

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
LICENCIATURA EM DANÇA

JEFERSON DE OLIVEIRA CABRAL

A PARTILHA DO DANÇAR DA MIMESE CIA. DE DANÇA/COISA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de licenciado em
Dança com orientação do prof. Marcio
Pizarro Noronha.

Porto Alegre, dezembro de 2018.

*Dedico este estudo
com todo o amor que possuo pela vida à memória
de minha mãe: Nena.*

AGRADECIMENTOS

Na vida, é poético o momento em que posso olhar para trás, para os rastros de meus passos e prestar uma singela homenagem e principalmente presentificar minha gratidão a diversos seres que fizeram de minhas vidas artística e acadêmica possíveis.

Minha mãe é a responsável pelo meu brilho no olho. Sou grato a ela por cada momento vivido. Estarás sempre comigo, minha nega. Te amo.

A meu pai Darcy pela força e cuidado com seus filhos. Estarei contigo no que for preciso.

A Jean pela amizade e companheirismo. Há encontros que são para sempre, não importa a forma.

À Luciana Paludo pelo amor, atenção e emancipação no campo da Dança por meio da Mimese.

A meu orientador Marcio pelas leituras e olhares ao texto. Agradeço o apoio e a preocupação nas questões familiares que me travessaram durante a escrita.

E por fim, gratidão às minhas colegas de Mimese Anne, Gabriela e Tayná pela partilha de suas oralidades, fundamentais para o estudo.

RESUMO

O propósito do trabalho é perceber como bailarinas da Mimese Companhia de Dança Coisa compreendem a produção de partilha sensível (Rancièrre, 2005) dentro do processo de criação em dança que vivem, enquanto participantes do grupo. O estudo referente a partilha sensível do filósofo francês Jacques Rancièrre será central para o entendimento do processo artístico da Mimese como construção de conhecimento. Ademais, escritos acerca da Pedagogia da Dança Contemporânea somam-se aos preceitos teóricos. Como metodologia serão utilizados livros, artigos e a interpretação de depoimentos de três integrantes da companhia. Análise às oralidades inspirado nos procedimentos metodológicos da História Oral, utilizando as etapas criadas para tal método. Pode-se indicar através das oralidades que cada dançarina fez, perante a existência da partilha sensível e sua operação na cia., que suas histórias de vida tiveram mudanças a partir do contato com a Mimese e que o partilhar de saberes sobre Dança é um elemento essencial para manutenção das pessoas nesse espaço de aprendizagem e criação. Dessa maneira, há a compreensão, através das entrevistas com o elenco, que a partilha sensível se dá pelo fato de pessoas diversas terem acesso ao modo de produção de danças ao entrarem em contato com o trabalho desenvolvido pela coreógrafa Luciana Paludo, diretora da companhia aqui estudada.

Palavras-chave: Dança; Oralidade; Partilha Sensível.

ABSTRACT

This work tries to understand the production of sensitive sharing (Rancière, 2005) within the process of creation in dance that live as participants of the company. The study concerning the sensitive sharing of the French philosopher Jacques Rancière will be central to the understanding of the artistic process of the Mimesis as construction of knowledge. In addition, writings on the Pedagogy of Contemporary Dance add to the theoretical precepts. As methodology will be used books, articles and the interpretation of statements of three members of the company. I analyse orality inspired by the methodological procedures of Oral History, using the steps created for such method. It is possible to indicate through the orates that each dancer did, before the existence of the sensible sharing and its operation in the company, that their life histories had changes from the contact with the Mimese and that the sharing of knowledge on Dance is an element essential for the maintenance of people in this area of learning and creation. Thus, through interviews with the cast, it is understood that the sensitive sharing is due to the fact that diverse people have access to the mode of production of dances by getting in touch with the work developed by the choreographer Luciana Paludo, director of the company here studied.

Keywords: Dance; Orality; Sharing Sensitive.

SUMÁRIO

Resumo	04
Abstract.....	05
PREÂMBULO OU UM CONTO SOBRE A DANÇA EM MIM.....	07
UMA PESQUISA DANÇANTE	11
1. NOTAS ACERCA DA PARTILHA SENSÍVEL	25
2. ORALIDADES DE PARTILHA SENSÍVEL NA MIMESE	36
ATÉ ONDE DANÇOU MINHA PESQUISA.....	44
REFERÊNCIAS.....	45
APÊNDICE- Modelo do termo de participação na pesquisa	47

PREÂMBULO OU UM CONTO SOBRE A DANÇA EM MIM

Um menino que queria dançar. Em cada brincadeira, ele buscava formas de dançar o seu tempo. Isso, fazia sozinho, na segurança de seu quarto com a porta fechada para que seus pais não o vissem ou nos corredores do prédio em que morava. Quando o menino olha suas solidões percebe que muitas vezes às compartilhou com a dança, com o impulso de mover seu corpo através dela.

Ao vasculhar seu baú de memórias, ele percebe que com menos de seis anos foi às pressas ao Pronto Socorro de sua cidade; fora amparado por sua mãe. Isso porque o menino resolveu dançar em cima de uma caixa de papelão que outrora abrigava um fogão. Mas, no momento da queda, a caixa estava repleta até sua borda de roupas usadas; onde se criava uma plataforma. O menino, como sempre muito engenhoso, colocou as roupas de sua mãe e transformou esse lugar em um carro alegórico de carnaval, no qual ele imaginava ser uma passista sambando e sendo ovacionada pela arquibancada. O lúdico do momento acaba quando ele se desequilibra, cai da caixa/carro alegórico e bate com a cabeça na quina da cama de seu quarto. É aí, que entra a mãe atenta a seu filho leva seu “Nenê” ferido na cabeça numa jornada de ônibus da zona sul da cidade até o bairro Bom Fim. Sim, a mãe do menino o chamava de Nenê. É lindo pensar que ela sempre soube que ele estava dançando num carro alegórico. Hoje o menino é um homem, mas a cicatriz que vive nele o faz lembrar daquele dia dançante.

Outras lembranças dançam no imaginário do menino. As vivências dançantes, antes restritas ao quarto e aos corredores do prédio tomam outros rumos quando ele entra no grupo de dança da escola Leocádia Felizardo Prestes no bairro Cohab Cavahada. Lá dançou desde os 11 anos até os 17 anos. Ainda com 11 anos é convidado a ser bolsista em uma academia de dança, onde aprendeu *Ballet* e *Jazz*. Apresentou coreografias e recorda com um intenso afeto do dia em que sua mãe estava presente no teatro Dante Barone para ver sua apresentação acompanhada do irmão mais velho do menino. Aquela mulher de sorriso sempre amoroso foi a grande incentivadora para arte na vida de seu caçula. Ah, foram inúmeros os “sim” que ele ouviu dessa doce mãe. Há outra história engraçada envolvendo o menino e a dança.

Quando ele participava do grupo de *Ballet*, a professora conseguiu com que todas e todos fossem apresentar coreografias em um festival de dança em São Paulo. E por um “segredo” que o envergonhava, o menino abandonou a vontade de dançar e não foi mais aos ensaios, conseqüentemente, não viajou. O menino não soube lidar com o fato de chupar bico aos 12 anos. E por ser diferente, deixou a dança por alguns pares de anos.

Aos 22 anos, os acasos da vida levam o menino ao encontro da academia de dança de sua infância e início da juventude. Muita coisa havia acontecido no decorrer do tempo. Ele participou de um grupo de Teatro, viajou pelo Brasil, mas havia algo com a Dança que ainda pulsava. Assim, ele começa as aulas de *Jazz* novamente. Um dia caminhando pela orla do Guaíba na zona Sul de Porto Alegre, ele se depara com uma escola de dança que oferecia bolsas de estudos para rapazes, e de imediato, joga-se na oportunidade de dançar todos os dias da semana. No Centro de Arte de Porto Alegre, dirigido por Aldo Gonçalves¹, o menino vive um momento de resgate consigo. Mas, passados dois anos, ele percebe que o *Ballet* e o *Jazz* não são as vertentes da dança que mais o movem. Por um arranjo afetivo, Aldo consegue que o menino ganhe uma bolsa no curso de dança contemporânea de Eva Schull².

A dança contemporânea representa para o menino um lugar de aconchego, de descoberta e de possibilidades. Ele não havia sentido seu corpo de forma tão sensível antes, mas seus estudos em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) o fizeram mais uma vez pausar seu caminho dançante.

O ciclo de reviravoltas na vida é surpreendente e a dança mais uma vez clama para adentrar no cotidiano do menino. Ele consegue um intercâmbio na Universidade Técnica de Lisboa, depois de um processo de seleção difícil, e lá cursa um semestre no curso de Dança. Um momento de sonho, mas de desapego. Ele fica o período mais longo longe de sua mãe. A comunicação, por telefone, somente uma vez por semana. Repetidas vezes, a troca de

¹Aldo Gonçalves é professor de dança, coreógrafo e diretor de espetáculos. É reconhecido na cidade como um grande nome da dança *Jazz*. Possui mais de 20 anos de carreira.

²É professora, bailarina e coreógrafa. Dedicada desde os 16 anos à Dança, tendo tido contato com o *New York City Ballet* e George Balanchine. Atualmente, dedica-se à criação de espetáculos e aulas de dança.

palavras entre eles era banhada em lágrimas de saudade, mas a mãe sabia que o filho estava vivendo algo único.

A vivência com dança em Lisboa trouxe uma promessa na mala do menino: não se separar mais do ato de dançar. Em seu último ano de faculdade, ele viveu trocas e produção de desejos no Grupo Experimental de Dança (GED). Nesse momento, o desejo por profissionalização nasceu, mas o registro profissional só veio dois anos mais tarde. Porém, o ano foi encerrado com um desafio que marcara o menino, o espetáculo de finalização do GED, uma releitura da Sagração da Primavera. A mãe estava presente na estreia e vibrou com o trabalho ao lado de sua irmã, tia do menino.

No mesmo ano, o menino apaixonou-se pelo trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch e tomou seu legado como tema de pesquisa em sua monografia em Teatro; e anos mais tarde no Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas³. A poética de Bausch moveu o menino a lugares não conhecidos. Isso porque a coreógrafa buscava potencializar em cena o que mais pulsava em suas vidas, a humanidade de seus bailarinos. O espaço acadêmico tornou-se uma possibilidade de equilíbrio entre o ser e o ter, pois ali, o menino já compreendera que viver de arte é uma tarefa árdua, portanto, investiu na docência como forma de fazer coisas que realmente o moviam na vida.

O ano de 2017 reservou uma surpresa. O menino entrou para o elenco de uma companhia de dança contemporânea, e em contato com Luciana Paludo. Ele não era mais o mesmo. O olhar filosófico da diretora da companhia à Dança empoderou o menino a ver-se como dançarino e a construir mundos com seus movimentos; algo que reverberou em muitos campos da vida de nosso personagem. Ainda nesse ano, o menino faz um concurso para professor substituto no curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas. Falou em sua prova sobre a composição coreográfica de Bausch como construção de conhecimento. Foi aprovado, porém, em terceiro lugar, não foi chamado para dar aulas.

Em 2018, o mundo pausa por alguns momentos para o menino. Lembram daquela mulher forte e amável que caminhara com ele desde sua gestação? Ela cumpriu sua missão nessa vida. Foi dançar em outros palcos,

³Títulos: um despertar para dança-teatro (TCC), orientação de Suzane Weber. Dança-teatro com jovens, orientado por Vera Lúcia Bertoni dos Santos (Dissertação).

mas seu amor está com o menino em cada passo na vida e em sua dança. Ele prometeu que cada vez que subir no palco estará emanando e produzindo amor à sua mãe. Ela adorava ir aos teatros ver seu nenê representar e dançar. E antes de sua partida, o menino acredita que ela fez um arranjo com seus Orixás, sua Nossa Senhora da Aparecida, seu Krishna; que o menino tivesse com o que sonhar após sua transcendência. O concurso que o menino passou em terceiro lugar o chamou para ser professor de Dança por dois anos.

O personagem deste preâmbulo é Jeferson de Oliveira Cabral, filho de Maria Doroti de Oliveira Cabral e a partir de um contato com sua micro-história decidiu compartilhá-la em forma de conto no início de sua monografia em Dança. Partiu-se do micro para que consigamos vislumbrar como a dança se emaranhou na vida do menino. O mundo é repleto de pessoas e a micro-história dele é somente mais uma de tantas, mas que possibilita o olhar a algo que poderia passar despercebido.

UMA PESQUISA DANÇANTE

Somos seres feitos de afeto, repletos de amor e o corpo é um elo entre nosso universo subjetivo e a materialidade de nossa existência. Ao perceber que, no decorrer de nossas vidas somos influenciados a não percebermos esse fenômeno, arrisco-me, aqui, a explicitar uma aproximação a ele, para um conhecimento maior dos indivíduos sobre si. Aproximar, neste caso, significa um olhar atento sobre nós mesmos e a construção disso através da arte, com a experiência artística; mais especificamente com a Dança.

A partir disto, meu interesse de pesquisa surge em decorrência de dois elementos, um de ordem metodológica e outro de caráter pessoal. Cito um ordenar metodológico tendo em vista que irei falar de um grupo específico da sociedade (dançarinas e dançarinos). Pesquisar em tal contexto é como um mirar para mim dentro deste coletivo, sendo que o habito como dançarino. Assim, considero o caráter pessoal como quem dispara um olhar a um modo de existir específico, que atravessa meu cotidiano.

No campo metodológico, paira um desejo por empreender uma pesquisa com inspiração na metodologia da história oral. Isso porque me encanta a abertura criada por essa metodologia no que diz respeito à noção de emancipação do sujeito em construção (Rancière, 2005), ou para ser mais direto, o aprendizado que gera nas pessoas que participam desse procedimento de escutar a si.

O outro interesse é de ordem de minha vida pessoal. Sou dançarino há dois anos da Mimese Companhia de Dança-Coisa (Mimese). A vivência nesse espaço moveu mundos em meu dançar. Sinto que há uma distinção na forma com que somos convidados a criar, a nos colocarmos em cena. Arrisco dizer que há construção de um caminho sensível em relação ao nosso mover-se. Que caminhos seriam esses? Como possibilitar dentro da companhia esse espaço de reflexão de forma a contribuir para o entendimento da dança como construção de conhecimento de si? Erupções acontecem em meu corpo ao escrever esses anseios. Penso que dispender atenção às histórias orais de meus colegas de dança seria o mais acertado para intentar uma fagulha de compreensão sobre o processo formativo que passamos enquanto dançantes dessa coisa, que é nossa companhia. Assim, haveria um espaço para a

documentação da história da Mimese, um olhar a seu processo de criação, bem como a democratização de saberes produzidos nesse espaço a pessoas que não o vivenciam.

Relatarei e problematizarei minha vivência na Mimese como dançarino porque é uma experiência que moveu meu lugar de pertencimento, que legitimou, mesmo que subjetivamente, minha aceitação como alguém pertencente ao campo da dança.

Fagulhas da história da Mimese

A Mimese surge no ano de 2002 na cidade de Cruz Alta, região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Desde seu surgimento, há uma ligação com projetos de extensões, tanto na Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), quanto na UFRGS, instituição vinculada às atividades da companhia atualmente.

A companhia:

[...] Em sua concepção inicial, era um lugar para que professores, acadêmicos e egressos do Curso de Dança da UNICRUZ realizassem pesquisas de movimento e as testassem em configurações estéticas (Paludo, 2016, s.p.).

O grupo passa a funcionar como profissional no ano de 2004. Tal ação trouxe visibilidade e prêmios à companhia, que ganhou fomentos e logrou circular pelo Brasil com algumas de suas criações. O grupo era composto por alunas e alunos do curso e de artistas da região. Luciana Paludo (2016, s.p.) descreve em um texto as pessoas vinculadas ao trabalho e os voos que alcançaram juntas:

Entre esses artistas destaca-se Janaína Jorge (em memória), Rubiane Zancan, Katia Kalinka, Wilson França, Letícia Guimarães, Igor Pretto, Carla Furlani, entre outros colaboradores. O Mimese nasceu como um Projeto de Extensão da UNICRUZ em 2002; em 2004 se tornou um grupo independente. Como grupo, recebeu vários prêmios, tais como o "Klauss Vianna de Dança - 2006" e "Caravana Funarte de Circulação Nacional - Dança - 2007", do Ministério da Cultura/FUNARTE. Tem em seu repertório obras de Mario Nascimento, Luciana Paludo, e Janaína Jorge.

Há uma pausa nas atividades contínuas enquanto projeto de extensão e criações coletivas entre o período de 2007 até o início de 2016, mas o grupo nunca deixou de pulsar. Paludo na qualidade de diretora da companhia seguiu

criando solos e concebendo um projeto chamado Luciana Convida, que consiste em duetos criados em parceria com artistas brasileiros.

Desde 2007 [...] o Mimese trabalha por projetos; convida outros artistas para atuar em colaboração e realiza produções independentes. Um dos últimos trabalhos em colaboração do Mimese é "Sala Vazia" (iniciado em 2013): o coreógrafo Diego Mac assina as imagens do vídeo, Pedro Rosa Paiva e Diego Poloni, a trilha sonora e o figurino é da bailarina e figurinista Laura Bauermann - para a concepção de Luciana Paludo (Paludo, 2016, s.p.).

Entretanto, em 2016, a Mimese volta a caminhar e produzir seus trabalhos e processo formativo como projeto de extensão, agora na UFRGS. É este período que dedico a analisar no texto.

Entro na companhia em seu segundo ano de atividades como projeto de extensão na UFRGS. Um recomeço para a Mimese, tendo em vista sua pausa como projeto de extensão em outro espaço superior de ensino, bem como ao trabalho de Paludo após o término de seu Doutorado. É a partir desses fatos que intento olhar reflexivamente para o modo de existir do grupo e as formas que constituem seu dançar.

No ano de 2017, construímos o espetáculo intitulado "Ensaio sobre o tempo". O processo de construção germinou durante dois anos de trabalho, com duas mostras de processo em sua gestação até a apresentação no Teatro do Centro Histórico Cultural Santa Casa na cidade de Porto Alegre. O espetáculo tratava sobre as formas que constituem as trocas entre as pessoas, os tempos múltiplos em que vivemos, tanto em ritmos, quanto em qualidade de experiências. Diversos corpos expressando sua forma de estar em cena e sua capacidade de transformar o tempo em dança.

Meu dançar na Mimese

Nesse trabalho da Mimese, coloquei-me como um aprendiz dançante. Busquei estar aberto e atento ao aprendizado do olhar, que nos últimos tempos tem significado um constante desafio em relação ao dançar, ou seja, observar o outro em suas criações e particularidades tem me impulsionado a expandir minha bagagem de movimentos e modos de entender o ato de coreografar. Destarte, na criação de "Ensaio sobre o tempo", fiz parte das coreografias coletivas, que eram ora em grande grupo, e outrora em trios ou quartetos. Foi uma experiência formativa para mim, pois sinto paixão ao poder me mover e

dançar com movimentos que eram de outras pessoas, praticando de certa forma a alteridade que há na dança. Houve o momento espetacular de troca com o público, mas o fazer da Mimese também se constrói dentro da sala de ensaio e esse é um lugar que desejo evidenciar em minha escrita sobre nosso processo coreográfico.

Nossa coreógrafa⁴ e diretora possuiu uma compreensão distinta das que já vivenciei como dançarino no que diz respeito à criação. Para ela, quando entramos em sala de ensaio já estamos vivenciando e alinhando nossos desejos para cena. Não há separação do que é exercício e o que é material coreográfico. De forma sensível, nos colocamos em um estado de formatividade do corpo. Entendo tal estado de percepção corporal como um disparador de construção de saberes sobre as possibilidades de meu mover. Por exemplo, quando nossa diretora nos instiga a trabalhar com o espaço e nomeia tal atividade como trabalhar “o gordo dos movimentos”, estou realizando a tarefa, mas ao mesmo tempo, investigando como eu transponho o “gordo” para meus braços, tronco, dentre outras partes do corpo. Há uma concepção lúdica em nossos exercícios formativos, que contemplam essa metaforização dos movimentos corporais. Imagino uma primeira posição de braços no balé, a condução por meio da palavra de nossa coreógrafa nos provoca a expandi-la conforme a imaginação permitir, brincando de cavar espaços e formas. Há em nossos encontros o entendimento de corpo-jogo, que desde o início dos ensaios já está em busca de movimentos que um dia podem ir à cena.

A criação de possibilidades de repertório também passa pela produção de autonomia das dançarinas e dançarinos da Mimese. A autonomia a que me refiro está relacionada a pesquisa autoral de cada pessoa, pois a certa transcrição do vocabulário que aprendemos para uma linguagem própria de dançar de cada pessoa, mesmo que a autoria esteja atravessada borrada pela construção coletiva de moveres. Ser provocado a uma linguagem autoral significa ser responsável por sistematizar e distribuir à concepção de dança que vivenciamos. Dessa forma, há um entendimento no aprimoramento da

⁴Luciana Paludo é bailarina, coreógrafa e professora do Curso de Dança da UFRGS. É doutora em educação pela mesma instituição. É responsável pela Mimese desde sua criação em 2002.

condução de cada um sobre seu modo de operar em dança, situação que viabiliza uma lapidação de minha didática de ensino, especificando algo particular que dedico atenção.

Na verdade, sinto que somos instigados a pensar a preparação corporal como possível vocabulário de movimento. A proposta é dar atenção ao corpo de forma a despertá-lo ao trabalho a ser feito naquela aula ou ensaio, como se um simples (porém, complexo) alongar de braços fosse um convite para chamar as escápulas para dançar. Como se o sair das mãos em direção às diagonais de meu corpo fossem a construção de um corpo presente na ação cênica que realiza, fazendo com que todo movimento tenha fagulhas que remetam ao estado de atenção que a cena nos pede ao dançar.

Minha experiência em nossos ensaios passa por esse lugar de composição lúdica. Lugar formado muitas vezes por uma roda, na qual nos colocamos para ver o outro, ser suporte. De mãos dadas ou somente conectando nossos olhos o trabalho corporal da companhia viaja e se faz presente na alimentação de nossa imaginação. O corpo muda ao contato com cada ideia de movimento, ao espreguiçar a coluna, ou fazer o que carinhosamente é chamado de “a posição do lobo” (posição que trabalha a coluna, na extensão e contração da mesma, utilizando mãos e joelhos apoiados no chão). Com isso, visualizo a poética de trabalho da Mimese como um lugar do permitir-se, da criação de imagens e sentidos. Ademais, relaciono os modos de criação da companhia com as palavras do pesquisador em dança Noel Bonilla (2007, p. 3):

A composição em dança, o princípio e o fim da coreografia são resultados de um trabalho coletivo, de um intercâmbio de energias, todas em função de uma flexibilidade, de uma abertura para convergência, reflexo da dilatação do corpo e da mente criativa. Nos processos de pesquisa e composição, os coreógrafos têm a função de instigar os dançarinos, convidá-los ao jogo, orquestrando as energias.

A partir da citação, percebo que estou sempre compondo nos ensaios. São experiências de composição que se dão na ligação dos exercícios e da aula como um todo. Vejo os encontros/ensaios como grandes disparadores de composição em dança. E minha dança nesse espaço se modifica. Lembra-me

Foi premiada diversas vezes em diferentes festivais e é referência nas discussões de composição coreográfica no estado.

dos movimentos que são mnemônicos, que vão e vem de meu corpo, dos infinitos dançares que podem me habitar e do entendimento de que sim, sou um corpo dançante, que ultrapassa a barreira dos pré-julgamentos e que vê no mover do outro um mar a mergulhar.

Dessa forma, narro minha experiência de composição coreográfica nesse grupo como um espaço de conhecimento sobre minhas possibilidades e, ainda mais, da criação de potencialidade com o outro, com os outros, pois um corpo dificilmente dança só. E me certifico que a Mimese cia. de dança coisa significa para mim um lugar de formatividade, de construção de conhecimento coreográfico deveras engajado com a questão da pedagogia relacional, vertente de ensino articuladora de um aprendizado que leva em conta a bagagem do aprendiz e produz saberes a partir dessa relação de troca.

A ideia de que todo pode corpo dançar é uma premissa basilar da Mimese e que tomo como informação fundamental para a construção de um ser professor de dança. Realizar uma união de teoria e prática a partir desse pensamento de democratizar o mover na sociedade em que vivemos. A dança é um elemento poético do corpo. E há diversas formas para se dançar. E não há um corpo específico para isso.

Possibilitar a ideia de que todo corpo dança é uma ação formativa. Propõem além da construção do espaço da formação uma conscientização reflexiva que o corpo em contato com o refinamento do gesto e do movimento é dança e todo corpo pode realizá-lo. Tal entendimento da Mimese sobre o ato de dançar é um pensamento estético-político a meu ver. Destarte, formo-me diariamente como dançarino na companhia e apreendo observando à condução das atividades por nossa diretora e também pelos colegas quando nos é dada a possibilidade de conduzir encontros ou pequenos modos de acordar o corpo.

Ao estudar a história, premissas poéticas e estéticas das atividades da Mimese é impossível me distanciar empiricamente de minha vivência com Paludo, da relação com sua forma deveras engajada com um projeto existencial de possibilitar a pessoas um contato filosófico com seu corpo e modo de dançar. A partir de um escrito que abre seu blog na internet Paludo (2016, s.p.) expõe seu ideal de vida e como o materializa por meio da dança:

Para mim, os ofícios de dançar, dar aulas, criar danças e realizar a produção se retroalimentam. O trabalho como intérprete-criadora me dá respaldo para engendrar ideias e movimentos que se desdobram para outras pessoas. Dançar é poder compartilhar.

Eu vivo tal citação como uma práxis em meu cotidiano. Apreendo semanalmente como construir esse pensamento sensível perante à Dança e as pessoas que se aproximam de mim através dela. Com isso, me interessa problematizar como à experiência coreográfica e formativa da Mimese atravessa as pessoas que lá dançam.

Guiado por estes pontos, estabeleço o questionamento central para esta pesquisa: como a criação (entendida como processo formativo) da Mimese pode ser lida por meio do conceito de partilha sensível?

As inquietações emergiram por compreender que processos de criação são processos de construção de saberes. Isso porque em minha prática como artista-pesquisador-docente me empenho em diluir tais fronteiras e possibilitar uma visão mais sensível e menos dicotômica do que é um espaço de criação e o que seria um espaço de ensino em Dança. A meu ver todo espaço de criação é um processo formativo em potencial.

Destarte, encontro a relevância no estudo porque ele pretende abordar fagulhas do vivido, que buscam potencializar as experiências embebidas na criação em Dança. Tal ação poderá constituir a força da oralidade como material teórico para compreensão das sensibilidades produzidas em um espaço formativo de criação. Posiciono-me como um pesquisador curioso, isso porque tomo como inspiração a metodologia da História Oral e micro-história. Entendo e assumo que não filio-me ao campo da História, mas flerto com ele em busca de um mergulho na oralidade de pessoas acerca de suas relações com a Dança.

Ademais, pode-se relacionar o contato de pessoas com suas oralidades às considerações do filósofo francês Jacques Rancière perante formas sensíveis de educação. O autor se preocupou em refletir sobre a possibilidade da emancipação (cultural, intelectual e social) das pessoas por meio de práticas reflexivas sobre si, possibilitando-as a criação de novos mundos dentro da sociedade em que vivem e dando forma à experiência de si. “É esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética’ para formar homens capazes de viver numa comunidade

política livre” (Rancière, 2005, p. 39). O contato consigo, inspirado no filósofo, visa proporcionar possibilidades para que o sujeito possa se reconhecer dentro de sua própria constituição como cidadão. E tal premissa torna-se para mim de suma importância no trabalho a ser desenvolvido.

Discurso sobre os aportes teóricos do estudo para em seguida tratar do uso da metodologia da história oral na produção de meus dados. Deste modo, defenderei meu ponto de vista tecendo reflexões a partir de dois conceitos operatórios: partilha sensível e oralidades.

O conceito de partilha sensível é uma fundamental para meu trabalho de investigação. O filósofo francês Jacques Rancière (2005) entende que quando determinado artista (podemos pensar em coreógrafos e professores, por exemplo) compartilha sua forma de produção, ele está criando um espaço de troca horizontalizado. E se pensarmos que a troca é um elemento artístico, o filósofo a chama de partilha do sensível, algo ligado ao conceito de construção de subjetividades do ser. A partir dessa premissa, deduzo que há partilha sensível no trabalho da Mimese e buscarei afirmar tais hipóteses no decorrer do texto.

Possui como objetivo geral o intento de problematizar como se constitui uma partilha sensível dentro da Mimese. E como objetivos específicos pretendi utilizar a metodologia da História Oral dentro da cia.; investigar os disparadores pedagógicos e coreográficos da cia.; compreender o aprender coreográfico como emancipação sensível e divulgar o trabalho da cia. em ambiente acadêmico.

Compartilho o andar dos procedimentos metodológicos que empreendi na escrita e desenvolvimento do texto.

A primeira etapa da investigação consistiu na seleção dos textos sobre composição coreográfica, seguido pela compilação dos aportes sobre História Oral, de cunho educacionais e sociológicos; bem como estudo minucioso do escrito de Rancière sobre partilha sensível.

O passo seguinte materializou-se com o processo de produção das oralidades com o elenco da companhia. Saliento que durante as entrevistas existiu o caráter de observação para coleta de situações que evidenciaram dificuldades e facilidades perante o encontro do elenco com a metodologia da história oral.

Dedico esta parte da escrita à explicação de minha metodologia de pesquisa e os procedimentos de produção de dados que utilizei no período de trabalho em campo.

Para alicerçar meu caminhar metodológico tomo como inspiração o conceito metodológico da História Oral. O termo diz respeito a um trabalho que é fundamentado numa escuta de histórias de vida, na qual há envolvimento de pesquisadores e colaboradores da pesquisa (nesse caso as dançarinas e dançarinos da Mimese), que produzirão juntos os resultados da investigação, pois eles serão tecidos por meio das oralidades expressas pela companhia.

A História Oral é uma metodologia que busca dar visibilidade ao micro político dentro da sociedade, nas narrativas de vidas de pessoas que testemunharam determinados acontecimentos em suas trajetórias existenciais. Acontecimentos que ao serem transpostos em fala servem de construção de saberes coletivos para além de um único indivíduo. Pude esboçar uma relação com a micro-história no preâmbulo do texto, no qual criei um conto para retratar minha relação com a Dança, atentando para elementos de minha história de vida. Existem diversos elementos que caracterizam e diferenciam a história oral de entrevistas. Uma das distinções que me move, é perceber que uma história contada, ou seja, transmitida oralmente, é considerada como a verdade daquela pessoa, sem a necessidade de documentação que comprove (Wolkmer, 2017), visto que parte de sua percepção. O universo narrado é por si só revelador de uma construção de conhecimento particular. Penso que a história oral alinhada à Dança poderá trazer caminhos ampliados à prática de pesquisa, tendo em vista que escritos teóricos sobre a experiência de dançarinas e dançarinos não são tratados comumente como construção de saberes. Para adentrar nesse campo teórico, estudei os pensamentos das pesquisadoras Sandra Pesavento (2004) e Juliana Wolkmer (2017).

Interessa-me a relação da história oral com o conceito de micro-história na visão de Pesavento (2004, p. 185). A autora aborda no texto a existência de um diálogo entre elementos quantificáveis e a incapacidade de conseguirmos verbalizar fagulhas do imaginário de cada pessoa, de elementos que representam às subjetividades do ser. Na visão de Pesavento a micro história é um disparador para expressão de emoções, reflexões que não são ditas com frequência.

As sensibilidades são a chave desta porta mágica que permite ver como os homens realizavam a construção social da realidade por um mundo paralelo de sinais. [...] O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional ou das elucubrações mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vem do íntimo de cada sujeito (*ibidem*, p. 183).

Ouso dizer que o pensamento da pesquisadora está amalgamado às premissas da história oral e tendo em vista o pertencimento de Pesavento ao campo de estudo da História Cultural é viável friccionar os conceitos. Ademais, Pesavento (*ibidem*, p. 180) defende que olhar a trajetória de um sujeito é um posicionamento político perante a hegemonia histórica na qual vivemos, que durante séculos valorizou às grandes e dominantes narrativas. E em tal contexto são encontrados posicionamentos contrários a oralidade.

As críticas ao uso das fontes orais são feitas principalmente pelos adeptos da ideia de que a história só se faz com documentos escritos e seus principais argumentos baseiam-se na fragilidade da memória humana [...] (Selau, 2004, p. 219).

O pesquisador Mauricio Selau promove o debate das críticas e refuta tal posicionamento, pois é exatamente na fragilidade humano que está a potência da oralidade. A meu ver, é possível pensar quando uma pessoa se expõe e decidi caminhar em direção a sua história a partir do que lembra sobre determinada vivência é um ato de emancipação de si. Um espaço que compreende e valora a construção identitária trabalhada oralmente. Assim, as críticas buscam manter certo status do campo da dita “verdade” histórica.

É de suma importância explicitar como uma pesquisa munuiu-se da história oral para embasar a construção de dados. A condução de um relato por meio da história oral requer diversos procedimentos e a entrevista caracteriza-se como uma parte de um laborioso processo.

A história oral não pode ser confundida com a simples prática de realizar entrevistas, pois se trata de uma metodologia com especificidades que devem ser respeitadas de forma rigorosa e ética. A realização das entrevistas é apenas um dos procedimentos da pesquisa com história oral, que prossegue com a transformação da fala gravada em escrita, processo que se dá em quatro fases [...] tais sejam: transcrição, textualização, transcrição e análise-interpretação (Wolkmer, 2017, p. 20).

Após cada entrevista, trabalhei na transcrição das narrativas orais. Esse momento exige a passagem da fala para escrita do que fora dito. O procedimento é importante, pois é o momento em que são formalizados os

discursos para futura interpretação. Destarte, após ouvir várias vezes, transcrevi as histórias de cada pessoa.

Em seguida houve o momento de textualização. A atividade consiste no acabamento formal do discurso da pessoa entrevistada. Ou seja, uma possível revisão de português, tendo em vista que a linguagem verbal é distinta da escrita. O procedimento é feito para que haja um apressado do futuro leitor ou leitora das histórias orais.

A transcrição compõe o olhar do pesquisador perante às histórias ditas e materializa-se como uma ferramenta artesanal, ou melhor, criativa. Isso porque representa a escolha de quais falas serão usadas no texto final e o local exato em que elas estariam melhor alocadas na concepção do TCC, em meu caso. Wolkmer (2017, p. 59) expressa considerações relevantes nessa etapa da metodologia: “A transcrição do material coletado é organizada com o máximo de cuidado, a fim de evitar a modificação do teor original da entrevista”.

E por fim, houve a finalização com o período de análise e interpretação das falas e posterior arquivamento e publicação do estudo. Cabe salientar que para a versão final do TCC retornei as entrevistas transcritas para seus autores e após aprovação finalizei o processo. A interpretação que fiz das histórias orais das artistas da companhia está expressa no capítulo dois.

Como já expressei anteriormente, meu interesse residiu em provocar a história oral de dançarinas e dançarinos com o intuito de construir juntamente com suas visões o traçado da produção de partilha sensível no trabalho de composição em dança na Mimese. Para tanto, estabeleci critérios de escolha das pessoas a participarem do TCC, tendo em vista que no ano de 2018 a companhia conta com 20 integrantes. Diversas ideias sobre a seleção foram consideradas. Contudo, decidi abranger a diversidade das formações do elenco, que possui graduandos em Dança da UFRGS, estudantes de Mestrado e Doutorado e outras tantas pessoas com graduação em distintas áreas.

Outro fato importante foi a proximidade que estabeleci com as pessoas em momentos anteriores à pesquisa. Dessa forma, foram escolhidas uma integrante que entrou em 2016, outra de 2017 e por fim, uma integrante de 2018. Optei por não entrevistar a diretora da companhia, tendo em vista que

provocar às vozes dos sujeitos da experiência dançada seria mais rico neste momento.

O espaço temporal de 2016 a 2018 é importante porque caracteriza os anos iniciais da companhia como projeto de extensão na UFRGS. Contudo, o trabalho da companhia possui 16 anos de existência. Constatado que minha entrada como dançarino na equipe no ano de 2017 tornou-se também um fator importante na delimitação temporal da pesquisa.

As fagulhas da história pregressa da Mimese aparece nos relatos das pessoas entrevistadas, pois elas em momentos diversificados tiveram contato com a história do lugar que dançam por meio de leitura de texto e por conversas com a diretora. Ademais, como pesquisador consultei fontes históricas da companhia por meio dos documentos virtuais e acervos disponibilizados pela diretora Luciana Paludo. Tais informações já foram apresentadas na presente introdução.

O TCC forma-se a partir do mergulho na história oral de três integrantes da companhia, que fizram uma viagem rumo à percepção do que há de partilha sensível no trabalho de Paludo e sua trupe dançante.

A produção das entrevistas deu-se pela gravação em áudio e também pela assinatura do termo de consentimento dos envolvidos⁵. Os encontros aconteceram após os ensaios da companhia. Um detalhe curioso para relatar sobre os procedimentos metodológicos foi a facilidade em marcar as conversas, pois optei por realizá-las nos dias em que componho o elenco das atividades.

A condução das entrevistas realizou-se inicialmente com uma conversa acerca do que seria a partilha do sensível nas palavras de Rancière (2005). Expliquei às minhas colegas a maneira como vejo a produção de partilha em nosso trabalho e a partir disso expus o desejo de problematizar suas oralidades com duas questões disparadoras: como a criação da Mimese se torna uma partilha sensível? Como se dá o processo de construção de movimentos na Mimese? Não é por acaso que os motes das perguntas sejam os mesmos que o questionamento central do TCC, pois ele caracteriza a hipótese que pretendo elucidar ao longo do texto. Com isso, optei por não utilizar um roteiro pré-

⁵ O termo está inserido no TCC como apêndice I.

estabelecidos e sim, provocar às memórias das colaboradoras da pesquisa utilizando dois disparadores de reflexão referentes a seus aprendizados em relação a produção artística e pedagógica da companhia. Eles serão discutidos a seguir.

A partir da liberação do uso dos depoimentos no texto, retratarei brevemente às trajetórias das três participantes da pesquisa. Cabe informar que todas as pessoas entrevistadas deram o aval para serem identificadas por seus nomes. Os trarei respeitando a ordem cronológica de suas entradas no grupo.

Tayná Barboza é graduanda em dança na UFRGS e bailarina da Mimese, bem como de outros espaços da cidade. Em 2018, desenvolve seu TCC tecendo a partir de um mergulho histórico no legado da Mimese e sua premissa de construção corporal.

Anne Plein é bailarina e graduanda do curso de dança da UFRGS. Plein dedica-se a pesquisa de linguagem autoral em dança como bolsista de iniciação científica e também desenvolve um estudo sobre a Mimese.

Gabriela Schons é formada em pedagogia na UFRGS. É professora e proprietária da escola de dança *Cultdance* em Porto Alegre. Atualmente, entrou no curso de dança da UFRGS pelo ingresso diplomado. Schons entra na Mimese em março de 2018.

Acredito que o aspecto plural das distintas formações de vida do elenco da Mimese foi contemplado na escolha dessas pessoas. Isso porque a partir delas serão vistas as formas com que a experiência é entendida em diferentes idades e relações com a dança, tanto em campo acadêmico, quanto profissional.

O processo de estudo perante às histórias orais geradas nas entrevistas levou em consideração falas recorrentes que fizeram com que surgissem categorias. Elas serão apresentadas no espaço dedicado à compreensão da oralidade acerca da vivência das pessoas perante a partilha sensível.

Simultaneamente aos encontros houve a transcrição e problematização dos dados produzidos. As dançarinas da Mimese fizeram, através de seus depoimentos durante o percurso da pesquisa, o traçado de suas descobertas ao vivenciarem esse processo formativo de contato com suas histórias, que foi essencial para feitura desse TCC.

Abri a escrita com um conto inspirado em minha trajetória de vida em relação e fricção direta com a Dança. Logo em seguida, expus minhas motivações na presente introdução. Já, as descobertas da pesquisa estão expressas em dois capítulos.

O primeiro capítulo consiste na discussão de noções sobre partilha sensível e suas viabilidades no campo da Dança. Ademais, discuto os termos que nomeiam a companhia estudada: *mimese* e *coisa*.

O segundo é dedicado à oralidade e o modo de operar do conceito de partilha junto ao elenco da Mimese. Através dos relatos das pessoas foi possível vislumbrar fagulhas sobre como cada uma vê a produção da dança que fazem dentro espaço artístico a que pertencem.

Os convido a dançarem nesse texto a partir da dança de minhas palavras e na forma com que transcriei desejos, falas e imagens em escrita.

1. NOTAS ACERCA DA PARTILHA SENSÍVEL

O presente capítulo problematiza a noção de partilha sensível de Jacques Rancière (2005). Ademais, aproximo tais saberes filosóficos aos campos da Dança, compreendendo os modos de criação em dança contemporânea. Em relação aos procedimentos metodológicos, utilizo os registros citados e a problematização de minhas vivências criativas como dançarino. Assim, possuo como hipótese o entendimento das práticas de criação serem um processo de construção de conhecimento de si por meio de experiências formativas.

A partilha sensível de Jacques Rancière e sua reverberação na dança

O item desenvolve-se através da problematização de noções encontradas no escrito de Jacques Rancière (2005), relacionando-as às vertentes artísticas da dança.

Para Rancière, partilha é tudo aquilo que podemos compartilhar infinitas vezes. Refere-se a algo que é produzido e distribuído pelo indivíduo, sendo uma ação individual que alcança o comum ao ser posta em difusão na sociedade. Portanto, nas palavras do autor, a partilha está intimamente ligada às noções de sociedade, política e ética.

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

Nessa perspectiva, a partilha do sensível soa como um poder a ser exercido no espaço social e ofertado a todos os cidadãos, como algo que acontece de maneira comunitária, em um local de entrecruzamentos de saberes. Entretanto, a eficácia da ideia é passível de discussão a partir das imperfeições éticas de qualquer sociedade. Falhas que são geridas pelos modos de organização política de tais meios.

Rancière (2005, p. 16) faz uma analogia para explicar o acesso aos bens culturais na Grécia antiga. Por meio do contato com textos de Platão, Rancière relata que os artesãos não tinham liberdade – ou tempo – para usufruírem de outros elementos sociais que não seu ofício: fornecer mão de obra à *polis*, o

que a eles constituía-se como o ideal de sua participação na sociedade. Pode-se diretamente transpor a realidade milenar, exposta por Platão, aos dias atuais, pois a sociedade capitalista, de forma cada vez menos velada, parece impor aos trabalhadores que reconheçam seu lugar e limitem-se a gerar lucro; enquanto o poder público e a iniciativa privada preconizam: “não pense em crise, trabalhe! ”.

As reflexões de Rancière sobre os escritos de Platão levam-me a questionar as possibilidades de emancipação intelectual e cultural das classes oprimidas, diante das imposições a que são submetidas no mundo do trabalho, como o cerceamento do seu direito à pausa e a privação de experiências sensíveis e de respiro poético no seu cotidiano. A noção de partilha do sensível nos:

[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum (Rancière, p. 16).

Para Rancière, a partilha do sensível também pode ser compreendida como a possibilidade do cidadão ter acesso ao sensível, o que não ocorre somente através de bens materiais: fruição artística, a reflexão sobre a política e, sobretudo, a sua própria existência, fator que liga os escritos de Rancière à noção de estética.

A estética pode ser entendida como o reconhecimento por meio do intelecto daquilo que possuiu o caráter de belo na arte, segundo um ramo da filosofia, bem como as ferramentas do sujeito para pensar sua ligação com o espaço em que vive e as formas de como se relaciona com o belo da vida. A relação com a arte está presente de forma categórica nos escritos de Rancière. Para ele: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005, p. 17).

Portanto, a esta reflexão é caro o entendimento da estética como uma possibilidade de emancipação do sujeito perante os jogos de saber e poder vigentes em seu cotidiano; e a educação estética do cidadão é um caminho para ultrapassar tais problemáticas. “É esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética’ para

formar homens capazes de viver numa comunidade política livre” (Rancière, 2005, p. 39).

Rancière apoia-se nos escritos de Schiller para transcender a ideia de equilíbrio entre razão e sensibilidade. Nessa perspectiva, o espaço social é compreendido como meio de construção comum da troca de saberes. Algo que, para Schiller, por meio de inferências, está ligado à educação e, para Rancière, acontece através dela, mas também de outros campos, onde se insere a arte.

Na obra *A partilha do sensível* (2005), a arte é representada pelas vertentes da pintura, da palavra escrita, literária e do que, para o filósofo, ganha o nome de artes vivas, contemplando as artes performativas, que incluem a dança e o teatro.

Para o autor, a arte possibilita ao sujeito ingressar em um processo de conhecimento expandido de si mesmo, que não se faz somente através da sua identidade laboral e das suas formas de geração de capital para o mercado.

[...] a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante” (Rancière, 2005, p. 65).

Essa ideia contrapõe-se à visão trazida anteriormente, sobre o artesão da Grécia antiga, que era impedido de pousar o olhar em outros campos, a não ser o campo de trabalho; assim como ressignifica o espaço da arte nessa abertura de mundos que se liga à noção de produção da sensibilidade. Ao considerar que a arte coloca o trabalhador em uma posição múltipla – em que se pode trabalhar e ao mesmo tempo partilhar do espaço de decisões políticas ou até mesmo consumir arte – Rancière (2005) relaciona a emancipação cultural e intelectual a um poder de praticar a estética da sua existência.

O autor aponta minúcias de sua compreensão sobre o fazer artístico no que diz respeito ao seu processo de produção, e aborda a produção em arte como conhecimento em si. Para ele, os saberes que constituem a obra artística são anteriores ao produto final e que há outros níveis de sensibilidade além da expectativa, como contemplar artefatos artísticos, como uma pintura, uma escultura.

Produzir une ao ato de fabricar e o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela

realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade (Rancière, 2005, p. 67).

Produzir revela, portanto, uma partilha do sensível ligada ao que acontece no convívio entre pessoas que se propõem a esse trabalho. Esse convívio é carregado de saberes que compõem e revelam ao sujeito em ação a possibilidade de construir por si elementos que contrapõem a ideia de que a arte não pode ser para todos. É nesse sentido que Rancière coloca o fazer artístico ligado à produção de emancipação. Segundo ele, o artista representa aquele que pode ocupar dois espaços de conhecimento: o de receptor de saberes externos que constituem o sujeito, e o de produtor de conhecimento sensível.

A partir desses autores pode-se dizer que as artes e seus processos de feitura provocam a conscientização de seus meios de produção aos indivíduos, e que tais fazeres tomam outras proporções quando postos em cena, em galerias de arte e nas ruas. A exposição é a partilha do sensível para Rancière. Sua tese é que a arte deveria soar: “[...] como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade” (Rancière, 2005, p. 67). Assim, experienciar arte é adentrar em um universo sensível que ainda hoje é pouco explorado na sociedade.

O estudo de Rancière leva a refletir sobre a quem é concedido o poder estetização de existência, a quem é dado o direito de ser “dono” de suas escolhas e de ter acesso à arte. Com isso, é plausível pensar que Rancière traz em seu discurso formas poéticas e políticas de tratar o acesso a distintos saberes. Em suma, acredito que *A partilha do sensível* corresponda à possibilidade do sujeito ter os caminhos abertos aos bens materiais e imateriais presentes na sociedade.

Através dessa escrita busco compreender as reverberações entre a partilha do sensível e transformações possíveis ao sujeito em contato com processos de formação em dança. Os processos formativos em Dança são constituídos por ações pedagógicas organizadas para possibilitar a constituição de saberes pertencentes ao campo da cena artística. A palavra formação conecta-se à ação do docente em partilhar sua forma didática de compreender determinado fazer artístico, na questão de produção (composição coreográfica, cena teatral, etc.). Bem como, o acontecimento que se dá quando pessoas se

disponibilizam a experienciar processos de construção de saberes em determinada área, em espaços educacionais formais e informais.

Desse modo, a partilha do sensível caracteriza-se como a possibilidade de transformação a partir de uma experiência pedagógica. A transformação referida não possui ligações com pensamentos utópicos ou místicos ligados à transcendência do estado de espírito do sujeito, mas sim à sua mudança real, visível na construção social, que se desprende de suas prerrogativas individuais para deixar-se contaminar pelo outro de forma sensível, ou seja, não praticada convencionalmente no dia-a-dia.

Num modelo de sociedade cada vez mais individualista, no qual se valoriza o acúmulo de informações em detrimento do conhecimento advindo da experiência, é preciso saber reconhecer as mais diferentes manifestações da teatralidade presentes na cultura e distinguir os seus fazeres, de modo a incentivar a construção de novas narrativas sobre o mundo e a ampliar as possibilidades de reconhecimento entre os seres humanos (Santos, 2012, p. 116).

Relaciono essa colocação da pesquisadora Vera Lúcia Bertoni dos Santos aos preceitos de Rancière: ambos se referem aos meios de produção (Santos, no teatro e Rancière, em uma produção artística mais genérica) como dispositivos de abertura para a compreensão do mundo social de forma reflexiva e mais ampliada.

A constituição de um espaço artístico onde processos de construções de novas narrativas sobre quem se é está ligada à partilha do sensível e à construção de conhecimento. Esse tipo de saber é um conhecimento sensível, capaz de produzir novas compreensões de existência através da arte.

A vertentes artística da dança contemporânea, em seu desdobramento pedagógicos, abarcam preceitos artísticos levantados por Rancière (2005), problematizados anteriormente, acerca de uma nova formação do sensível em um espaço de aprendizagem, contribuindo com o entendimento dos processos de formação como modo sensível de construção de conhecimento.

A dança, de modo geral, em suas formulações teórica e prática, envolve noções que ultrapassam as discussões sobre um corpo dançante específico. A história da dança, referida aqui por uma limitada linha do tempo, desde manifestações mais tradicionais, pareceu primar por um tipo específico de corpo e por formulações rígidas de passos, sequências e espetáculos. Porém, a dança contemporânea significou ruptura com tais preceitos.

Compreendo a dança contemporânea como um viés de construção de conhecimento ao campo da dança, pois ela traz em seu cerne noções de emancipação sobre o corpo-sujeito dançante. A problematização sobre “quem pode dançar” é pulsante nessa vertente. E quais seriam as respostas possíveis a essa questão? Todo corpo é um corpo dançante. E o aprendizado dessa possibilidade vai de encontro aos preconceitos estabelecidos na sociedade, como, por exemplo, a inserção de homens como dançarinos, o uso de outros moveres corporais e tantos outros. O pesquisador Odailso Berté (2015, p. 134) caracteriza outros aspectos da dança contemporânea: “[...] o que o corpo faz em cena não remete diretamente aos exercícios físicos e às práticas de movimento através dos quais desenvolve suas habilidades, como é o caso do balé clássico, por exemplo”. A ideia de um “corpo contemporâneo”, por si só, significa uma ruptura sensível e aponta para construção de novos saberes no campo da dança.

Assim, a dança contemporânea possui elementos de partilha comum que podem ser apreendidos. A pesquisadora Neusa Kleinubing (2011, p. 8) discorre a respeito de tais pontos em um de seus escritos sobre produção de conhecimento em dança:

[...] acreditamos ser possível a todo sujeito experimentar a dança, então, podemos visualizá-la como processo capaz de potencializar as possibilidades de cada corpo/sujeito. Nesse caminho, surge uma nova e ampla perspectiva ao fazer dança, qual seja, o respeito às possibilidades e limitações de cada corpo e a instauração de diferentes sentidos e significados pelos diferentes corpos que dançam.

Reflico sobre os aspectos dissertados em relação à corporeidade na dança, trazendo minhas vivências: considero-me disponível ao jogo na dança, porém, estou acima do peso considerado “ideal” para um bailarino (clássico ou de dança moderna). Tal desconformidade em relação a padrões exigidos pelas vertentes da dança foi por mim sentida quando jovem, porém, já adulto, encontrei laços sensíveis de ligação com a dança contemporânea, que possibilitaram ver-me como um bailarino, e até mesmo coreógrafo de um solo que caracterizo como um experimento de dança-teatro. Reflico sobre isto num artigo no qual abordo o conceito de autonomia relacionado ao processo de criação em dança.

Diversas foram minhas questões. Algumas iam contra o experimentar, pois eu pensava não estar apto a tratar, a utilizar o

legado de Bausch como inspiração artística. Sim, por medo. Medo de não conseguir algo significativo, ou por não ter as qualidades ideais de um bailarino. Mas se a própria Pina Bausch acreditava em uma dança para todos, transformei esse desassossego em força para estimular a criação de um solo (Cabral, 2016, p. 293).

O entendimento entre os fazeres da dança contemporânea e a lógica sensível da partilha, proposta por Rancière, parece materializar-se quando se associa à questão de conquista de novas visões de si. Isto porque, ao expor a emancipação de um sujeito que se permite ser produtor de algo que lhe era alheio, tem-se uma expansão de horizontes realizada através de um processo formativo em dança. Dessa forma, é possível imaginar que a transposição do ato de produzir em dança para concepções pedagógicas e para espaços de construção de conhecimento nessas áreas, relaciona-se intimamente com a premissa de educação sensível.

A ultrapassagem da compreensão de que bailarinos são somente aqueles profissionais preparados com um determinado padrão de corpo, que ocupam os palcos, permite a partilha de uma ideia de acessibilidade ao universo da dança. O acesso não padronizado a premissas coreográficas pode caracterizar uma dança, pois essa não precisa estar ligada aos cânones do balé clássico e permite que as pessoas possam experimentar a arte, em suas diferentes formas, sem a necessidade de encaminharem suas vidas profissionais e laborais para essa área.

Outros aspectos de construção de conhecimento são visíveis na dança. Exemplo disso é a noção da criação, ligada às experiências pessoais dos bailarinos – premissa que ganha espaço e experimentação crescentes na dança contemporânea:

A proposta de renovação da Dança Moderna balizada pela busca de novos repertórios de movimento é redimensionada na dança contemporânea a partir da co-existência de infinitas estéticas dançadas. Essas estéticas refletem as histórias e crenças de cada dançarino e a valorização dessas. Busca-se a “autoria” da dança, isto é, é menos requerido um repertório comum de movimentos e mais a singularidade desses e de ideias que dão forma aos processos dançados, sendo estes, outra característica desse modo de fazer e pensar a dança na atualidade (Kleinubing, 2011, p. 8).

Kleinubing atribui à dança contemporânea um caráter de diálogo com as necessidades do criador e do mundo, possibilitando a expansão de horizontes sobre quem se é. No âmbito escolar, o ensino dessa vertente da dança estaria relacionado ao ato de estimular a criatividade e o senso crítico do estudante

por meio dos discursos da dança contemporânea que prezam por movimentos sem padrão determinado, que levam em conta as limitações e potencialidades de cada indivíduo, que se propõe a criar laços dramáticos com a sociedade vigente e a conferir espaço para experimentos cênicos de cunho biográfico.

Em suma, a dança contemporânea propõe que:

Inventar uma linguagem, de facto, já não significa manipular um material preexistente, mas criar esse mesmo material, justificando artisticamente a sua gênese e comprometendo nesse empreendimento o sujeito, ao mesmo tempo produtor e leitor da sua própria matéria (Louppe, 2012, p. 64).

As ideias de Laurence Louppe, assim como as dos demais teóricos de dança referenciados neste trabalho, expressam a minha visão acerca do processo de construção de conhecimento sensível na dança contemporânea.

Com o intuito de recortar mais à discussão sobre partilha sensível e sua reverberação na dança escrevi o capítulo dois, que trará visões de pessoas dançantes e a forma com que cada uma percebe a produção de partilha sensível em seu fazer. Minha leitura e interpretação da obra de Rancière perpassa pelo entendimento de que a partilha sensível se dá no âmbito das relações humanas e nas trocas por meio de elementos artísticos. No campo da Dança, os saberes se dão a partir de intercâmbios de moveres, de coreografias de pensares, pois quando se mostra uma coreografia a alguém, ou se apresenta modos de improvisação coreográfica está se desenhando um ambiente de partilha sensível. Por meio de tal fricção, Dança e partilha, percebo o trabalho da Mimese como um lugar de construção de saberes sensíveis.

A representatividade do nome Mimese cia. de Dança Coisa

Ao idealizar esta parte do texto diversas questões pulsaram em mim. Cito algumas: como recortar a história da companhia para problematizá-la? O que me interessa falar? O que tenho de práxis em mim sobre o tema? A resposta por mais efêmera e mutante veio em uma das conversas com meu orientador. Dessa forma, optei por discutir os conceitos que formam o nome e ideologia da Mimese. A teoria se funde a prática em nosso contexto artístico e como discuto o fazer da Mimese nada mais generoso do que mergulhar nas fontes que nos movem.

Início problematizando o nome da companhia, porque ele invoca um universo que representa um plano existencial ligado à dança. Para tanto, primeiramente, procurei o significado etimológico do termo Mimese⁶.

Se é possível compreender Mimese como imitação de moveres, relaciono uma das premissas da companhia a este ponto. Paludo possui anos de dedicação ao pensar coreográfico e essa memória corporal atravessada pelas pessoas que a coreografaram, bem como por sua construção autônoma no campo, fazem com que Paludo tenha um vocabulário vasto de movimentos. E uma das bases de nossos ensaios é a produção de vínculo com tal movimentação. Percebo relação com a noção de Mimese, pois apreendemos as sequências a partir do corpo da coreógrafa, criando um elo quase que de imitação, mas seria reducionista chamá-lo assim. Contudo, ao falar de imitação está implícito o entendimento de Mimese.

Penso que as vivências de Paludo constroem um plano existencial ligado à Dança. O plano está ligado ao desejo de dançar e partilhar a ação com pessoas que possuam o mesmo ímpeto. Por diversas vezes, ouvi Paludo falar de seu trabalho como um modo investigativo de vida em movimento, pois a Dança faz parte de um caminhar da vida. E a Mimese nasceu pelo desejo de partilhar. Uma forma de vislumbrar a potencialidade de seus movimentos em outros corpos e também de possibilitá-los, por meio do mimetismo, a construírem suas próprias poéticas corporais.

Rancière (2011) contrapõe a ideia de Mimese como imitação de comportamentos e ações na sociedades, atribuindo-lhe outras possibilidades de entendimento. Para o filósofo a noção representa um vínculo com a experiência estética, criando um “regime estético da arte”. O que seria isso? É o aprendizado pela vivência, pelo mergulho em determinado fazer. Na concepção do autor em outro de seus escritos (Rancière, 2012, p. 20-21) é possível relacionar seu pensar sobre a mimese como relação experiencial vinculada a ideia de arte e política como uma forma de ler o que vem do outro:

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da

⁶A origem de sua etimologia advém do grego e refere-se à imitação.

igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro.

Ou seja, cria-se a saída de um regime representativo à mimese e passa-se a compreendê-la como regime estético no qual o elemento que produz à mimese será apreciado e não somente representado. Há uma investigação acerca da transposição do movimento do outro; uma reflexão, que nos leva a ideia de autoria como modo de compor em Dança.

Destarte, parto para discussão de temas de composição. Em sua Tese de Doutorado Paludo (2015) empreendeu um estudo referente ao modo de contato de estudantes de graduação com premissas de composição em Dança. E um dos apontamentos feitos pela pesquisadora é a compreensão da repetição de vocabulários como aquisição de saberes. Ou seja, Paludo acredita que trabalhar coreograficamente um movimento que não é seu é um modo de construção de saber, pois o movimento nunca será o mesmo, porque é feito por uma outra pessoa que carrega consigo outro universo corporal. Filio-me a tal pensar, pois a repetição no âmbito da dança é um recurso de aprendizagem dentre inúmeros outros. Não o vejo como algo aprisionador. Repetir provoca-me a pensar acerca de disciplina, lapidação, elementos que considero caros ao campo dançístico. Repetir uma sequência de movimentos me faz perceber o domínio perante meu corpo e as formas com que me engajo para realizar determinado passo. Por mais que se repetia, um movimento insistirá em sair diferente da última vez que o realizei. Tal pensamento evidencia que o o corpo reage de forma distinta a cada momento, mesmo estando na “obrigação” de repetir movimentos, há certo prazer em aprimorar o que se está a criar. Demasiadas vezes, reflito sobre a questão de sentir uma grande satisfação em repetir uma sequência, outro paradoxo que não necessita resposta.

Para finalizar a discussão do nome da companhia, discuto o conceito de “coisa” e como ele opera no plano de ideias no processo conduzido por Paludo. Não há teóricos que perfazem caminhos para o entendimento do termo “coisa” na Dança. Todavia, ele age na companhia como um desejo de construir possibilidades múltiplas através dos movimentos corporais das pessoas envolvidas no processo formativo. A coisa é um emaranhado de coisas. Ela

pode ser lida como a coreografia que aprendemos ou criamos; o mergulho nos campos dançísticos; a relação pessoal que estabelecemos. A coisa é a dança em si e o elemento que nos une como coletivo. Pesquisamos distintas formas de ser coisa. O olhar imagético que temos aos movimentos. Um acordo, ou melhor, uma partilha sensível. É a partir do entendimento do que é essa coisa que procurei ouvir às oralidades de três colegas da companhia.

Como dançarino da Mimese represento a materialização das premissas que acabo de discutir. E acredito que ao estar envolvido com o vocabulário mimético da companhia, sinto que estou percorrendo um caminho de certa história corporal, recriando momentos e moveres da Mimese a partir de meu engajamento físico e nos momentos de provocação autoral, opero como quem se descobre; experimenta e transcende o que fora dançado um dia.

A partir dessas considerações, ousou seccionar o trabalho composicional da Mimese em dois seguimentos que formam o ideário acerca de mimetizar uma dança coisa: aquisição de repertório e sua vinculação à repetição, bem como a noção de improviso/autoria.

2. ORALIDADES DE PARTILHA SENSÍVEL NA MIMESE

Teço o último capítulo como quem procura juntar os fios tecidos de uma rede. Já problematizei a história da Mimese e noções de composição coreográfica voltada para construção de partilha sensível. E para que tudo isso? Para chegar junto com o leitor a artesanaria do TCC. Ou seja, evidenciar o que transforma meu recorte de pesquisa em algo único, pertencente a meus desejos. Assim, busco fundir os conceitos às oralidades de minhas colegas de companhia para entender como é percebido a produção dessa partilha em nossos ensaios. Cabe salientar que ordenei às falas por meio da criação de categorias de análise, tendo em vista os temas recorrentes no discurso de cada dançarina. Destarte, as categorias serão tratadas nos subtítulos seguintes como **Partilhar como desejo existencial** e a definição do que cada uma entendeu como partilha apresenta-se com o título de **A partilha na Mimese é...** . Seguimos, eu e você leitor ou leitora, para um mergulho num mar de subjetividades de afeto pela Dança. Entraremos em um campo lúdico, onde se acredita que todas e todos podem dançar, saberemos de forma recortada pela oralidade das entrevistadas fagulhas do que é o processo formativo da companhia.

Partilhar como desejo existencial

Construo o fluxo da escrita deste momento do TCC aliando minha interpretação do que poderia ser a partilha sensível da Mimese, tendo em vista às oralidades de três dançarinas acerca do mesmo tema.

Há uma camada de experiência que infelizmente não estará contigo no texto, pois ela pertence, ou melhor, pertenceu, ao aqui e agora do momento da produção dessas oralidades. Como pesquisador, senti imenso prazer ao provocar à emoção e os brilhos nos olhares das dançarinas, porque percebi que ao falarem do processo de criação da Mimese, elas buscaram se transportar para seu imaginário de lembranças. Ouso dizer que ao falarem, elas criavam as imagens de nossos ensaios e a partir disso falavam. Eu fiz isso ao reconhecer minha visão do grupo em suas palavras. E por diversas vezes, dançava internamente ao lembrar.

Nomeei o presente item de Partilhar um desejo existencial porque as três mulheres entrevistadas mencionaram que a Mimese se caracteriza por um vontade de Luciana Paludo por compartilhar saberes no campo da Dança e na vida.

Logo de início, é possível relacionar o desejo posto em discussão pelas entrevistadas à noção de partilha. Isso porque Rancière (2005) acredita que o partilhar sensivelmente está ligado ao ato de um artista expor para outras pessoas seu modo de operar na Arte. E Paludo cria uma práxis dessas premissas teóricas em sua concepção de Dança e na articulação de seus ideais ao processo formativo que produz no Mimese. Trago algumas oralidades que perfazem a mesma linha de pensamento:

A partir do que a Luciana traz, do se conhecer pela carne. Tu começa a mover, querendo ou não, coisas dentro de ti. Falamos da questão da academia, do lá fora, de ter esses "dois mundos". Por que a teoria não pode estar aliada as coisas que eu faço no palco, numa companhia? Isso me faz refletir; muitas coisas que ela [Luciana] fala me fazem refletir (Barboza, 2018, p. 1).

Na oralidade de Tayná percebe-se o quanto o fazer de Paludo está atrelado a suas concepções de mundo, seus estudos e práticas diárias com a Dança. Tayná se perguntou e eu me fiz a mesma pergunta ao ouvi-la, por que? Porque minha coreografia não pode estar embebida de pensamentos teóricos? Não podemos ter respostas sólidas, mas Tayná expõe sua vivência em um lugar que a desperta a pensar nessas lacunas entre o que se pode e não se pode na dança⁷.

Como colega de Tayná na companhia, sinto que as provocações acerca do lugar que habitamos, tanto fora da Universidade, quanto dentro, é repleto de potencialidades e que não é preciso se ter opiniões radicais perante estar na academia ou não, o que é preciso fazer é mergulhar e criar a partir do que se constitui. O corpo é carne, como salientou Tayná. O aprendizado vira carne, pois passa pelo vivido gerando experiências e tal acontecimento é partilha sensível, pois nos move de lugar enquanto dançarinas e dançarinos. A Mimese tece um caminho de criação encharcado por teoria filosófica, sociais, educacionais, dentre outras. Contudo, o aprendizado vira carne através da

⁷ Cabe salientar que Paludo articula em sua vida uma relação entre a docência no Ensino Superior e pesquisa à sua vida artística. Ademais, ela compreende que não há distinção entre tais trabalhos, pois todos a levam ao que a move, a Dança.

partilha sensível, pois não é necessário a leitura de todo referencial do grupo. Embora, as pessoas procurem ler o que embasa essa “coisa” que trabalhamos na companhia.

Ainda no que tange aos desejos, as mulheres entrevistadas expressaram certo entendimento das pessoas a escolheres estar perto de Paludo e abraçarem suas ideias, como um grande acordo sensível. Como expressa Gabriela (Schons, 2018, p.1):

Então, fazendo essa relação entre partilha sensível e o Mimese. Em primeiro lugar, a ideia de partilhar foi uma das coisas que me atraiu para o grupo. Porque hoje, eu procuro estar em lugares que me fazem bem. Onde eu sinto que existe essa partilha, porque se fosse para estar em uma companhia dançando onde não existisse, eu não estaria. O modo de operar tanto da Luciana, como dos colegas que fazem parte do grupo, está sempre permeado por isso. Mesmo que muitas vezes, nós chegamos lá e quase não falamos; ficamos imersos naquele movimento, tanto nas aulas de *Ballet*, quanto nos momentos de criação. Temos esse grande acordo que acontece o tempo todo.

A partir da visão da entrevista, percebo mais relações com os escritos de Rancière (2005), pois o autor acredita que a arte tenha amalgamada em si uma ideia de disparador para pensar sobre a vida. Gabriela sente que o espaço que habita pulsa a partir de um senso troca. O ato de intercâmbio na Mimese é a Dança e a sensibilidade de reconhecer que aprendemos com o outro, mesmo que não seja por via verbal, é um ato de partilha, pois estamos falando de moveres do corpo.

Tayná expressa pensamentos sobre as outras pessoas que dançam com ela e suas relações com o aprendizado proposto por Paludo:

Eu tenho observado e tentado dar um foco maior na questão da transmissão dentro do Mimese. Para entender a coisa. Para entender a poética que a Luciana vem construindo. O que eu vejo são várias pessoas como se fossem balões em volta da aula e da Luciana; pelo jeito que ela propõe as coisas para gente, no diálogo.

Uma vez mais recorro à minha experiência na Mimese para somar às de minhas colegas. E realmente, o diálogo é o modo de construção de saberes predominante na companhia. Nada nos é imposto, é criado um ambiente convidativo para que cada pessoa encontre seu modo de mergulho no processo formativo. Os balões que Tayná ludicamente traz, eu interpreto como focos de atenção, focos de energia. Ideia semelhante às apontados por Gabriela ao falar do acordo coletivo. Estamos na Mimese como balões que

procuram flutuar ao vento sem rumo, mas ao mesmo tempo imersos na atividade de voar. Os focos de atenção no Mimese, a meu ver, estão voltados à Luciana, mas cada pessoa cria seu foco pessoal e se emancipa em seu mover pessoal, bem como está conectado a um foco mais amplo, que representa o olhar para fora, ao grupo de pessoas que a cerca.

Tayná (2018, p. 2) salienta outras visões acerca desse ponto:

Para mim, quando a Luciana começa a falar e transmitir coisas a nós, eu vejo muito isso. Muitas pessoas em volta. E eu penso como se fazer isso. Eu me aproximo de uma pessoa e quero saber mais sobre o que ela tem de vivência e como que eu a capto. A Luciana derrama muita coisa aqui, só que nem tudo captamos. Como que acontece essa coisa?

Eu vejo a coisa na poética do Mimese como o processo formativo em si, nos trabalhos diários. Não é somente a dança que criamos, mas o projeto que defendemos. É como Tayná diz, é algo que derrama, transborda. Anne também traz elementos sobre a forma de operar de Paludo:

Eu entrei meio sem saber o que estava acontecendo. A Luciana tem essa metodologia, que conversa com a partilha sensível que tu comentaste. A partilha não é algo dito assim: 'agora nós vamos partilhar'. Não é bem assim. Ela vai montando junto o que vai acontecendo.

O processo formativo proposto na Mimese passa pelo lugar do aprender fazendo. Anne apresenta sua visão como quem se propõe a montar um quebra cabeça de seu aprendizado no grupo e por meio dessa ação, percebe que há partilha sensível no modo com que as bailarinas são instigadas a trabalhar sua autonomia, como são postas a descobrirem seus próprios moveres. A metodologia de Paludo para mim está relacionada com um mergulhar, ao estar aberto a ideia de criação mimética, ou de aquisição de vocabulários oriundos dos anos da diretora dedicados à Dança, mas sem haver um afastamento da noção de autoria.

Dessa forma, é possível pensar que a partilha sensível (Rancière, 2005) está na abertura do processo de criação que Paludo promove, na aceitação de novas pessoas, no ensinamento de suas técnicas de Dança, juntamente com o despertar autoral desse bailarino em investigação de si. Há uma camada de troca que perpassa o ideário da companhia e que se potencializa ao se pensar as formas educacionais atreladas ao fazer da Mimese. Isso porque uma pessoa pode entrar sem saber como agir no grupo, mas o tempo e os

encontros farão com que a metodologia de ensino surja e contemple a aprendiz.

Anne Plein (2018, p.1) perfaz um caminho de fala que expõe mais informações sobre o processo de criação da Mimese desde sua origem. Isso porque Anne discuti a criação do nome da companhia, o que nos remete ao ano de 2002:

Então, fui percebendo que tem um ideal de autoria nas coisas que ela [Luciana] faz. Fui me dando conta de que o nome do Mimese fala muito sobre a prática. Mimese companhia de dança coisa, né? Vemos que Mimese é o conceito de imitar; imitação. Nas aulas a gente imita muita a Luciana. Ela vai fazendo e a gente vai copiando. A cópia (a diferença rítmica) não é um problema como em muitas aulas de dança. É para copiar, para experimentar o gesto do outro, para partilhar deste jeito. Então, nós copiamos. E daí, nós imitamos uma coisa. Coisa no sentido de formar algo, um gesto que foi formado ali. Tem muito a ideia de liberdade da forma e forma da Liberdade. Eu vejo o Mimese como uma linguagem em dança, pois está no seu nome. Está no contexto.

Na produção das oralidades além da questão do desejo das pessoas estarem próximo à Paludo, apareceram discussões a respeito de emancipação intelectual, cultural e social. Tais questões são discutidas nos escritos de Rancièr e foram trazidas pelas componentes da Mimese. Interpretei suas falas a partir da compreensão das mudanças que o fato de estarem em contato com Paludo gerou em cada uma. Inicio pela fala de Ane:

Eu acabo vendo muito da lógica da Luciana. E vendo como isso borra em mim e vai me mudando. Eu vou lendo e vou fazendo as coisas e vão caindo fichas, que vão me transformando. Somos tão diferentes aqui no grupo e estamos unidos, mas não é uma união de família, é outro tipo de união. Uma reunião não só de crenças, mas de questões. O partilhar acaba sendo a partilha de alguma questão de corpo. Compartilhar uma pergunta, seja ela qual for. A Luciana pergunta a nós o que queremos construir em nosso corpo. Talvez essa seja uma pergunta, mas tem muitas outras. Vejo isso em mim e em minha transformação. Vejo as coisas aproximarem-se cada vez mais do meu corpo. Uma questão comigo mesma.

A forma com que o processo formativo e a ideia de composição coreográfica da Mimese aliada ao posicionamento de Paludo na vida caracteriza uma tríplice forma de construção de conhecimento, sem nenhuma hierarquia, pois intenta-se não separar tais vias de aprendizado, o lá fora e o dentro da companhia se fundem, tendo em vista que nossas identidades se constituem em ambos os campos. Anne segue sua oralidade ainda sobre as mudanças que percebe em sua vida depois do contato com a companhia:

Há uma carga muito filosófica no trabalho do Mimese. Ela entra em nós por osmose. Por mais que não esteja numa narrativa, porque tratamos do movimento, primeiro movimento, depois tema e depois música. Por mais tratemos dele cru, ele tem um significado muito grande. E a Luciana proporciona que se crie o significado para nós mesmos e ele aparece quando dou aula e faço coisas. Eu abraço isso para mim.

Eu abraço a ideia do processo formativo da Mimese para mim também. Nos diversos lugares onde coloco-me a dançar ou falar da Dança, o pensar filosófico que aprendi com Paludo se faz presente. E assim, como um distribuidor de partilha sensível, compartilho com outras pessoas o modo com que aprendo dança na Mimese, mesmo sem estar diretamente falando do processo da companhia, pois a sensibilidade está na forma com que me relaciono com as pessoas ao falar do ato de dançar. Essas são mudanças que vivo em mim por meio de minha participação nesse lugar que discuto aqui.

Gabriela considerou mudanças que percebe em seu cotidiano depois de ingressar na companhia:

A Mimese me dá suporte para muitas coisas, tanto no âmbito físico, quanto no psicológico. Um conceito de corpo que abrange essas duas coisas; essa conexão. Temos mania de separar corpo e mente. Consigo o suporte físico que um bailarino precisa, técnica na aula de *Ballet*, apoios, abdominais. Tudo isso faz com que eu me sinta como pessoa e me entendendo no mundo, me colocando nele. Me deixando mais presente às coisas, com aquele estado de atenção de "estou aqui", não só no Mimese, mas como na minha vida fora dele. Hoje apesar de pouco tempo (eu comecei em abril), eu já consigo sentir o resultado no meu corpo e na minha forma de agir no mundo.

As camadas do aprendizado na Mimese vão para além dos ensaios. Na vida aprende-se a criação de diálogos entre o que vivemos artisticamente e nossa emancipação como sujeito nas ruas e nos outros espaços que habitamos. Rancière refere-se a este ponto ao falar que saber-fazer em Arte é um ato político de consciência de si; de abertura de portas para quem experimenta determinado modo de produção artística. E tal elemento é evidente na criação da Mimese.

Tayná soma sua oralidade às considerações sobre transformações que percebe em sua vida:

Luciana me ensinou a possibilidade de construir caminhos. Isso tem a ver com o lá fora, como nos relacionamos também. Porque tudo que está lá fora, está aqui dentro e precisa estar aqui dentro para que a coisa se construa e consiga dar um retorno ao fora, quando nos apresentamos ou damos uma oficina.

Rancière atrela a ideia de construção de novos caminhos para o sujeito à noção de partilha sensível. Torno-me uma pessoa mais atenta ao perceber e problematizar o aprendizado de minhas colegas e o meu próprio ao friccioná-los com os escritos do filósofo francês. E tais ligações, levaram-me a questionar às mulheres entrevistadas a definirem o que seria a partilha sensível na Mimese em poucas palavras.

Partilha sensível na Mimese é ...

Provoquei minhas colegas de criação a sintetizar seu aprendizado na companhia. Penso que a pequena questão “partilha sensível na Mimese é” fez disparar no pensamento das bailarinas um desejo por contemplar em suas oralidades aquilo de mais importante para cada uma dentro do espaço de formação que compartilham: a Mimese. Destarte, a pressão em produzir uma resposta quase instantânea à minha provocação montou um imaginário sincero acerca da experiência que ficam para elas. Tayná assustou-se com a pergunta e levou alguns segundos até respirar e responder:

Difícil ... Acho que é o momento de escuta. Não de escuta só da Luciana, mas escuta também entre cada um. Sabe? De saber escutar o que o outro tá precisando, de acolher. Há muitas pessoas na sala, trocando o tempo inteiro, vendo a pessoa se mover, e talvez como ela se mova me traga alguma coisa para refletir. A escuta acima de tudo para conseguir absorver e para conseguir decantar e falar as coisas.

Interpreto o falar as coisas, dito por Tayná, enquanto lugar de formação do sujeito, de produção de saberes. Um aprender a se colocar no espaço, não somente no lugar de ensaio, mas na sociedade. Uma pessoa que aprende a escutar torna-se maleável aos acontecimentos diários e caminha para um projeto de troca com o mundo que habita. Gabriela aprofunda a discussão sobre a troca na companhia e para ela é esse elemento que representa a partilha sensível na poética do grupo:

É uma troca generosa de todos integrantes, que é possibilitada, principalmente, pela atitude da Luciana, a proponente das ideias do Mimese. E foi o que eu te falei no início, isso foi o que me atraiu para o grupo. A atitude de como ela se coloca no mundo sendo ela. Uma pessoa genial, na minha opinião; e ao mesmo tempo uma pessoa tão aberta e tão perto das pessoas. A generosidade existe tanto na Luciana, quanto nos colegas, mas é gerada por ela. Ela imprime a atitude. Então, todos ali quando entram é como se assinassem um acordo com essa generosidade. Seria a generosidade uma palavra bem importante para mim no Mimese.

Ouso ir além dos escritos de Rancière. Não para o subestimar, mas para com a reverberação de seu pensar, possuir elementos para criar meus próprios. O filósofo não discute questões de generosidade em sua partilha. Contudo, para mim, poderíamos entendê-la como um elemento constituinte do ato de partilhar. Ser generoso ou generosa é uma escolha político-existencial. Ao se trabalhar com Arte, há certa afiliação a essa palavra, mesmo que inconscientemente. Para mim, generosidade, dança e partilha andam juntas, criando universos por onde passam. E vejo a Mimese habitar essa tríplice fronteira, como bem disse Gabriela.

A oralidade de Anne soma-se à visão das demais bailarinas:

A partilha é sensível. É uma coisa, como tá no nome do grupo. É partilhar uma coisa. Uma coisa no sentido de que não é bem definida. Talvez sejam várias questões. A partilha é afetiva. A partilha corporal. É uma partilha de conhecimento em dança. É uma partilha de projeto existencial, sabe? De trazer o movimento e a dança como projeto de existência. De como existir nesse "mundinho" dançando; compartilhando as coisas que acreditamos.

Finalizo o último capítulo leve, pois compartilho desse projeto existencial com Anne, com Gabriela, com Tayná, com Luciana Paludo, e com todas e todos colegas de Mimese que vivem tal desejo juntos.

Se eu fosse responder a provocação acerca do que seria a partilha sensível na Mimese, eu responderia o que disse à Luciana em uma cena do espetáculo *Ensaio sobre o tempo*. Na cena, erámos questionados a dançar e falar o que queríamos construir com nossos corpos. Uma provocação em cena e deveria ser respondida em cena. Eu dancei/respondi dizendo que gostaria de construir possibilidades. Uma possibilidade de habitar o campo da Dança. E a Mimese me empoderou dessa ideia. Emancipou-me no dançar, quebrou meus rótulos e fizera com que me aceitasse como dançarino contemporâneo. E tal acontecimento é partilha sensível.

ATÉ ONDE DANÇOU MINHA PESQUISA

Chego, então, ao momento de encerrar a reflexão sobre o meu estudo acadêmico, através do qual busquei reunir conhecimentos teóricos e práticos em Dança e Educação.

Os objetivos da pesquisa foram alcançados. Esbocei modos para compreensão do que seria partilha sensível dentro da Mimese. Bem como, inspirei-me na metodologia da história oral para produzir oralidades de bailarinas da companhia. Ademais, debrucei-me e teorizei acerca dos disparadores pedagógicos e coreográficos da Mimese; compreendendo o aprender coreográfico como emancipação sensível.

As oralidades de minhas colegas evidenciaram que a partilha sensível na Mimese é algo construído a partir da troca, do encontro. Ou seja, arrisco dizer que o processo formativo pelo qual passamos é o que Rancière nomeia de emancipação. Um ato que nos torna pessoas diferentes no cotidiano. No caso da companhia, vemos a dança como um lugar de construção de saberes. Um elemento que é capaz de transformar concepções do que seria Dança, do que seria estar em criação. A partilha sensível na Mimese é um estado de cuidado com o outro. Como disse uma das entrevistadas, a partilha é um acordo que todas as pessoas que entram no trabalho de Luciana Paludo acabam por aprender e levar para seus trabalhos e estudos fora do espaço de ensaio. Paludo compartilha seu modo de trabalhar e potencializa muitos outros. Isso é partilha sensível.

Por fim, resta-me deixar as impressões e rastros de afetos serem levados aos possíveis leitores e leitoras deste trabalho. Terminoo assim como o comecei, repleto de dúvidas. Contudo, sigo acreditando na potência de criar modos de partilha sensível com e pela Dança.

REFERÊNCIAS

BERTÉ, Odailso. *Dança Contemporânea: corpos, afetos e imagens (re) vendo-se*. Santa Maria: UFSM, 2015.

BONILLA, Noel. A composição coreográfica: estratégias de fabulação, 2007. Disponível em: <https://docdanca.files.wordpress.com/>; Acesso em: 20 de outubro de 2018.

CABRAL, Jeferson. A autonomia como princípio criativo: um olhar para o processo de ensino do Grupo Experimental de Dança. In: Dantas; Ferraz; Tomazzoni. (Org.). *Escritos da Dança 1: olhares da dança em Porto Alegre*. Porto Alegre: Canto - Cultura e Arte, 2016.

KLEINUBING, Neusa Dendena. Quais saberes construímos no processo de ensinar e aprender dança? Revisitando bases epistemológicas. *Conexões* (Campinas. Online), v. 9, p. 199-218, 2011.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALUDO, Luciana. *O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil*. Tese (Doutorado em Educação), UFRGS, Porto Alegre, 2015.

_____. Mimese cia. De dança coisa expande seus experimentos, 2016. Disponível em <http://lupaludomimese.blogspot.com>. Acesso em 20 de outubro de 2018.

PESAVENTO, S. J. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, C. A. B.; et al.(Org.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

_____. O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado. *História Unisinos* 8, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo:34, 2012.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. *Shakespeare Enfarinhado: estudos sobre teatro, jogo e aprendizagem* - Col. Pedagogia do Teatro. São Paulo: Hucitec, 2012.

SELAU, Mauricio da Silva. História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. Florianópolis. *Revista Esboços* v.11, nº 11: UFSC, 2004.

TOMAZZONI, Airton. Esta tal de dança contemporânea. *Aplauso Cultura em Revista*, n.70, p.20-21, dez. 2005.

WOLKMER, Juliana Ribeiro. *Formação em teatro na UFRGS (1960-1973): memórias de tempos de ousadia e paixão*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFRGS. Porto Alegre, 2017.

_____. Professores de teatro a inspirar: um caleidoscópio de memórias. Monografia (Licenciatura em Teatro) – UFRGS. Porto Alegre, 2015.

Entrevistas

BARBOZA, Tayná. Entrevista para o pesquisador Jeferson Cabral (*dados da pesquisa*). Porto Alegre. Setembro de 2018.

PLEIN, Anne. Entrevista para o pesquisador Jeferson Cabral (*dados da pesquisa*). Porto Alegre. Agosto de 2018.

SCHONS, Gabriela. Entrevista para o pesquisador Jeferson Cabral (*dados da pesquisa*). Porto Alegre. Setembro de 2018.

APÊNDICE

Termo de assentimento e consentimento livre e esclarecido para produção de dados com indivíduos

Eu, Jeferson de Oliveira Cabral, CPF:01523345055, peço consentimento às participantes do trabalho de conclusão de curso “A Partilha do Dançar da Mimese Cia. De Dança/Coisa” para usar suas oralidades transcritas na versão final do estudo que será armazenado no repositório digital da UFRGS. Ressalta-se que os dados serão utilizados unicamente para fins acadêmicos.

Ao assinar o termo as pessoas permitirão o tratamento dos dados (áudio e transcrição) e a divulgação de seus nomes próprios no decorrer do texto. Tais informações foram apresentadas às entrevistadas no momento da gravação e reiteradas na assinatura do presente documento.

Para maiores informações contatar o aluno/pesquisador Jeferson que reside na Av. Da Azenha, nº 317, Ap. 1, no bairro Azenha em Porto Alegre. Para contatos diretos pelo telefone há o número 51-986524818 e o e-mail: grandeje@gmail.com. Há também o e-mail do orientador do Trabalho de Conclusão: pizarronoronha@gmail.com.

Assinatura e RG da entrevistada