação interna do bailarino a posicionamentos no palco, ensinamentos que apreendi no livro de Doris Humphrey<sup>7</sup> “A Arte de Criar Danças” (*The Art Of Making Dances*, tradução literal).

Dancei de 2007 a 2014 no Curso de Dança Moderna da UFPR (CDM). Durante o último ano trabalhando com o CDM, trabalhei também em outra companhia, em São José dos Pinhais, a Companhia *Glissade* Estúdio de Dança, que foi quando comecei com a Dança Contemporânea e onde tive a oportunidade de entrar em contato novamente com a interpretação teatral, experimentar a possibilidade de competir em festivais de dança pela primeira vez, e ainda mais, dançar na Espanha e em Portugal, tendo contato com os outros modos de mover de outros lugares do mundo. Isto mudou meu modo de querer mover meu corpo, queria algo diferente nessa tal de “dança contemporânea”.

<sup>6</sup> Movimento na área da dança, com início entre o final do século XIX e o início do século XX, que se identifica como o início do rompimento com a técnica do balé clássico, a partir do desejo de descobrir novas maneiras de expressar os sentimentos e necessidades da época em que os indivíduos se encontravam.

<sup>7</sup> Doris Humphrey (1895-1958), uma das matriarcas da Dança Moderna, foi bailarina, coreógrafa, escritora, teórica do movimento e precursora do segmento técnico de Dança Moderna chamado o princípio do *Fall and Recovery* (queda e recuperação, tradução literal).

Neste mesmo ano de 2014, fui admitida no curso de Dança da antiga Faculdade de Artes do Paraná (hoje Universidade Estadual do Paraná - *campus* de Curitiba II), percebendo novas possibilidades de mover o meu corpo, mas mais ainda, novas formas de pensar e entender conceitos como dança, corpo, espaço, entre outros. No ano de 2015, me desvinculei de todos os grupos anteriores e comecei a dançar no Eliane Fetzer Centro de Dança, iniciei com o *jazz*<sup>8</sup> e suas variações, ao passo que experimentei uma outra dança contemporânea<sup>9</sup>, diferente daquela que tinha entrado em contato no outro estúdio (creio que esta seja a beleza e a vivacidade da dança contemporânea, a de ser e nunca ser a mesma). Aprendi técnica, técnicas, para ser mais exata, isto é um fator que é muito exigido neste ambiente, mas também aprendi outras qualidades de movimento que me fazem sentir como se estivesse me aproximando de uma forma de dança que me interessa, algo que me ajuda a aliar com as ideias de dança que também me afetam – ideias essas que já tinha, e ainda continuo encontrando na Universidade.

Participei de diversas mostras de dança, *workshops*, ateliês da área, festivais competitivos e espetáculos promovidos lá pelo Centro de Dança. Ainda continuo dançando todos os dias da semana e fazendo outras conexões ali, até a hora que eu achar que aquele espaço não me comporta mais.

## 2 BANDA DE MÖBIUS

Quando eu entrei na faculdade, ainda meio perdida em relação a esses diferentes modos de entender o corpo, sejam eles obtidos através de técnicas advindas da Educação Somática<sup>10</sup>, das teorias de Rudolf Von Laban<sup>11</sup>, entre tantas outras, utilizei este espaço

---

8 O jazz dance é híbrido, nascido dos movimentos de cultura negra e, na sua evolução, foi abarcando uma multiplicidade de formas de espetáculos anteriores, como os bailes populares, o teatro musical e a comédia, antigamente caracterizado por um grupo de intérpretes numeroso, hoje com diversas variações de configuração e composição cênica.

9 A dança contemporânea não se define em técnicas ou movimentos específicos, já que o intérprete ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa como: improvisação, método Laban, técnica de release, educação somática, etc. Juntamente com essas informações, o intérprete cria a partir de temas relacionados a questões políticas, sociais, culturais, autobiográficas, comportamentais e cotidianas aliando também a pesquisa teórica para complementação da prática.

10 Campo teórico-prático que reúne diferentes métodos cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como uma via de transformação de desequilíbrios: mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa. Os métodos de Educação Somática nasceram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX.

11 Rudolf Von Laban (1879 – 1958) foi um teórico do movimento que criou uma notação específica que categoriza os princípios básicos da linguagem corporal a partir de quatro fatores do movimento: espaço, tempo, fluxo e peso, chamada de *Labanotation*.

acadêmico para ir mais a fundo nos meus interesses em relação a dança e quais seriam as possibilidades de criar a “minha dança”. Me equivoquei nesse ponto. A “minha dança” sempre esteve aqui.

Como em uma Banda de Möbius<sup>12</sup>, sem distinção entre dentro e fora, sem início, nem fim, contínua e infinita, cíclica, comecei a perceber que tudo que eu comecei a pesquisar em dança como minha vontade na faculdade, ou até mesmo técnicas que eu me interessei e comecei a aprender nos lugares que eu dancei, já haviam sido vivenciadas por mim em algum período da minha vida. Como se a linha temporal da minha vida fosse uma grande Banda de Möbius, ou como diria Thereza, uma dança onde não há direito nem avesso, uma vez que é de uma fita de Möbius que se trata. Neste sentido, o verso é seu próprio reverso (ROCHA, 2016. p. 45).

O gosto pelo chão vem desde os meus primórdios e minha dificuldade em ficar estável de pé nessa luta contra a gravidade, mas foi evidenciada no judô, a vontade de subir e escalar foi aprendida quando era escoteira (e também quando eu ia escalar com meu pai), a fluidez surgiu do meu amor pela água, a musicalidade surgiu das minhas aulas de canto e da minha vontade de dissecar todas as partes das músicas em aplicativos e programas de computador, o desinteresse pelas pausas muito longas, sejam elas em que posição forem, veio de Doris Humphrey e o seu arco do princípio do *falling and recovering*, entre o equilíbrio na falta do movimento e a pausa no chão que é encontrado depois do desequilíbrio, a movimentação incessante e a prontidão corporal vieram do meu modo de conhecer e me relacionar com o mundo, sempre muito ativa e múltipla, atenção a toda hora e em todas as partes do corpo.

Creio que me fascinei por todos esses tópicos de novo na hora de criar em dança porque ela, a dança, inventa outros modos de conhecer as informações. Comecei a entender, e me comportar para com a dança, como pensamento e método científico, como meio de/para algo.

---

12 Descoberta em 1865 pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790 – 1868), a banda, fita ou faixa de Möbius é um objeto topográfico que, a partir de uma torção em um dos seus segmentos, não diferencia o dentro ou fora e o direito do avesso, criando um espaço infinito e contínuo.

A dança interroga o que se define no momento, arbitra e valida o conhecimento acerca dos modos de fazer algo e dos princípios desta “fazeção”, e continua a aguçar a vontade de verdade (algo que eu também sempre tive) que atravessa todas as minhas ações e questionamentos. Palavras e forma de pensar que foi me estampada de súbito, alguns anos depois, por Thereza Rocha<sup>13</sup> na página vinte do livro *O Que É Dança Contemporânea?*. Felicidade em descobrir, através da Universidade, que alguém já fala algo que, de forma muito inocente e sutil, eu já pensava sobre mim e sobre o que eu faço, dançar.

Outros conceitos que apreendi na Universidade me possibilitaram a vivenciar a dança enquanto a arte de conhecer, criar e fazer pensar, foram compreensões diversas sobre o corpo na contemporaneidade e, com isso a renovação da noção de identidade. Eu me relacionei com uma percepção da identidade que muito tem a ver com meu modo de ser, e conseqüentemente, de dançar, uma ideia de identidade flutuante e cheia de multiplicidades.

A autora Lúcia Matos<sup>14</sup> em seu livro *Dança e Diferença – cartografia de múltiplos corpos* (2012, p. 27), defende a ideia de que a poética de um criador de dança na contemporaneidade está diretamente ligada à sua identidade que por sua vez, são resultados das redes tecidas em suas experiências com o ambiente, não sendo possível conceber este corpo dançante como único, fixo e destituído de valores sociais e culturais. Quando eu percebi o corpo como mutável, dependendo das circunstâncias em que ele se encontra, subentendi também que as suas respectivas criações também seriam maleáveis e passíveis de mudanças constantes, algo que me parece que nunca foi bem quisto pela faculdade em que eu estou inserida, já que, o costume dos alunos da instituição era estudar o mesmo tópico por anos, e muitas vezes, quem não seguia este *modos operandi*, era concebido como superficial, com pouco estudo e de ínfimo aprofundamento.

---

13 Thereza Rocha (1968 – ) é pesquisadora de dança, dramaturgista, diretora de espetáculos, professora universitária e escritora do livro “O Que É Dança Contemporânea? – Uma Aprendizagem e um Livro de Prazeres”, obra que comemora os 20 anos de pesquisa e atuação artística da autora.

14 Lúcia Matos (1962 – ) é doutora em Artes Cênicas e Mestre em Educação. É professora e Coordenadora do Mestrado em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Co-líder do Grupo de Pesquisa PROCEDA – Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança. Coordena o projeto de extensão Redanças: redes colaborativas em dança como ação política.

Mas ao novamente encontrar com a autora Matos, me sinto mais confiante nesta ideia que tenho sobre uma criação múltipla que venha de um corpo multifacetado, citando diversos autores como Morin, Rubidge, Cunha e Silva, etcetera, Lúcia Matos expõe:

Essas relações estabelecidas em torno (...) da pluralidade do corpo que dança, trazem a possibilidade de novas reorganizações para a dança, rompendo, principalmente, com fronteiras que até então definiam o corpo na dança apenas pelo viés técnico-performático e, nesse novo contexto, o conceito de técnica transforma-se e relativiza-se. Na dança contemporânea, principalmente nas últimas décadas do século XX, o corpo do(a) dançarino(a) rompe as barreiras da “coisificação”, de ser um(a) mero(a) executante e reproduzidor(a) de movimentos criados por um(a) coreógrafo(a), tornando-se um(a) criador(a) e um(a) intérprete. Em geral, na atualidade, o próprio corpo do(a) dançarino(a) é considerado elemento essencial para o processo de criação. (MATOS, 2012, p. 28).

Ao trazer para a dança o contexto da multiplicidade surgiu também outra autora para me auxiliar na descoberta da dança que faço, Ana Flávia Mendes<sup>15</sup>. Em seu livro *Dança Imanente*, Mendes explica sobre a possibilidade de uma metodologia de criação que abrange diversos procedimentos técnicos, recorrendo a vários métodos diferentes e caracterizado pela multiplicidade, metodologia esta que surgiu devida a necessidade de criar na dança a partir de um viés que se considera as vivências particulares de cada intérprete – abarcando aí técnicas corporais, referências culturais, histórias de vida, entre outros – para isso foi necessário a compreensão de uma ideia de um corpo híbrido que Mendes explica a partir dos raciocínios de Laurence Louppe<sup>16</sup> e Marcel Mauss<sup>17</sup>, onde o indivíduo não pode ser considerado puro, uno e inatingível, uma vez que na vida cotidiana ele é híbrido. Trata-se de um mesmo corpo. O mesmo corpo que vive, dança (MENDES, 2010).

Era isso que eu procurava no meio dos processos de investigação da faculdade, retomando o fato que nunca consegui, e nem quis, fazer apenas uma coisa só durante os laboratórios, coisa que me foi requerida por alguns professores da maioria das disciplinas praticamente os quatro anos da faculdade, com exceção de três professores, que também

15 Ana Flávia Mendes ( - ) é professora e coreógrafa de dança formada em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). É mestra e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente do Curso Técnico em Dança e da Graduação em Dança na Universidade Federal do Pará (UFPA).

16 Laurence Louppe (1938 – 2012), historiadora, conferencista, investigadora, crítica de dança, professora universitária e uma das maiores teorizadoras da dança contemporânea. Autora do livro *Poética da Dança Contemporânea*.

17 Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo francês. Considerado o pai da Antropologia Francesa deixou importantes artigos para a Sociologia e a Antropologia Social Contemporânea.

criam a partir da multiplicidade e transitoriedade, os utilizando como motes de criação. Veja, eu sou Erika, com meu mundo particular e meu modo de entender o mundo, o meu *Umwelt*<sup>18</sup>, em diversos lugares, e se adaptando e se mesclando em cada lugar, mas ainda sim, sou a mesma Erika.

Iannitelli (2004), citada por Mendes (2010), demonstra também algo que retoma a minha ideia de a dança ser como uma Banda de Möbius (já que esta não tem fim), ao explicitar que a dança deve ser compreendida e norteadada como “processo” e não como produto. O objetivo não é “chegar lá”, onde quer que “lá” seja, a ênfase deve estar no “como” estes movimentos estão sendo realizados. Mendes completa ainda, me auxiliando a entender a dimensão que esta ideia de processo não deve se ater apenas ao processo de criação em dança, mas também na ideia do corpo do sujeito e sua identidade, ao mostrar que ambas as instâncias “arquitetam mutuamente esse indivíduo (...) se a identidade é no corpo, quer dizer que esse último, por sua vez, reflete a identidade” (MENDES, p. 169), logo, o processual de um é também o processual do outro e vice-versa, complexificando a ideia de multiplicidade do sujeito, colocando aqui também que, mesmo que algumas vezes estas multiplicidades de identidades e corpos no mesmo indivíduo entrem em contradição ou alguns fragmentos não estejam bem resolvidos, a todo momento somos confrontados por esta multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2002, *apud* MENDES, 2010).

Achei o meu lugar depois de tanto tempo deslocada no ambiente da investigação do movimento da faculdade, ao descobrir, e entender, a abertura da dança contemporânea no seu lugar como potência de criar a partir dos referenciais anteriores de cada pessoa, consegui me acalmar e aceitar esta minha capacidade de conexões múltiplas e mutáveis, e que estas poderiam estar em cena, percebi que a “minha dança” que fui (ainda estou, e para sempre estarei) desenvolvendo, não é errada, vazia ou inadequada, pois, como diz Louppe, citada no livro *O Que É Dança Contemporânea?*, de Thereza Rocha, na dança contemporânea, não há senão uma única e verdadeira dança: a de cada um.

---

18 *Umwelt*, termo proposto pelo biólogo e filósofo estoniano Jakob von Uexküll (1864-1944), é a realidade absorvida e entendida por um indivíduo com base na sua percepção da realidade e seus referenciais de experiências previamente vivenciadas.



### 3 IDENTIDADES PASSAGEIRAS

O início do meu trabalho de conclusão de curso não surgiu somente para concluir o curso, visto que a minha ânsia de criar algo que expusesse o que eu estava (estou) vivendo (vivo) só crescia mais e mais, logo, desde de 2015, quando comecei a criá-lo, na esfera da Universidade, ele mudou muito. Mudou de configuração, de nome, de local, mudou (quase) tudo.

No dia 23 de julho de 2015, apresentei o trabalho que seria a fagulha do trabalho que mostro hoje. “O Corpo Só” foi apresentado na disciplina de Prática de Pesquisa I, ministrada pelo professor Joubert de Albuquerque Arrais (que deu um grande suporte para o início do trabalho prático e dos dois Projetos de Iniciação Científica que viriam a seguir), e fora baseado em outro trabalho artístico: “Homem Torto” (2012 – atualmente) de Eduardo Fukushima.

“O Corpo Só” tinha observações que perduram, de forma atualizada, até hoje: olhar que transita entre aberto/fora/no público e interno/dentro/em mim, corpo inteiramente conectado e ativo, espaço que varia entre amplo e reduzido, ignorar e utilizar a música, liberações de energia em forma de explosão muscular e o estar deslocada em relação aos lugares em que me encontrei. Estes pontos citados, que sugerem muitas oposições, assim como o trabalho de Doris Humphrey e o arco entre as duas mortes, têm muito a ver com este trabalho autobiográfico que estou criando, pois ele mostra, principalmente, a transitoriedade entre estas oposições, estes fragmentos de um mesmo corpo.

A composição “O Corpo Só” virou “(DES)”, já em outra disciplina, Laboratório de Criação I, ministrada pela professora Rosemeri Rocha, mudou de nome pela recorrência de palavras que eu sentia que me caracterizavam no momento: DESengonçada, DESarticulada, DESlocada, DESajeitada. Dançá-lo neste momento, onde foi posto no coletivo pela primeira vez, trouxe novas possibilidades de configuração, como a exploração, ainda inédita para esse trabalho, de outros níveis, principalmente o nível baixo.

Ainda neste ano de 2015, mais precisamente no dia 30 de agosto, fui assistir outro trabalho artístico que agregou em minhas investigações, “Sobre Expectativas e Promessas” de Alejandro Ahmed<sup>19</sup>. O que me chamou a atenção neste trabalho, sem dúvidas, foi a verdade cênica do corpo, a resistência física (e psicológica, para arcar com a mesma), a precisão do tônus muscular e o domínio para transitar entre fluxos contínuos e interrompidos do movimento. A partir destas vivências, ainda neste ano, surgiram ideias para o trabalho em variadas disciplinas. Em Crítica de Dança, me surgiu uma pergunta enquanto desenvolvia o (DES): “não seria o desejo de estar solta?”. DESejo. Talvez, mas de estar solta de que? Em Ensino da Dança, com Gladistoni Tridapalli, tive muitas informações de como lidar com as crises que tive devida a instabilidade da criação, juntamente com a saída da faculdade de uma das minhas melhores amigas e parceira de investigação, Amanda Cândido.

Para lidar com essas situações, conheci o autor Jorge Albuquerque Vieira<sup>20</sup>, e me fascinei com esta junção entre arte e ciência para lidar com algo que, muitas vezes, é considerada apenas na esfera subjetiva. O primeiro texto que li do autor, *Rudolf Laban e as Modernas Ideias Científicas da Complexidade* (1999), me manteve atenta desde a sua primeira frase “Arte é forma de conhecimento e este é algo inseparável de sobrevivência”, sim! Arte é forma e área de conhecimento! Já simpatizava com esta ideia como visto no capítulo anterior, e seguindo no texto, ainda me foi inserido o silogismo que, se Arte é área de conhecimento, e o conhecimento em si, como diz Vieira, é como uma função vital, sofrendo crises não lineares, como todo sistema aberto<sup>21</sup> para um meio ambiente que além de físico é cultural, logo a arte é um sistema aberto que varia entre o equilíbrio e sua tranquilidade de ser estável e a crise tumultuada provinda de um ruído. OK. Entendi que durante o processo de improvisar e criar em dança irão acontecer diversas crises, mas, como lidar com elas? Escrita livre, danças-improvisado furiosas, conversar, chorar foram meios, que depois foram

19 Alejandro Ahmed (1971 – ) é coreógrafo residente, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11 Cia. de Dança com sede em Florianópolis, Santa Catarina.

20 Jorge Albuquerque Vieira (1945 – ) atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia.

21 Sistema Aberto, em contraponto ao sistema fechado, tem uma variedade enorme de entradas e de saídas com relação ao ambiente externo. Essas entradas e saídas não são bem conhecidas e suas relações de causa e efeito são indeterminadas. Por essa razão, o sistema aberto é também chamado sistema orgânico. Nas organizações não existe uma separação muito nítida entre o sistema e o seu ambiente, isto é, as fronteiras do sistema são abertas e permeáveis. O sistema é aberto à medida que efetua intercâmbios com o ambiente que o envolve. Em outros termos, o sistema aberto apresenta uma grande interdependência com o seu ambiente, e essa interdependência não obedece às leis determinísticas da física.

percebidos como fases diferentes de um processo que procede de sistemas abertos e complexos, as sete etapas do *Evolon*<sup>22</sup>, da Teoria Geral dos Sistemas, apresentada no mesmo texto de Vieira:

Um *Evolon* desenvolve-se em 7 etapas sucessivas: a **crise ou rompimento**, geralmente disparada por uma conjugação entre instabilidades interna e externa; a **fase latente**, na qual o sistema busca o máximo de seus recursos internos, sua **autonomia**; a **fase de crescimento** em que esses recursos são explorados na busca proeminente quantitativa de soluções; a **fase de transição**, em que as melhores soluções são selecionadas, na busca da qualidade; a **fase de maturação**, quando o sistema adquire nova estrutura e organização e finalmente o **clímax**, onde nova estabilidade complexa é adquirida. (VIEIRA, 1999, p. 116).

Logo, para Vieira, e para mim também, dançar é vivenciar *Evolons* em sua processualidade não linear. “O Corpo Só” era a necessidade do meu corpo de expressar a realidade que fora mapeada por mim e sobre mim naquele momento, uma forma de expor o meu *Umwelt* para os outros e estes o receberem com seus respectivos mundos e referenciais próprios, depois esse fragmento de mim já não me servia mais, precisava ser atualizado, vejo a instabilidade chegar, e depois de muitos processos, cria-se o (DES), que vinha se desenvolvendo a partir de palavras opostas juntamente com a minha análise da obra de Eduardo Fukushima, e aí ocorre uma greve, longa, só voltamos no ano de 2016. Instabilidade, como continuar?

52

Na volta às aulas, em Abordagens e Lógicas IV, uma forma de tentar voltar foi através de tentar retomar, de forma atualizada, o que tinha feito nos últimos testes do ano anterior, explorei articulações e ligamentos, em Laboratório de Investigação VI, criei um foco maior na coluna vertebral, o procedimento fora tentar puxar uma vértebra para cada direção. O (DES) seguia um caminho com ações como entortar e rotacionar, como raízes, entortar o corpo, torcer e (dis)torcer. Neste ano fui convidada a continuar o projeto de iniciação científica de outra pessoa para, em agosto, começar o meu próprio. Deslocada, de novo. Assumir uma pesquisa de certa forma distante da minha, e ainda por cima no meio do caminho? Desconfortável. Mas, vivenciando mais um *Evolon*, adaptei o PIC para a minha realidade, e junto com o professor Joubert Arrais, conseguimos superar esta etapa.

---

<sup>22</sup> *Evolon* é um modelo desenvolvido por Werner Mende, em 1981, para descrever a evolução de um sistema através de uma crise quando este transita entre dois níveis consecutivos de estabilidade.

Nas disciplinas do primeiro semestre do ano letivo de 2016, que só se iniciou em março, “adormeci” o (DES), na verdade, o transformei; virou um sem nome, e este mudou de entortar/rotacionar para amassar com o tronco, massinha de modelar, a coluna continuava a ser o centro das investigações, ou seria o corpo? Percebo em Abordagens e Lógicas V que, talvez, a minha ideia de dança (e também meus pensamentos sobre mim) seria criar um rompimento com o modelo de perfeição e eficiência, que eu fora criada na dança, mas também em casa.

Sofri com uma internação devida a uma pancreatite aguda, aparentemente sem motivo clínico nenhum, apostei que o tal motivo seria o estresse. Voltei com dificuldades em achar vontade para continuar de novo. Mas eu precisava continuar, já estava me encaminhando para uma finalização na faculdade, eu não iria desistir de fazer o que eu quero agora. Em Laboratório de Investigação V, a colega de classe Ariadne Lipinski, diz que existe uma condensação em meu corpo, um “aperto” do tônus muscular. Em Abordagens e Lógicas V surgem outras duas ações: espiralar e rolar, formando um ciclone deitado. Em Laboratório de Investigação V surge o verbo agarrar, com as mãos e pés, como na escalada, de forma quase animalesca, através dos Padrões Neurológicos Básicos<sup>23</sup> (PNBs), estou bem atrelada ao chão neste momento.

Através da professora Marila Velloso, na disciplina de Laboratório de Criação II, tive contato com o artista Adilso Machado. Fiz uma convivência imersiva de três dias com ele, me moveu de uma forma imensa, surgiram novas vontades: a imagem do bufão<sup>24</sup>, o pulso do corpo através do pulso da música, a resistência física e psicológica (de novo) e o total engajamento do corpo, o acreditar na sua potência. Depois deste momento com este artista, conversei de volta com a professora Marila Velloso, iniciamos, no improviso, um trabalho que expressa algo de assumir e bancar o que somos, autobiografia cênica e potente. O (DES)/sem nome adormeceu?

---

23 Padrões Neurológicos Básicos implicam na modificação simultânea dos sistemas nervoso e muscular rumo a complexidade, saindo do chão e indo para a locomoção na bípede estação. Esse não é um processo linear, mas em espiral, onde sempre se “volta” ao anterior, porém modificado pela nova descoberta.

24 O Bufão é um personagem das artes cênicas que geralmente têm alguma deformidade física e ri de sua própria condição, oferecendo uma crítica à sociedade. Ele denuncia a falsa moral, a hipocrisia, ri dos sujeitos normais que têm deformações sociais, é aquele que sempre sorri ao outro que o despreza.

Não. Banda de Möbius, lembra? Mas agora me pergunto se a questão é o desengonço mesmo, seria o desengonço do meu corpo ou o desengonço em me relacionar com as pessoas? Eu quero um corpo líquido, e móvel, esta é a questão? Ou o meu desengonço é pelo fato de achar que eu não posso “me dançar” aqui na FAP? É tudo isso e mais um pouco.

Ao me deparar com o quarto ano, me vi também na urgência de definir um tema específico para o trabalho de conclusão, assim como uma configuração do trabalho para a Mostra Minuto(s), uma mostra de sínteses do processo do TCC. Mas junto com isso me veio uma insegurança. Será que eu terei que trabalhar com só uma de todas essas investigações que eu produzi nessa faculdade? Como se eu me podasse e fosse me a(pro) fundando num único tema para evidenciar o que eu fiz na faculdade?

Iniciei, no caso, continuei o processo de descobertas e vivências corporais, sob orientação do professor doutor Giancarlo Martins, começamos a desenvolver esta montagem a partir do confronto entre apresentar o que os outros querem e o que eu quero. Posto isso, meu orientador me trouxe a ideia do personagem Bartleby<sup>25</sup> de Herman Melville (1819 – 1891), que “prefere não”, prefere não dizer, prefere não fazer, simplesmente escolheu que não. A ideia me interessou de início, mas me senti levemente desconfortável no processo devido ao fato de eu não rejeitar as propostas de primeira, sempre fui de tentar as coisas antes mesmo de negá-las. Logo, vendo que este caminho não estava sendo exatamente frutífero como o professor esperava, partimos do conceito de um corpo que constrói a partir da exaustão que chega a ser *over* (“demais”, em tradução literal), ação o tempo todo, mas romper com essa lógica, desestabilizar o pronto, o já dado. Eu já não entendia o que eu estava fazendo mais, eu não me reconhecia mais no processo, eu estava só executando propostas e parecia que eu não estava saindo do lugar. Me vi encurralada, não consegui mais seguir, nossos modos de trabalhar eram muito divergentes, não rendia

---

25 *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* é uma novela de Herman Melville, publicada anonimamente em 1853. A história é contada através de um narrador-personagem: um advogado que trabalhava numa sala de um prédio localizado na Wall Street. Esse narrador, de forma exemplar, evidencia a necessidade do homem ocidental de procurar a sua origem, no caso, em expressar a verdade absoluta da história narrada. Seu objetivo, então, é determinar a origem do escrivão Bartleby e descobrir seus segredos, visto que este personagem se nega a falar e fazer o que lhe pedem.

mais, instabilidade e nova crise. Eu estava fazendo o que justamente eu não queria, o que os outros esperam de mim. Conversei com o professor, expus o que eu estava sentindo e pedi o desligamento.

Contatei a professora doutora Cristiane Wosniak, e depois de dois encontros com a minha pessoa em desespero sobre como proceder, ela (que me conhece desde os meus nove para dez anos, e participou do meu Teste de Habilidade Específica (THE) para entrar na universidade) achou coerente me orientar neste trabalho. Um alívio, nova estabilidade, uma possibilidade para ser eu mesma na faculdade.

A partir desta nova fase com esta nova orientadora, revistei toda a minha trajetória na vida, e principalmente, meus caminhos na Universidade, e decidimos que para a Mostra Quase Lá (última mostra antes da qualificação) que o meu TCC deveria ser como um *patchwork*<sup>26</sup>, uma costura de fragmentos de mim com suas devidas atualizações, sobre o que já me foi vivenciado e é caracterizado, processualmente, como a minha dança agora. Agora sim esta configuração tem a ver comigo, meus *modos operandi* e com o que eu quero criar.

A montagem para a Mostra Quase Lá, caracterizava-se como um *input/output* (na informática, entrada e saída de informações, respectivamente) de propostas previamente selecionadas que eu já havia trabalhado em minha vida. As questões eram construídas a partir de improvisos com acordos prévios e os símbolos semióticos, para a troca de informações em cena, eram as camisetas que, de acordo com o modelo, trocavam a proposta que seria dançada. Outro fator que auxiliou a troca de informações foi a trilha sonora, que fora construída por mim, e ela se desenrolava como uma rádio sendo sintonizada, trocando as músicas em trechos aleatórios, e com tempos diferentes. Outro código que fora estruturado para a cena foram os desenhos da locomoção realizada no palco e o entendimento simbólico dos quatro cantos cênicos do palco, base que fora obtida também pelos estudos de Doris Humphrey sobre as noções cênicas de Gordon Craig<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Patchwork* é um tipo de trabalho de costura que consta de pequenos retalhos de tecido de vários tamanhos, feitos e cores, cosidos ou unidos uns aos outros, ou qualquer trabalho formado de pequenos pedaços ou fragmentos.

<sup>27</sup> Edward Henry Gordon Craig (1872 – 1966), foi um teórico, produtor, ator, cenógrafo e diretor de teatro inglês, que revolucionou o teatro de sua época introduzindo jogos de contraste entre sombra e luz, tornando a iluminação uma linguagem cênica.

Após a apresentação do solo que ainda possuía o nome deste memorial, Vivências (Des)locadas de um Corpo Só-lo: corpo-pesquisador-autobiográfico, e os comentários das pareceristas presentes no dia da Mostra Quase Lá, a minha colega de classe Francielle Gallieri, durante o processo de reconfiguração para a Qualificação, me disse que danço e vivo como uma camaleoa, sempre me atualizando e me adaptando ao ambiente. Eu gostei da ideia. Trouxe isso para o trabalho como um lugar para me auxiliar a criar um fio de ligação para a composição, uma ajuda para criar uma imagem nova para o trabalho que apresentei na Qualificação, com uma nova configuração e novo nome, que pode ser visto no capítulo a seguir a partir desta frase que vos apresento: Com que corpo eu vou? (ROCHA, 2016. p. 97).

#### 4 QUALIFIC(AÇÃO)

Antes de explicar título, música, procedimentos, qualquer coisa, eu gostaria de dizer quantos impasses passaram em minha cabeça enquanto eu estava criando e reconfigurando este trabalho, e como isso estava se intensificando um pouco antes da Qualificação. O principal tópico que me atormentou, fora o fato do por que eu querer falar sobre mim, era se isso era realmente válido, no âmbito acadêmico. Fiquei um bom tempo procurando respostas e justificativas para isso, e para outras questões que derivavam dessa, como: será que eu estou indo pelo caminho certo? O meu trabalho faz algum sentido? Eu estou alcançando um público que é leigo, mas também alcançando o público especializado, de alguma forma, em dança? Será que este trabalho tem valor, mesmo não sendo da forma que geralmente se apresentam TCCs por aqui? Bem, por aí vai, mas o que eu fiz com tudo isso de informação? Me desesperei, obviamente.

Contatei minha orientadora (que é o que eu, geralmente, faço quando eu não sei mais como organizar as coisas na minha cabeça) e a convidei para uma reunião, para explicar estas questões, e mais uma vez, ela me acalmou e me ajudou a colocar cada coisa em seu lugar.

Chegamos a vários lugares que fizeram sentido para mim, porque, de certa forma, todos eles se conectavam com tópicos que eu venho falando e o modo que tenho agido, desde quando eu tomei consciência da minha forma de pensar, de me colocar no mundo

e o que eu queria expor a partir disso. Como vocês já viram até aqui, eu nunca fui muito de ir até o fim de alguma coisa, sabe, como se fosse a única coisa que eu deveria fazer, até esgotá-la para poder mudar de informação, porque no meio do caminho sempre achei outras coisas interessantes que eu gostaria de experimentar. E assim eu ia trabalhando, deixo um pouco de lado a coisa A, para mexer com a coisa B, depois com a coisa C, e junta a coisa A com a B, e dessa forma, as combinações iam acontecendo e se atualizando.

Percebi, com a velocidade das informações ultimamente, que para mim, não teria lógica alguma ir o resto da minha vida curta com uma única informação. Pra mim, a vida, e conseqüentemente, o meu modo de lidar com ela e criar a partir disso, é como vivenciamos a internet<sup>28</sup>, uma rede de múltiplas informações e movimentos interligados, que podem ser combinados e recombinados dependendo da situação. Na minha concepção, as informações são transitórias, efêmeras, então não dá para investir todo o tempo de uma vida conhecendo e aproveitando um só tópico, pelo menos, eu não consigo pensar assim. Para construir a minha trajetória, a minha identidade, o meu território, foi (e ainda é) preciso vivenciar múltiplas coisas para, aí sim, selecionar o que me interessa, e para isso tudo acontecer, foi preciso entender a multiplicidade das informações.

Aliviei-me depois dessa conversa com a minha orientadora. Consegui realmente entender que não é errado o meu modo de ver as coisas, que a minha opção foi mesmo me dividir para vivenciar os lugares/territórios em que me coloquei, habitar esses diferentes momentos e me “vestir” diferentemente em cada lugar que habito, a famosa frase de ser “eterna enquanto dure” em cada lugar, colocando na mesa que, talvez eu realmente não seja aprofundada em alguns pontos, mas eu sou honesta, comigo e com quem me acompanha nesses diversos espaços.

Ah! Agora sim! A apresentação para a Qualificação. Bastante frio na barriga, mas feliz.

---

28 A palavra “internet”, com inicial minúscula, foi utilizada historicamente, logo em 1883, como um verbo e adjetivo para se referir a movimentos interligados, já o termo Internet, como um sistema global específico de redes de IPs interconectados, é um nome próprio.



O título que escolhi, *Harba'*, em árabe (descendência que eu, Erika, possuo por parte de mãe) significa camaleão, um pequeno animal que é notado pela capacidade de sua pele de adaptar-se a cor do ambiente. Adaptação, ser o mesmo, mas adaptado e transformado pelo ambiente em que se encontra, algo que também é dito, na Astrologia, sobre o signo de Gêmeos, que, porventura, também é meu signo.

Sobre a mostra desta versão do trabalho para a qualificação, posso dizer que a configuração dele adveio da necessidade de evidenciar esta multiplicidade deste corpo que fala de forma performativa<sup>29</sup> (adquirindo este termo da autora Jussara Setenta) e reflete sobre si e suas crises, com propostas que vão e voltam, ligam e se desligam. Uma dança sobre danças, onde muito dos fragmentos são palpites do que já vivi corporalmente.

O solo, nessa montagem, possuía seis partes, todas variantes da mostra anterior, porém de treze minutos, se organizou em apenas nove minutos, visto que tinha ficado muito cansativo, para mim e para o público, a configuração extensa e com partes desnecessárias que fora apresentada anteriormente. Ainda utilizei o artifício das trocas de roupas para “ligar” e “desligar” as propostas, agora com o incentivo das mudanças de luz também, que seguiram as cores das peças utilizadas em cena, como também a psicologia das cores no cinema<sup>30</sup>.

Porém, nessa versão eu troquei as músicas que havia utilizado para a Mostra Quase Lá por dois motivos: a primeira versão estava muito longa e porque durante os ensaios entre a Quase Lá e a Quali (qualificação) eu comecei a codificar muito a partir dos procedimentos, perdendo a espontaneidade e descobertas durante partes do processo. Logo decidi que, como estratégias para me auxiliar a atualizar o trabalho, seriam escolhidas apenas músicas que me fizessem mover de forma mais íntima e próxima com as propostas pré-estabelecidas e ainda mantivesse a conexão e atenção do público, assim como, as músicas escolhidas seriam trocadas a cada apresentação pública.

---

29 A fala performativa é um ato corpóreo que se constitui de um cruzamento sintático da fala, que já é corpo, com a linguística, criando importância do conteúdo através dessa fala que se constrói no e pelo corpo e comunica-se através desse fazer.

30 No cinema, o uso das cores é primordial nos figurinos, cenários e iluminação de uma cena, usando tonalidades que “direcionam” a atenção e despertam no público, os sentimentos e percepções desejados. As cores podem até passar despercebidas durante um filme, mas a conexão que elas têm, muitas vezes, afetam diretamente o psicológico do espectador e têm um papel fundamental no entendimento de ações.

Após a tão esperada apresentação para a minha banca, as atenciosas e proativas, Profa. Dra. Sidinalva Maria dos Santos Wawzyniak e Profa. Ms. Tatiana Araújo Berghauser, e para a minha orientadora, Profa. Dra. Cristiane Wosniak, além do grande alívio, vieram também os apontamentos, as críticas e os auxílios das professoras, a maioria extremamente relevantes para mim e para a continuação do trabalho.

Algumas observações foram recorrentes nos comentários das duas convidadas da banca, e a maioria delas entravam em consenso com dúvidas minhas sobre o trabalho, como por exemplo, criar um fio de ligação para o trabalho, mas, principalmente, o final da obra. Que coisa mais difícil! Criar um final de um trabalho que tem como base o não acabar, o ciclo. Mas sim, eu já vinha pensando sobre como finalizar este trabalho, porque, de fato, ele precisa ser mais fechado para a defesa pública, e a banca só reafirmou esta necessidade.

Outro fator que foi citado pela banca e coloca outro pensamento meu (que está aí já faz um tempinho) em jogo: a superficialidade. Eu já me acostumei com o fato de sempre ser chamada de superficial, mas também já sedimentei as ideias que é justamente por esse fator que este trabalho precisa estar neste formato no âmbito acadêmico, para mostrar que existem outros modos de criar e de expor as obras. Assim como, entendi que eu tenho que ser honesta comigo neste processo, e que é impossível ser extremamente aprofundada em todas as propostas da cena, mesmo fazendo o meu máximo, todas às vezes, e a banca comentou sobre isso, que a superficialidade não é exatamente um problema, mas como colocá-la em cena? Bem, eu acho que ela já está colocada de alguma forma e tudo que eu preciso para a defesa pública é refinar, creio que esta seja a forma possível para concluir o trabalho.

Agora, algo que foi citado pela banca, e eu sei que posso reivindicar ainda mais, é o uso do chão e colocar aqui os porquês de eu gostar tanto dele. A minha ligação com o chão veio desde pequena, para além do conseguir ficar de pé. Para ser bem sincera, a bípede estação<sup>31</sup> sempre foi muito desafiadora pra mim até mesmo quando adulta, isso ficava evidente já nas aulas de mapeamento, dos Laboratórios de Investigação, onde eu tinha que ficar um bom tempo de pé. Eu sempre ficava instável, literal e figurativamente,

---

31 A posição do ser humano, em pé, com o peso do centro corporal distribuído entre os dois pés.

então eu me sentia em casa quando eu podia trabalhar no chão. Outro ponto que me aproximou do trabalho de chão, para além dos momentos de fossa e chororôs, foi que quando eu realmente aprendi a lidar com meu corpo deitado ou em mais apoios no chão, eu me sentia quase como na água, fluida, com muitas possibilidades e menos preocupações que eu tinha quando eu estava de pé. Todos esses pontos dizem respeito à fisicalidade mesmo, mas a minha ligação com o chão vai para além disso, ele é metafórico para mim em muitos sentidos, e a banca me auxiliou a identificar isso.

O chão é como a nossa identidade, ele é nossa passagem como o mundo, ao passo que ele também é a base de suporte, o território e o espaço para trajetória. Tudo a ver com o meu trabalho! E porque eu ainda não tinha evidenciado isso tudo? Bem, porque ainda não havia percebido que o chão poderia ser o meu fio de ligação, não tinha percebido o peso que ele tem no meu trabalho. E por isso agradeço novamente a banca e a minha orientadora por me ajudar a redirecionar o olhar para esse algo que já estava aí (para isso e muitos outros tópicos, obrigada mesmo).

Escutando, reavaliando, percebendo e testando mais ainda, sigo a minha caminhada para a Defesa Pública, em direção da afirmação que as nossas histórias e (sobre) vivências têm no âmbito da criação, para mostrar para quem ainda tem medo nessa universidade, como eu tinha no começo, que é possível sim, manter nossas técnicas e codificações no âmbito acadêmico, e que está tudo bem trabalhar dessa forma.

## 5 HARBA' OU COM QUE CORPO EU VOU?

Não acredito que está acabando. O memorial e, conseqüentemente, a graduação. O solo que apresento na Defesa Pública é construído a partir de sete cenas, todas partem de um improviso com estruturas pré-estabelecidas por mim, como visto a seguir:

- A primeira cena é a camaleoa/harba' ainda isolada, que analisa de longe o que está acontecendo, se escondendo do desconhecido, sempre transitando com apoios em objetos, seja atrás ou por cima destes, com um tom de desconfiança, visto que não se sabe ainda o que vai acontecer. Essa cena, à priori, é baseada apenas no trabalho com o olhar, de certa forma, de dúvida e curiosidade;

- Na segunda cena é evidenciado o trabalho de chão, a harba' que já está mais à vontade, com vontade de se comunicar, e para isso, se agarra ao chão, e traz de volta, junto com os rolamentos, a imagem do ciclone deitado, intercalada com o "escalar" o chão com as mãos e os pés, mostrando algo com que ela está acostumada e já possui um domínio maior;
- A terceira cena, é a camaleoa que se encontra neste lugar que se assemelha a uma festa, um espaço, geralmente de sociabilidade, e para se manter em conexão com as pessoas, continua se adaptando, dançando agora a partir de passinhos que são vistos em baladas, mas sempre os transformando com base nas mudanças de nível e velocidade. Um tentar se encaixar, tentar reproduzir um modelo, mas não conseguir ser igual sempre;
- Na quarta cena, esse tentar se encaixar, vira uma dificuldade, um aperto do corpo surge e traz à tona o torto, o apertar partes do corpo com o próprio corpo, o torcer, espiralar, mas sempre com um tônus condensado, muita força de resistência;
- A quinta cena é consequência da anterior, com o não conseguir se encaixar, a crise chega trazendo como mote para o improvisado a corrida e o fibrilar da coluna, como se cada vértebra batesse uma na outra e reverberasse esse movimento de forma rápida e difícil de se manter estável;
- A penúltima cena traz o tentar se acalmar, o movimento para se estabilizar novamente, trazendo como mote de movimentação, a lentidão, a tentativa de controlar a respiração e um olhar fora do público, que transita entre um ponto fixo e em si mesma.
- E por fim, um retorno ao início do trabalho, mas já mobilizado por todas as danças anteriores.

Esta base do trabalho foi configurada a partir dos diversos testes que foram realizados e, durante o seu desenvolvimento em tempo real, eu sempre dou o enfoque para as técnicas que já experienciei (Dança Moderna, Dança Contemporânea, *Jazz Dance*) dentro dos improvisos como visto anteriormente: o improvisado no nível baixo a partir das imagens do ciclone deitado e dos padrões neurológicos básicos, o improvisado a partir de

danças como “passinhos de balada” tendo como principais variáveis a velocidade e o nível, a exploração da coluna a partir dos verbos entortar, amassar, puxar e fibrilar, e por fim, o desacelerar e recomeçar. Escolhi estrutura-lo nessa forma, pois além de ela ajudar a dar pistas de um ciclo de narrativas (que de certa forma representa as sete fases dos diversos *Evolons* que já vivenciei) e aproximar o público do que poderia ser este trabalho, esta ordem evidencia um sentido para mim, que me move em tempo real com as propostas estabelecidas previamente, mas também com memórias de momentos da faculdade que vivenciei.

Todas essas partes são permeáveis, como um sistema aberto, e acho extremamente importante salientar novamente, que para mim, fora difícil colocar este trabalho com suas superficialidades, transitoriedades e multiplicidades no âmbito acadêmico da Universidade Estadual do Paraná, e por isso falo tanto de sobrevivência, pois eu quis me manter no lugar de continuar dançando as danças “de fora” da universidade dentro dela, com suas respectivas atualizações e adaptações.

Harba’ ainda é um estudo pra mim, e não tem objetivo nenhum de chegar à um final, ele é cíclico e processual, um caminho de tentativas intermináveis de apenas experienciar e (re)existir ideias neste corpo que continua se atualizando a todo momento, no tempo presente e em tempo real.

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, J. de A. Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA)**. Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2013a. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/8301/6038>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Dança com a Crítica**. Fortaleza: Ed. Expressão Gráfica, 2013b.

BALÉ in Info Escola. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/artes/ballet-classico/>> Acesso em: 15 abr. 2019.

BUSAID, A. M. N. Como fazer a dançaprópria?. In: **Revista Repertório**. Salvador, n. 18, p. 144-149. 2012.

DANÇA CONTEMPORÂNEA in Significados. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/danca-contemporanea/>> Acesso em: 15 abr. 2019.

DANÇA MODERNA in Info Escola. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/artes/danca-moderna/>> Acesso em: 15 abr. 2019.

EDUCAÇÃO SOMÁTICA in Poéticas do Corpo. Disponível em: <<https://poeticasdocorpo.wordpress.com/2010/08/09/educacao-somatica/>> Acesso em: 15 abr. 2019.

ESCOTISMO in Escoteiros Disponível em: <<https://www.escoteiros.org.br/o-movimento-escoteiro/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

HIPERMOBILIDADE ARTICULAR in Minha Vida. Disponível em: <<https://www.minhavidade.com.br/saude/temas/articulacoes-hipermoveis>> Acesso em: 15 abr. 2019.

JAZZ DANCE in Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/educacao-fisica/jazz-danca.htm>> Acesso em: 15 abr. 2019.

JUDÔ in Sua Pesquisa. Disponível em: <<https://www.suapesquisa.com/educacaoesportes/judo.htm>> Acesso em: 15 abr. 2019.

KATZ, H; GREINER, C. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, C. Operadores de resistência. In: GREINER, C. **O Corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2008.

MATOS, L. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376329/luciamatos>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

MATOS, L. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos. Salvador: EDUFBA. 2012.

MENDES, A. F. **Dança Imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras. 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. *Art de France*, Paris, v.1, nº1. 1961.

PATCHWORK in Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003 – 2017. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/patchwork>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PSICOLOGIA DAS CORES in Significados. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/psicologia-das-cores/>>. Acesso em 15 abr. 2019.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?**: uma aprendizagem e um livro dos prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA. 2008.

THEREZA Rocha. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Acesso em: 08/09/2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa412904/theresa-rocha>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

TRIDAPALLI, G. De aproximações e possibilidades: a investigação como uma possível estratégia de aprendizado do corpo que dança. In: **Anais do VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2008.

UEXKÜLL, T. V. **A Teoria da *Umwelt* de Jakob von Uexküll**. Galáxia. São Paulo, n. 7, abril de 2004.

VIEIRA, J. A. Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. In: VIEIRA, J. A. **Teoria do conhecimento e arte**. São Paulo: Jorge Vieira, 1999.

Recebido em: 15/01/2019

Aceito em: 09/04/2019