

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

Tayná Barboza Fernandes

CORPO(S) QUE A COISA TEM:

**Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do
Mimese Cia de Dança-Coisa**

Porto Alegre

2018

Tayná Barboza Fernandes

CORPO(S) QUE A COISA TEM:

**Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do
Mimese Cia de Dança-Coisa**

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

Orientadora: Professora Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre

2018

Tayná Barboza Fernandes

CORPO(S) QUE A COISA TEM:

**Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do
Mimese Cia de Dança-Coisa**

Conceito final:

Aprovado em de de

BANCA EXAMINADORA

Professora Ma. Rubiane Falkenberg Zancan – UFRGS

Orientadora: Professora Dra. Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

Fernandes, Tayná Barboza

Corpo(s) que a Coisa tem: Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa / Tayná Barboza Fernandes. -- 2018. 88 f.

Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Licenciatura em Dança, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Memória da dança. 2. Processos de criação. 3. Corpo. 4. Dança contemporânea. I. Dantas, Mônica Fagundes, orient. II. Título.

*Às curiosas e aos curiosos, questionadoras e questionadores, em memória aos que
vieram antes...*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Eliana e Gelson, por sempre me apoiarem e me incentivarem a construir o meu próprio caminho. Obrigada por acreditarem nas minhas escolhas.

Agradeço à Luciana Paludo por ter deixado eu mergulhar fundo no caldo do Mimese desde 2016. Obrigada pelas nossas conversas, pelas trocas, pelo compartilhamento da Coisa, por me apresentar tantas histórias e por me mostrar que trabalhar com dança, em suas inúmeras funções, é possível.

Agradeço à Gabriela Paludo Sulczinski por ter dado forma a alguns “bichinhos” criados e compartilhados por Luciana. Obrigada pela amizade, pelas conversas e pelo incentivo.

Agradeço aos amigos e colegas da turma de 2014/1. Obrigada pelas trocas, pelas danças, pelos piqueniques e pelo companheirismo.

Agradeço aos professores com quem tive contato desde o início da minha trajetória no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Obrigada pelos compartilhamentos e por incentivarem o pensamento crítico dos alunos. Em especial, à minha orientadora Mônica Dantas por acolher esta pesquisa e por me apresentar caminhos.

Agradeço à Letícia Guimarães, Rubiane Zancan e Douglas Jung por aceitarem compartilhar algumas memórias. Obrigada pelos ensinamentos inspiradores!

Agradeço a todos os artistas curiosos que vieram antes. Obrigada pela coragem e resistência, obrigada pelos conhecimentos e modos de fazer compartilhados com o mundo.

[...] Sempre pensei que a narrativa é a arte primordial dos seres humanos. Para ser, temos que nos narrar, e nessa conversa sobre nós mesmos há muitíssima conversa fiada: nós nos mentimos, nos imaginamos, nos enganamos. [...]

[...] inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia. Portanto, poderíamos deduzir que os seres humanos são, acima de tudo, romancistas, autores de um romance único cuja escrita dura toda a existência e no qual assumimos o papel de protagonistas. É uma escrita, naturalmente, sem texto físico, mas qualquer narrador profissional sabe que se escreve sobretudo dentro da cabeça. É um runrum criativo que nos acompanha enquanto estamos dirigindo, ou levando o cachorro para passear, ou na cama tentando dormir. A gente escreve o tempo todo.

(MONTERO, 2016, p.8)

RESUMO

Pensando na difusão dos fazeres em dança como um caminho possível na busca de uma maior valorização dessa área de conhecimento como um campo de trabalho, o presente estudo tem como objetivo identificar, compreender e documentar os procedimentos de criação utilizados pelo *Mimese Cia de Dança-Coisa* (com ênfase no período de 2002 a 2008). Para isso, propõe-se a levantar dados históricos sobre a trajetória do *Mimese*, através das memórias gentilmente compartilhadas pelos entrevistados, além de sistematizar alguns princípios (da Coisa) empregados no trabalho do grupo, utilizando como material de análise: vídeos – registros coreográficos encontrados no acervo particular da diretora e registros – audiovisuais e escritos – das observações participantes realizadas no espaço de trabalho do *Mimese*. Pretende-se ainda, observar como ocorria (e ainda ocorre) o compartilhamento desses princípios com os bailarinos. Transitando entre memória e poética, apresentando figuras importantes para a dança no Rio Grande do Sul e no Brasil, a pesquisadora tem o intuito de instigar o(a) leitor(a) a olhar para a história do outro com lentes curiosas, além de convidá-lo(a) a refletir sobre suas próprias vivências, se perguntando o que dessas influenciam o seu modo de operar hoje.

Palavras-chave: Memória da dança. Processos de criação. Corpo. Dança Contemporânea.

ABSTRACT

Considering the dissemination of dance productions as a possible way to seek a greater appreciation of this area of knowledge as a work field, the present study aims at identifying, understanding and documenting the creation procedures used by the dance group called *Mimese Cia de Dança-Coisa* (particularly the 2002 to 2008 period). In order to do that, the goal is to raise historical data about the trajectory of the dance group *Mimese*, through memories kindly shared by the people interviewed, as well as systematizing some principles (of the *Coisa* – poetics) employed in the work of the group, using as material for analysis: videos – choreographic records found in the private collection of the director of the group as well as – audiovisual and written – records of the participant observations performed at *Mimese's* workplace. Besides, this study also aims to observe the way how such principles were (and still are) shared among the dancers. In a transition between memory and poetics, introducing important icons of the dance field in the state of Rio Grande do Sul and in Brazil, the researcher intends to instigate the readers to look at someone else's history through a curious perspective, as well as inviting the readers into a reflection upon their own experiences, wondering how such experiences influence their way of living nowadays.

Key-words: Dance memory. Creation processes. Body. Contemporary dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Elaine de Markondes.....	21
Figura 2 – Fotografia de Eva Schul	22
Figura 3 – Fotografia de Claudia Gitelman	24
Figura 4 – Fotografia de Toshie Kobayashi.....	28
Figura 5 – Fotografia de Ana Botafogo e Jair Moraes em “La Bayadère”.	30
Figura 6 – Fotografia de Mário Nascimento e Luciana Paludo na obra “Os humores do Poeta”	32
Figura 7 – Fotografia da obra “Semelhanças”	37
Figura 8 – Fotografia da Obra “Semelhanças”. Bailarinos: Luciana Paludo e Wilson França.....	37
Figura 9 – Fotografia da obra “Além disso”. Bailarinas: Rubiane Zancan, Katia Kalinka e Carla Furlani	38
Figura 10 – Fotografia da obra “Quem engana não ganha”. Bailarinos: Luciana Paludo e Wilson França	39
Figura 11 – Programa do espetáculo “Os Humores do Poeta” (2007)	40
Figura 12 – Mapa da exposição. Relação das influências do Mimese Cia de Dança-Coisa	43
Figura 13 – Brigadeiro. Desenho de Gabriela Sulczinski	61
Figura 14 – Malemolengo. Desenho de Gabriela Sulczinski	63
Figura 15 – Gatinho. Desenho de Gabriela Sulczinski	63
Figura 16 – Cobrinha. Desenho de Gabriela Sulczinski	64
Figura 17 – Franguinho desossado. Desenho de Gabriela Sulczinski	65
Figura 18 – Jacaré. Desenho de Gabriela Sulczinski	65
Figura 19 – Bolsão. Desenho de Gabriela Sulczinski.....	66
Figura 20 – Guarda-chuva. Desenho de Gabriela Sulczinski	67
Figura 21 – Porquinho. Desenho de Gabriela Sulczinski	68
Figura 22 – Fotografia da obra “Semelhanças”. Bailarinos (da esquerda para a direita): Vanessa Steigleder, Luciana Paludo, Janaína Jorge, Wilson França, Rubiane Zancan e Carla Furlani.....	73
Figura 23 – Fotografia da obra “Semelhanças”. Bailarina: Carla Furlani.....	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DOS CAMINHOS ATÉ O MIMESE: MEMÓRIAS	18
1.1 REFERÊNCIA, REFERIDO, REFERENTE: LUCIANA PALUDO	19
1.1.1 O BALÉ DO INSA.....	25
1.2. MIMESE CIA DE DANÇA-COISA	33
1.3 O MAPA DA EXPOSIÇÃO: LOCALIZAÇÃO	41
2 UM OLHAR À COISA: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO	45
2.1 POÉTICA: CONVERSA COM AUTORES	46
2.2 A COISA: PROCEDIMENTOS EM CONSTRUÇÃO	50
3 EU, O OUTRO E O MUNDO	59
3.1 OS GESTOS, OS TÔNUS E O “NOSSO ZOOLOGICO”: ALGUMAS SISTEMATIZAÇÕES DA COISA PARA AGUÇAR A IMAGINAÇÃO	60
3.2 O(S) CORPO(S) EM EXPERIMENTO: METODOLOGIA DE TRANSMISSÃO ...	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76
APÊNDICE A – Termo de Consentimento endereçado à Luciana Paludo	80
APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre Esclarecido endereçado aos entrevistados	81
APÊNDICE C – Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz endereçado aos entrevistados e aos integrantes do Mimese Cia de Dança-Coisa	82
APÊNDICE D – Obras coreografadas por Luciana Paludo	83
APÊNDICE E – “Os humores do poeta”	85
APÊNDICE F – Luciana Paludo Convida (Trabalhos em colaboração)	86
APÊNDICE G – Programas de espetáculos.....	87

INTRODUÇÃO

Posso dizer que há muito tempo o “entre” vem me intrigando. O que há entre o olho e a obra artística? O que está por trás do que ali se apresenta pronto? Que caminho(s) a(o) coreógrafa(o) percorreu para chegar até aquela série de “esculturas corporais” em movimento? Que instrumentos e materiais ela/ele escolheu utilizar? De onde eles vêm? Como, às vezes, a forma de utilização e organização, desses instrumentos e materiais, respectivamente, vira uma assinatura, uma marca, uma identidade, quase que uma cor inventada só para determinada(o) coreógrafa(o)?

Se olharmos mais de perto e tivermos uma amostra maior para análise, podemos perceber que essa cor “única” possui em sua composição traços de várias outras cores (em diversas pigmentações). Em 2015, compareci à palestra “A Dança na Perspectiva da Antropologia” ministrada pela professora e pesquisadora Giselle Guilhon, cuja fala trouxe uma frase em específico que chamou minha atenção: *“Todo mundo é filho de alguém!”* (BARBOZA, 2015) (Fala retirada do caderno de notas do evento)¹. No momento, a autora falava das correntes de transmissão de pensamento que se estabelecem entre o autor e seus leitores (pesquisador), sendo essas provenientes da conexão assumida pelo leitor através da paixão pelo raciocínio, pelas constatações de determinado autor. A partir desses apontamentos percebi que para compreender o modo como uma pessoa/coreógrafa(o) enxerga o mundo/cria suas obras eu deveria olhar para o contexto que a(o) envolve, para a sua história. Percebi que deveria dar atenção para as mães e/ou pais espalhadas(os) pelo mundo que essa pessoa, ao decorrer da vida, “elegeu” (seja por identificação, por desejo ou por uma simples coincidência) para servir como “fonte de referência”.

Vejo, ainda hoje, grande parte dos artistas da dança na luta pela busca por reconhecimento e respeito de outras áreas de conhecimento e, do público em geral, perante seus fazeres artísticos. Pensando sobre o assunto, comecei a perceber que, muitas vezes, o conhecimento das pessoas em relação a dança se limita à obra artística pronta (resultado apresentado). É muito raro ver um processo de construção de uma obra (o “entre”), sendo exposto para o público externo ao campo da dança. Quase não se fala dos processos necessários para que a obra chegue aos olhos do público: todos os anos de formação necessários para os envolvidos no trabalho; as

¹ Tayná Barboza Fernandes. Caderno de notas do evento “A dança na perspectiva da antropologia” – anotações das falas de Giselle Guilhon. Porto Alegre, 2015.

horas de aula (as necessárias atualizações diárias dos conhecimentos no corpo); as horas no estúdio experimentando a ideia coreográfica; a constante busca por construções no corpo; as horas de ensaios; os dias pensando nos locais disponíveis para a apresentação da obra, na construção do figurino, do cenário, na concepção da iluminação; as conversas com toda a produção envolvida e, por aí vai, em uma estrada cheia de funções.

Pensando nessa busca pela valorização do campo de trabalho da dança e na quase genealogia que Giselle Guillon traz em suas palavras citadas acima, me questiono: Se queremos ser compreendidos porquê não investir, também, na difusão do que envolve os fazeres em dança? Investir na comunicação com público através de outro meio (um caminho, talvez, menos subjetivo) – através da palavra – descentralizando o “poder” das mãos dos propositores e, dos envolvidos mais próximos da obra artística, através do compartilhamento de seus modos de operar, de seus fazeres, com o público (e quem sabe também convidá-los para experienciar essas palavras no corpo?). Para mim, o diálogo também é formativo. Cabe aqui expor o que traz Sayonara Pereira:

Hoje percebo que a arte da dança, pela fugacidade de seu caráter, requer mais que nunca uma pesquisa teórica, para que reflexão e teoria somem-se na busca de mais argumentos. Acredito ser possível que o autor da obra explique a sua proposta e o seu modo de trabalhar a fim de que seja possibilitado ao público perceber melhor a obra. Desta forma, o artista, e mais ainda o artista que faz pesquisa dentro da universidade pode exercitar o domínio de dois sistemas de pensamento distintos, os quais irão resultar em duas produções distintas sempre em diálogo com o sensível e o intelectual (PEREIRA, 2010, p.22).

Talvez, tomando a história da dança (o que abarca a história de cada fazer) como argumento essa aproximação gerasse maior empatia pelo trabalho artístico e, com isso uma maior valorização do campo.

Segundo Dantas e Schul (2012, p.108):

Se existem registros de produções de balé no Rio Grande do Sul desde meados dos anos 1920, há uma extensa lacuna no que se refere ao registro e à sistematização da memória mais recente da dança cênica no estado. Em relação à dança contemporânea, por tratar-se de um fenômeno relativamente recente, os registros, estudos e propostas de criação de repertórios são ainda mais escassos, embora existam relatos e registros documentais de produções em dança contemporânea no Rio Grande do Sul desde 1974 (CUNHA; FRANCK, 2004). Além disso, coreógrafos, bailarinos e público guardam em suas memórias as histórias recentes destas e de outras danças.

Portanto, julgando importante a difusão dos fazeres em dança e das redes histórico-referenciais que estão implicadas nisso, proponho que este trabalho seja um mergulho no “caldo do outro”, entendendo-se por isso uma espiada no contexto em que este vizinho está inserido e/ou já esteve (O que pensa? O que elege? O que o faz mover? O que cria? Como o faz? Como joga com tudo isso?). Velejar-se-á pelo caldo do grupo “Mimese Cia de Dança-Coisa”, no qual cheguei em abril de 2016, através da cadeira de “Estágio de Docência em Projetos de Dança”, ministrada pelas professoras Aline Haas e Mônica Dantas. A cadeira previa que cada acadêmico elegeisse um espaço, escolar ou não escolar (sendo uma companhia, uma produtora, um centro municipal de dança ou cultura, etc.), para desenvolver um projeto (um plano de trabalho).

Nesse período, tomei conhecimento que a professora Luciana Paludo retomaria o Mimese Cia de Dança-Coisa como um Projeto de Extensão, agora junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Alguns pontos capturaram minha atenção naquela proposta de proporcionar espaço e tempo para a reflexão e a construção de movimentos; um deles foi a possibilidade de olhar mais de perto para a metodologia e para o sistema de trabalho da Luciana, para o que estava implicado ali e quais referências o alimentava. Desse modo, com a companhia de Frederico Corteze (minha dupla nesta aventura que foi o estágio), decidi mergulhar no caldo de memórias e modos de fazer e operar do Mimese, decidi conhecer a Coisa (poética).

O estágio acabou em meados de julho daquele ano, o tempo passou e aquela história, então alheia à minha, se tornou cada vez mais próxima; hoje já se mescla com minha coleção de outros caminhos, virou referência. Mas, o tempo não deixou encerrar, nem passar a curiosidade que me movia a estar presente nos encontros do grupo. Nos meses que seguiram eu continuava realizando observações

participantes, analisando os procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos utilizados por Luciana Paludo no grupo: não saí do modo pesquisadora.

Então em 2017, tomada pelo desejo de explorar mais a fundo quais princípios a Coisa tem, decidi tornar o Mimese objeto de estudo do presente trabalho de conclusão de curso, que tem como objetivo identificar, compreender e documentar os procedimentos de criação utilizados pelo Mimese Cia de Dança-Coisa (com ênfase no período de 2002 a 2008 - primeiros anos de existência da Cia). Para isso, também se propõe levantar dados históricos sobre a trajetória do Mimese, sistematizar alguns princípios gestados pela diretora do grupo e observar como ocorre o compartilhamento desses princípios com os bailarinos.

A presente pesquisa em arte, de caráter qualitativo, contou primeiramente com coletas de dados através de observações participantes dentro do ambiente de trabalho do grupo, acompanhadas de registros em diário de bordo, em captação de áudio e, em algumas ocasiões, em vídeo. Essas imersões foram o ponto de partida para a formulação das problematizações estabelecidas para a presente pesquisa, mais do que um espaço de verificação dessas, proposta que traz Kaufmann (2013) em sua obra “A entrevista compreensiva: Um guia para a pesquisa de campo”.

Paralelamente aos procedimentos citados acima, foram realizadas “Entrevistas-Coisa”² com Luciana Paludo (por ser diretora do Mimese Cia de Dança-Coisa), Letícia Guimarães (por sua relação como bailarina do Mimese presente no grupo no período de 2004-2008 e de 2016 até o momento), Rubiane Zancan (por sua relação como bailarina do Mimese, em seus primeiros anos de existência e, por agora ser espectadora das obras apresentadas pelo grupo) e Douglas Jung (por ser bailarino convidado no Projeto Luciana Paludo Convida, realizado em 2016). Todas as entrevistas contaram com registros audiovisuais, exceto as realizadas com Luciana Paludo, que contaram somente com o registro de áudio. Além das

² As entrevistas contaram com abordagens diversificadas: em algumas o protocolo se aproximava mais às entrevistas semiestruturadas, já em outras a pauta era aberta – a entrevistada era quem propunha a conversa – pois eu como pesquisadora, mas também participante do Mimese (imersa neste caldo) estava muito tempo próxima de Luciana Paludo e Letícia Guimarães o que possibilitava diálogos mais frequentes, que contribuíram muito com a pesquisa. Às vezes, até mesmo um exercício ou um comentário feito em aula me servia como fonte, como relato.

Nas entrevistas procurou-se instigar o compartilhamento da memória por outras formas, para além do relato falado, como, por exemplo, através da memória presente no corpo (O que desse trabalho o seu corpo ainda se lembra? Você poderia mostrar? Ou como era o ambiente em que as aulas aconteciam? Como você o descreveria? Você poderia desenhá-lo?). Procurou-se, também, tomar conhecimento da trajetória artística da(o) entrevistada(o), para que, posteriormente, se observasse a relação dessa/desse com a Coisa.

entrevistas, foram realizadas consultas em fontes documentais do acervo particular da diretora do grupo como: programas de espetáculos, materiais de divulgação, matérias de jornais, roteiros de espetáculos, registros coreográficos em vídeo, registros fotográficos de obras artísticas, assim como projetos propostos pelo grupo e seus respectivos relatórios. A pesquisa também contou com os arquivos que Luciana enviava por e-mail para a pesquisadora, quando encontrava algo que gostaria de compartilhar.

Foram realizadas também pesquisas bibliográficas para darem respaldo teórico à pesquisa. Nesse processo encontrei alguns pensadores para conversar nas diversas fases da presente pesquisa. Em Luigi Pareyson encontrei suporte para pensar o campo da poética e da estética; Em Fayga Ostrower e Laurence Louppe encontrei suporte para dialogar sobre processos de criação; Já José Gil, como uma das referências anunciadas por Luciana, me ajudou a compreender alguns princípios utilizados por essa no trabalho do Mimese. Além dos pensamentos desses autores, considerações de outros pensadores entrarão para o diálogo no decorrer do presente trabalho.

Logo após a coleta, as entrevistas foram transcritas e todo material coletado foi aproximado, analisado e separado em “pastas” de acordo com as categorias previamente criadas (que deram origem à organização dos capítulos desse trabalho). São elas: **A memória**, que traz no primeiro capítulo desse trabalho uma série de figuras-referências para Luciana Paludo, assim como para a dança no Rio Grande do Sul e no Brasil; **A coisa**, que traz no segundo capítulo tópicos teóricos sobre a poética, que servirão de base para a apresentação de tópicos sobre a construção da Coisa; **Eu, o outro e o mundo**, terceiro capítulo do presente escrito, que, primeiramente, apresenta algumas sistematizações da Coisa e, posteriormente, expõe algumas formas de relações da Coisa com o “mundo”, a partir das relações de transmissão dos princípios de trabalho utilizados no Mimese. No decorrer do trabalho, essas categorias foram abertas e postas em diálogo com os referenciais teóricos pertinentes.

Neste trânsito entre teoria e prática, pretendo abrir a exposição, apresentando ao espectador uma parede cheia de quadros ligados por teias de relações (para comparar, negar ou se aproximar). Já parou para pensar nisso? Qual(ais) pessoa(s) e ou coisa(s) recebe(m) um lugar na sua parede? Qual é a sua decoração? Será que ela conversa com a de outro alguém? Faço o convite, a partir dessa pesquisa, à/ao

leitora/leitor, para que independente de sua relação com a dança e, independentemente de sua profissão, faça o exercício de olhar para si e se questionar sobre suas influências, inspirações, criações.

OBSERVAÇÕES:

1- A partir de agora algumas informações podem se apresentar entre dois tempos – o passado e o presente – quando isso ocorrer as palavras estarão conjugadas nos referidos tempos separadas por uma barra (/).

2- A partir deste momento preste atenção aos nomes grifados em *itálico* e tente descobrir – ou inventar – a relação entre eles.

Boa criação!

1 DOS CAMINHOS ATÉ O MIMESE: MEMÓRIAS...

A possibilidade de olhar para o passado com uma lente curiosa é, para mim, uma das coisas mais preciosas que descobri neste período de cinco anos em meio ao curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Nesse tempo, fui apresentada à sujeitos, sociedades, culturas e até descobri parentescos, que eu nem sabia que existiam, na minha árvore genealógica da dança. Foram a partir dessas descobertas que me vi encantada pelas memórias que o corpo da(o) bailarina(o) carrega, anunciadas a cada movimento.

Deleuze (1999), em sua obra “Bergsonismo”, traz a relação memória e duração segundo Bergson, entendendo-se a duração como um tempo que opera em coexistências, ou seja, o presente e o passado não são dois momentos sucessivos, mas sim coexistentes, onde o presente não para de passar (a cada instante “era”) e o passado que não para de ser (eternamente “é”), mas pelo qual todos os presentes passam (DELEUZE, 1999, p.45). Deleuze ainda afirma que para Bergson a duração é memória, “seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente no passado, seja sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo” (DELEUZE, 1999, p.39).

Com essas considerações, penso no corpo como um recipiente cheio de caminhos, lembranças, fatos vividos em tempos diversos, todos reunidos (bom... pelo menos os mais relevantes), todos misturados, emaranhados de teias relacionadas, cada item coexistindo no corpo. Nenhum desses itens possuem uma forma fixa, cada um deles, quando revisitado, é (re)construído, (re)inventado através de caminhos que a mente ainda tem pistas.

“A lembrança coexiste com aquilo de que ela é lembrança, coexiste com a percepção correspondente; o presente é tão somente o grau mais contraído da memória, é um passado imediato.” (DELEUZE, 1999, p.119) (grifo meu).

Foi a partir desse emaranhado de memórias (que transitam pelos corpos) gentilmente cedidas pelos entrevistados escolhidos para essa pesquisa que, junto aos escritos de Luciana Paludo (teses, dissertação, artigos e escritos de seu blog) e aos referenciais teóricos escolhidos, estruturei esse capítulo. Para isso me

acompanhou ainda a seguinte questão: Será que tudo o que precede o artista-criador influencia o processo de criação de suas obras?

Procuro, nesse capítulo, dissertar sobre as memórias construídas sobre o Mimese para registrar seus caminhos e alimentar acervos públicos de memória da dança, mas, também, para pôr o Mimese em relação com histórias outras, convidando o/a leitor(a) a se relacionar com os fatos aqui expostos a partir de uma auto investigação, colocando-se no jogo, para verificar a possibilidade de ligação com a história do grupo ou de suas referências. Proponho esse fazer pensando na importância de tomarmos consciência de que não estamos sozinhos no mundo e/ou em nossas danças, estamos sempre sendo acompanhados pelo outro, pelo pedacinho de tijolo, seja do tamanho que for, que esse deixou nesta casa em eterna construção que é o corpo (dançante ou não-dançante) de cada um.

Assim como as biografias pessoais, as histórias da dança - como biografias culturais - fornecem temas de herança que estão sempre ativos (assim como ocultos) quando dançarinos dançam. A história da dança pode ser concebida como um aspecto atraente e influente da memória que é - como a biografia pessoal - sempre existente na performance atual. Como a biografia, a história da dança não depende do fato de os dançarinos quererem ou não que ela afete, manipule ou controle a sua dança; ao contrário da biografia, a história da dança ainda não recebeu crédito (suficiente) para desempenhar um papel vital, crítico e/ou criativo na dança (JESCHKE, 2012, p.1).

Com isso, não poderia deixar de abrir essa exposição sem antes passar, com um olhar atento, pela trajetória formativa e artística de Luciana Paludo, sendo esta a proponente do grupo Mimese. Posteriormente, seguimos tecendo os fios da teia até chegarmos à formação do grupo em 2002 e em seus parentes mais próximos.

1.1 REFERÊNCIA, REFERIDO, REFERENTE: LUCIANA PALUDO

“[...] elementos estrangeiros são remodelados segundo os padrões que prevalecem em seu novo ambiente.”

(BOAS, 2004, p.46)

Bailarina, professora, coreógrafa, diretora, produtora, artista... E segundo ela mesma, um ser nômade.

Luciana Paludo nasceu em Passo Fundo, interior do Rio Grande do Sul, no ano de 1969, mas passou a infância e a adolescência há aproximadamente cinquenta e um quilômetros de distância, no município de Getúlio Vargas. Luciana inicia seus estudos em dança em 1981, aos onze para os doze anos de idade, tendo como professora Lígia Wez (era da Escola Municipal de Belas artes de Erechim) que ia de Erechim para o Clube Cruzeiro do Sul uma vez por semana para ministrar as aulas. Mais tarde chegou ao Studio T, onde teve aulas de ballet clássico com Tânia Mara Rizzi e onde, aos catorze anos, começa a dar aulas de dança.

Passados alguns anos, Luciana vai estudar ballet clássico em Passo Fundo, quando em 1986, toma conhecimento da existência do Curso Superior de Dança – Bacharelado em Dança da PUC Paraná (PUC-PR) e Fundação Teatro Guaíra, que tinha/tem sede na cidade de Curitiba – a partir do professor ‘Ronald’ (professor de Luciana em Passo Fundo que já havia estudado na Escola Maria Olenewa no Rio de Janeiro e dançado no Ballet Phöenix³ em Porto Alegre). Assim, no ano seguinte, Luciana parte para Curitiba e inicia seus estudos na universidade, onde fica de 1987 a 1989 cursando bacharelado e, em 1990 cursando a Licenciatura.

Chegando em Curitiba Luciana descobre o Curso de Danças Clássicas (CDC) da Fundação do Teatro Guaíra, que cursa até 1990, tendo aulas de ballet clássico, dança moderna e improvisação. Em um artigo escrito para a Revista Científica da FAP em 2017, Luciana Paludo relata sobre a importância de sua passagem pela graduação e por esse espaço no Teatro Guaíra:

Em minha graduação fiz muita aula, dancei muito, coreografei, aprendi repertórios; estudei metodologia de ensino da dança, cinesiologia, improvisação; fiz os estágios da licenciatura na Escola do Teatro Guaíra e outros tantos saberes que me auxiliam a transitar pelo mundo, desde então (PALUDO, 2017, p.52).

Como cita acima, é nesse período que encontra com profissionais que exercem, hoje, grande influência em seu fazer. Desse modo, eu lhes apresento um dos primeiros quadros que compõe a decoração do Mimese: *Elaine de Markondes*.

³ Grupo fundado em Porto Alegre no ano de 1981, por Tony Seitz Petzhold e Walter Arias. Segundo Cunha e Franck (2004, p.139), o grupo visava oportunizar a experiência de dançar colocando os bailarinos em contato com o público, propiciando espetáculos fora dos moldes escolares.

Figura 1 – Na fotografia está Elaine de Markondes.



Fonte: Núcleo do Corpo. Elaine de Markondes. Ano desconhecido.

Elaine de Markondes foi bailarina clássica, hoje é dançarina de tango e master trainer em pilates. É especialista em Artes Cênicas e mestre em Comunicação e Semiótica, tendo, também, formação na área da saúde: em medicina e fisioterapia. Elaine e Luciana Paludo se encontram no Curso de Graduação em Dança da PUC-PR/ Fundação do Teatro Guaíra, onde essa era professora e ministrava as cadeiras de “Cinesiologia” (no segundo ano) e “Técnica Clássica” (no terceiro ano), trazendo muitos pontos a serem pensados: o estudo do corpo e suas funcionalidades, mas para além disso descobertas sensoriais.

Segundo Luciana Paludo (2016, p.148), Elaine foi quem a iniciou no universo da palavra sugestão, da palavra-movimento, “da palavra que deflagra uma ação no corpo, mesmo que estejamos aparentemente imóveis”. Luciana é apresentada, então, à Idiocinese (palavra de origem grega – Ideo= ideia e Kinesis= movimento).

Idiocinese é um Método Psicofisiológico de Ensino de Movimento criado por Lulu E. Sweigard (1895-1974), que tem como metodologia a imaginação de linhas de movimento para promover a recoordenação neuromuscular (SILVA, 2008), ou seja, propõe a utilização de imagens (como metáfora) para modificar padrões de movimento corporais. Em muitas das aulas em que estive presente, nestas funções coexistentes que assumi durante o período de realização da presente pesquisa – participante (sujeito na história) e pesquisadora – pude perceber essa forte influência

que os conhecimentos da Idiocinese exercem sobre o fazer de Luciana. A escolha por indicar o caminho para extensão da cintura escapular, a partir da imagem de que suas costas estão apoiadas no encosto de uma cadeira é um exemplo disso. Poderia dizer que a Idiocinese é uma das bases de suas práticas.

[...] meu corpo derramava, virava éter, chegava até as pessoas e, depois, se aglomerava novamente – de certa forma, meio deformado. Então isso migrou para as minhas palavras, no momento em que ensino dança ou coisas sobre o corpo para as pessoas (PALUDO, 2016).

Ainda na época de sua graduação, Luciana tem um encontro com uma das grandes referências da dança moderna e contemporânea no Brasil: *Eva Schul* (segundo quadro dessa exposição).

Figura 2 – Na fotografia está Eva Schul. Fotógrafo: Eduardo Carneiro.



Fonte: Facebook. Perfil pessoal de Eva Schul. 2018.

Eva (bailarina, coreógrafa, professora, diretora) nasceu em 1948, em Cremona na Itália, chegando ao Brasil no ano de 1956, onde iniciou seus estudos em dança clássica, aos nove anos, com Maria Júlia da Rocha. Aos dezesseis anos foi estudar na escola do New York City Ballet e estagiar na companhia, mas no ano seguinte volta ao Brasil, para a cidade de Porto Alegre, onde estudou com Tony Petzhold. Não encontrando na dança clássica uma resposta para suas aspirações artísticas (CUNHA; FRANCK, 2004), Eva inicia seus estudos em dança moderna,

chegando a estudar no Uruguai (em 1972) com Elsa Vallarino e Hebe Rosa e na Argentina (em 1973) tendo como professoras Renate Schottelius e Ana Itelman.

Nesse período, novamente em Porto Alegre, Eva cria o Espaço Mudança, que oferecia experimentações em diferentes áreas da arte. Em 1975, Eva Schul retorna à Nova York, onde estuda na escola de Alwin Nikolais (1910-1993)⁴ tendo aulas com Hanya Holm (1893-1992)⁵:

[...] É fundamental entender que no Nikolais Dance Lab, estudamos exaustivamente com alguns dos melhores professores da época além de Hanya, do Nik, como o chamávamos e do Murray, primeiro bailarino de Nik e coreógrafo e diretor de sua própria companhia, técnica, improvisação composição e teoria, como disciplinas inter-relacionadas e complementares. Criando um entorno com os contemporâneos, Graham, Cunningham, discípulos de Limón, nas áreas técnicas, improvisação e composição; com Phyllis Lahmut, conscientização do movimento; Laban com Irmgard Bartenieff; tai chi chuan; palestras, experimentações que incluíam todo o movimento da Judson e da dança que viria a se tornar a pós-moderna; *happenings*; aulas como livre ouvinte nas universidades, em preparação corporal do ator com James Penrod; *eurhythmics* com John Coleman; *imagery* e princípios de mímica, tive a sorte de compartilhar do surgimento e desenvolvimento do pós-modernismo (SCHUL, 2007 apud DANTAS, SCHUL, 2012, p.106) (grifo da autora).

Segundo Dantas e Schul (2012) as vivências desse período de imersão nos princípios que rodeavam a dança moderna nos Estados Unidos ecoaram nas criações de Eva, nos anos 1980, como: “Ecos do Silêncio”, “Reflexos”, “Jungle”, “Limites da Ilusão” e “Hall of Mirrors”. Nesse momento Eva estava em Curitiba, onde foi professora de Luciana no curso de Dança na PUC-PR, ministrando cadeiras como “Didática Específica da Dança Moderna” e “Composição Coreográfica”. Sendo

⁴ Alwin Nikolais nasceu nos Estados Unidos em 1910 e é considerado uma das figuras referência da dança moderna norte-americana. Foi coreógrafo, cenógrafo, figurinista e compositor e, durante sua formação, teve aulas com importantes figuras da dança como: Hanya Holm, Martha Graham e Doris Humphrey. Seus trabalhos coreográficos possuem um caráter abstrato e, segundo Marc Lawton (citado por LOUPPE, 2012, p.231), “Em Nikolais, o bailarino esculpe o espaço e o tempo. É versátil como um peixe na água, sempre presente onde menos se espera”. Em 1951, Nikolais cria sua companhia – Nikolais Dance Theater.

⁵ Hanya Holm nasceu na Alemanha em 1893 e é considerada uma das figuras referência da dança moderna. Foi bailarina, coreógrafa e professora, estudou no Instituto Dalcroze e mais tarde teve como mestra: Mary Wigman. Seus processos coreográficos se baseavam nos princípios da dança expressionista alemã, na relação do corpo com o espaço, tendo as práticas de improvisação como base de investigação. Em 1931, em Nova York, Holm inaugura a Mary Wigman School, que mais tarde passaria a se chamar Hanya Holm School of Dance.

um quadro (figura) que se apresenta de forma recorrente na galeria de Luciana Paludo, se relaciona com tempos diversos.

Outra figura referência relacionada aos fundamentos da dança moderna norte-americana é *Claudia Gitelman* (1926-2012), professora de Dança Moderna de Luciana no período de sua formação em Curitiba. Claudia foi bailarina, coreógrafa, professora e escritora. No início dos anos 50 trabalhou com Alwin Nicolais e, a partir de 1959, teve, também, como importante referência Hanya Holm, com quem trabalhou até 1992 (ano em que Holm falece). Gitelman é formada pela University of Wisconsin-Madison (1958), no ano de 1985 começa a trabalhar como professora na Rutgers University – Mason Gross School of the Arts ministrando aulas de “Dança Moderna” e “História da Dança” (DANCE MAGAZINE, 2012). Além de suas funções como bailarina e professora, Claudia foi escritora contribuindo para o campo da dança com diversos artigos sobre a história da dança moderna e sobre os procedimentos de trabalho de Nicolais e Holm. Em 2001, lançou o livro “Dancing With Principle: Hanya Holm in Colorado, 1941-1983”, que relata o trabalho de Holm em sua “Escola de Verão no Colorado Springs (EUA)”.

Figura 3 – Na fotografia está Claudia Gitelman. Fotógrafo: Tim Davis.



Fonte: Dance Magazine. Claudia Gitelman. 2012.

Luciana Paludo, já graduada em dança em dezembro de 1990, decide voltar ao Rio Grande do Sul, mais precisamente para Erechim, onde entra no mercado de trabalho da dança dando aulas na escola de Tânia Mara Rizzi, no “Studio T”, onde frequentou e ministrou aulas anos atrás. Mas, Luciana nunca parou de dançar, trabalhava sozinha, fazia sua própria gestão de tempo e de espaço, atualizava os conhecimentos já conhecidos pelo corpo, mas também buscava novos caminhos. Em 1991, seguido do nascimento de seu primeiro filho, Luciana Paludo se muda para Taquara. Segundo Luciana (2018), Taquara era a cidade mais próxima de Porto Alegre (onde poderia fazer aulas), onde, por indicação de *Carla Reinecke* (professora de composição coreográfica de Luciana Paludo na época de sua formação em Curitiba), começou a frequentar as aulas com Alexander Siderof.

Na busca por trabalho em Taquara, Luciana foi até a Casa de Cultura da cidade e descobre que havia um edital para um concurso público na área de artes em aberto. Eis que essa realiza o tal concurso e passa, assumindo o cargo por somente um mês, pois seu marido recebe uma promoção de trabalho e, por ironia do destino, dentre todas as cidades possíveis para a transferência (sendo todas regiões metropolitanas, menos uma...) a “sorteada” foi São Luiz Gonzaga⁶. Com isso, em setembro de 1992, Luciana e sua família chegam em São Luiz Gonzaga, onde, no mês de outubro desse mesmo ano, abre sua primeira escola de dança.

1.1.1 O BALÉ DO INSA

Luciana abre sua escola através de uma articulação com o Instituto Nossa Senhora Auxiliadora (INSA), um colégio em São Luiz Gonzaga, que gentilmente emprestava um espaço para que as aulas pudessem ser ministradas. No INSA já tinha academia poética, banda de música e banda de rock, só faltavam aulas de dança, o que foi resolvido com o funcionamento da escola de Luciana: o Balé do INSA.

A gestão administrativa da escola era de responsabilidade de Luciana Paludo, assim como a realização das aulas. Estas ocorriam no porão do INSA, uma sala, que antes de Luciana chegar no colégio, era um depósito cheio de cadeiras, mas que naquele momento virava uma sala de produção de arte. “Era um lugar, assim,

⁶ Cidade localizada no noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – Região das Missões. Fica há aproximadamente seis horas (de carro) da capital do Estado.

que quando era frio não era muito frio, quando era quente não era muito quente. Parecia sempre meio climatizado, assim, um lugar meio abençoado” (PALUDO, 2018b).

A escola promovia aulas todos os dias, reflexo dos anos de formação na Escola do Teatro Guaíra e do que já virara costume de Luciana – o fazer diário em dança. No primeiro ano de funcionamento da escola a grade se apresentava assim: segundas, quartas e sextas-feiras eram direcionadas para as aulas de ballet clássico e as terças e quintas-feiras eram direcionadas para as aulas de dança moderna. Já no ano seguinte, em 1993, as aulas de ballet clássico foram estendidas para todos os dias da semana, as aulas de moderno continuaram duas vezes na semana.

Nas terças e quintas-feiras, Luciana Paludo também ministrava aulas para um grupo de mulheres que não eram bailarinas. As aulas transitavam entre os movimentos funcionais do corpo (através dos conhecimentos adquiridos nas aulas de fisiologia e cinesiologia da graduação em dança) e o pensamento estético do movimento.

Observação: Nesse ano (1993) Luciana Paludo estava com três crianças pequenas, pois havia acabado de receber as “manas”, como se refere às suas duas filhas mais novas.

As turmas da escola eram divididas por níveis, e os planos de aula eram construídos com base nos conhecimentos e materiais adquiridos em sua graduação. Luciana trabalhava/trabalha com o princípio de progressão no ensino da técnica, esmiuçava o máximo que conseguia para que os alunos enxergassem e compreendessem os caminhos para acessar cada passo. Primava/prima pela limpeza dos movimentos, mas sempre em estado de trocas, instaurando conversas com os alunos.

Sobre esse jeito de Luciana Paludo organizar e compartilhar seu fazer, Letícia Guimarães (2018) traz algumas memórias:

E eu acho que esse modo de trabalhar dela, vem bastante da... também da escuta e do olhar pra com quem estava chegando para perto dela. E aí, eu acho que tem uma coisa que... isso eu acho que vai se acentuando, sempre existiu, mas foi se acentuando, principalmente, por essa coisa de turmas com público extremamente diverso e coisa assim, mas eu sempre acho que isso tem a ver com a questão da Lu, que ela dava aula para dar independência para os alunos dela, sempre foi assim. Eu me lembro que eu era pequenininha e aí eu fazia as minhas aulas durante a semana e final de semana eu ia me agarrar na porta para fazer as barrinhas, essas coisinhas assim e, tudo bem isso era uma vontade minha, mas ao mesmo tempo era uma possibilidade que eu tinha por causa do jeito que ela ensinava. Por que não adianta só querer também se agarrar no guarda-roupa, mas se não... Então como era tudo bem esmiuçado, bem claro, eu acho que tem a ver com isso.

Em dezembro de 1992, o Balé do INSA fez sua primeira mostra de trabalhos, com “Carmina Burana” e outra coreografia de ballet clássico coreografada por Luciana, no Festival da Comunicação (FECOM), onde todas as atividades que o INSA oferecia participavam. Os anos foram passando, o número de alunos foi aumentando e Luciana começou a perceber um padrão se construindo, muitas pessoas de pouco poder aquisitivo procuravam as aulas de dança. Com isso Luciana propõe um sistema de bolsas de estudos, dando a oportunidade para que essas pessoas tivessem acesso ao conhecimento da dança de forma gratuita. Aos poucos a escola foi crescendo, chegando a ter em 1994 aproximadamente setenta e cinco/oitenta pessoas inscritas. Ia crescendo e se tornando um patrimônio cultural da cidade, contando com o auxílio também da imprensa, que divulgava seus discursos (“a base para os outros falarem de nós”), seu trabalho.

Mas, a questão, assim, de tu trabalhar com olhar de generosidade, acolher muita gente, acolhe muita gente, sabe, eu fico pensando assim, ela era bem mais nova do que eu quando foi lá para São Luiz e montou uma escola, uma escola grande e sempre acolheu e ensinou com muita generosidade. Eu acho que uma marca dela é não se apropriar das pessoas, do trabalho dela. Pode ser que... e é obvio, que quando tu trabalha com uma pessoa que tu tenha uma marca dela, mas ela não quer que tu fique grudada nela, ligada a ela, ligada a pessoa dela. Ela te ensina e dali a pouco ela já quer trocar contigo. Eu me lembro que eu era novinha quando eu fiz a escola e quando vê... Que é uma coisa muito marcante assim, na minha vida, de ter dez anos e estar conversando com uma mulher de vinte e poucos, e olha, às vezes de igual para igual, doze anos. Então, tem uma coisa, assim, dela ensinar, mas não agarrar e dali a pouco ela quer lidar contigo como colega (GUIMARÃES, 2018).

O Balé do INSA, além das criações de Luciana Paludo, investia em produções de outras coreógrafas como Carmen Jorge (com a obra “Os exibidos”) e *Eva Schul* (com a obra “Hall of mirrors”⁷ e “Solitude”), obras compradas para serem remontadas na escola. Luciana Paludo relata que buscava sempre deixar os pais dos alunos a par do que estava acontecendo. Quando decidia investir em novas produções para a escola buscava sempre informar aos pais o que estava implicado nisso, justificando a importância de os alunos terem experiência com um trabalho de repertório. A partir disso se reuniam e buscavam alternativas, faziam rifas, festas, entre outras coisas, para arrecadar dinheiro para que o investimento fosse possível.

No ano de 1994, Luciana conhece *Toshie Kobayashi* (1946-2016) – uma de suas grandes incentivadoras – com quem passa a fazer, periodicamente, aulas de ballet clássico. Para localizar o visitante, Dona Toshie é o quarto quadro dessa exposição.

Figura 4 – Na fotografia está Toshie Kobayashi.



Fonte: Divulgando Tap. Toshie Kobayashi. 2016.

Toshie Kobayashi nasceu em 1946 em São Paulo, onde iniciou seus estudos em ballet clássico seguindo o método italiano Cecchetti com a professora italiana Carmen Bonn. Mais tarde Toshie ingressou na Escola Municipal de Bailados (hoje chamada de Escola de Dança de São Paulo) dançando no corpo de baile do Theatro Municipal. Nesse período teve como mestra Marília Franco (1923-2006). Depois de

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p_7ZII80O48> . Gravação de 1997.

formar-se pela Escola Municipal Dona Toshie ministra aulas aí e, paralelamente abre sua própria escola, que recebia bailarinos de vários lugares do Brasil. Aproximadamente quarenta anos depois Toshie Kobayashi acaba por fechar sua escola, o que acaba por levá-la a frequentar vários espaços através de convites: para ministrar aulas em companhias e em cursos de aperfeiçoamento e para exercer a função de jurada em festivais de dança. Segundo Luciana Paludo (2017, p.185) Dona Toshie foi sua grande mentora, a pessoa que lhe mostrou ser possível a dança a partir de seu corpo.

Para além das coreografias que criava para o Balé do INSA, Luciana também investia em criações para si mesma. Eis que em 1998, através de uma sugestão de *Jair Moraes* (professor de Luciana), de seu trabalho diário e de suas investigações “solitárias”, Luciana cria “*Clara: Um ser ao vento*” (o seu primeiro solo e o quinto quadro dessa exposição). No processo desse trabalho a coreógrafa relata ter chegado a uma chave, presente em seus modos de operar desde então, um estado alterado de consciência do corpo, uma certa consciência expandida, um jogo possível de modulações de energias a serem compartilhadas com o espectador da obra. Nisso, imagino o escudo de proteção do artista sendo dilatado, se tornando cada vez maior, se prolongando e envolvendo cada vez mais o público presente, se tornando poroso, permitindo que o que está sendo construído e gestado no corpo do artista esteja ao alcance do espectador.

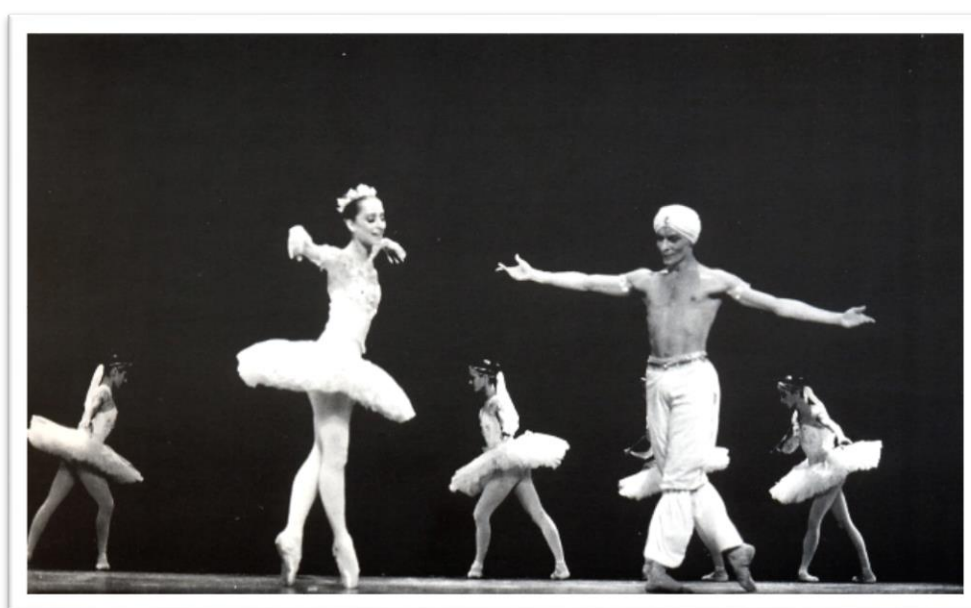
Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo (GIL, 2001, p.57).

Em um jogo de funções diversas (bailarina, professora, mãe, gestora...), todas coexistindo e se alimentando, Luciana caminhava também pelos espaços dos festivais de Dança, vendo esses como um meio de fazer circular suas produções, o que, morando no interior do estado, não era uma tarefa fácil em meados dos anos noventa. Já em 1999 Luciana cria “*Um piano só*” (sexto quadro), inspirada e encorajada pela recomendação de investir na composição coreográfica feita pelo professor *Jair Moraes*.

Segundo Paludo essa coreografia, de caráter lírico, foi uma síntese – nada de “inérito no mundo” – do que chama de entendimentos de corpo. Em sua composição havia um misto de caminhos já esculpido no corpo: os adquiridos durante os anos de formação, que transitaram pelos estudos em ballet clássico e dança moderna, assim como os construídos através das investigações diárias no estúdio que, ao longo do tempo, construíam outros caminhos, desenhavam outras formas no espaço, criavam uma espécie de vocabulário. Este, Luciana compartilhava/compartilha e investigava/investiga com seus alunos e que, posteriormente, refinava, editava, mexia na organização, nos tempos, nas direções. “Parecia que eu havia achado, pela primeira vez, o tempo que cabia no meu corpo” (PALUDO, 2017, p. 185)

Jair Moraes (1946-2016) foi professor de Luciana na época de sua formação no Teatro Guaíra e, também, depois disso. Esse é o sétimo quadro dessa exposição, com isso o apresento:

Figura 5 – Na fotografia Ana Botafogo e Jair Moraes em “La Bayadère”.



Fonte: Clic RBS. Ana Botafogo e Jair Moraes. 2016.

Jair Moraes foi bailarino, professor, coreógrafo e diretor, iniciou seus estudos em dança no Rio de Janeiro, onde estudou com Tatiana Leskova (1922)⁸ e Eugênia

⁸ Tatiana Leskova nasceu na França em 1922, é considerada uma das referências mais importantes do ballet clássico no Brasil. Leskova iniciou seus estudos em dança com Lubov Egorova e, mais tarde, por volta de 1939, foi contratada por uma das companhias europeias mais cobiçadas da época:

Feodorova (1923-2007)⁹, grandes referências do ballet clássico no Brasil. Já no final da década de 1960 ingressou como bailarino no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, posteriormente, dançou no corpo de baile do Teatro Guaíra em Curitiba e como solista do Corpo de Baile Municipal de São Paulo (SANTOS; WOSNIAK, 2015, p.11). No ano de 1973, Jair vai para Lisboa dançar no Ballet Gulbenkian onde fica até o ano de 1979. No período em que estava aí, fazia algumas viagens pela Europa para estudar, tendo passado pela companhia Béjart Ballet e por um estágio na Mudra School. Já de volta ao Brasil, em 1983, Jair foi diretor artístico do grupo profissional Raízes em Caxias do Sul (RS) e em 2003 cria a Companhia de Dança Masculina Jair Moraes.

Uma das coisas em comum entre esses quadros que até aqui apresentei é a característica de “seres nômades”, inquietos e curiosos pelos conhecimentos que envolvem a dança. Luciana também era/é um ser nômade e, no ano de 2000, a partir de um convite para ministrar aulas no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ) – primeiro Curso de Dança do Estado do Rio Grande do Sul – fecha sua escola e parte para dar aula em uma nova cidade: Cruz Alta.

Um ano depois dessa volta ao espaço acadêmico Luciana inicia sua especialização em Linguagem e Comunicação na mesma universidade. É nesse mesmo ano (2001), que Luciana traz à vida “*Mesmo assim*” (oitavo quadro dessa exposição). Essa coreografia era um jogo de redes silenciosas, um jogo entre movimentos e “não movimentos” (pausas), um jogo entre espaço e respiração, um jogo de vocabulário. A coreografia “*Mesmo assim*” foi apresentada, nesse mesmo ano, no Festival de Dança de Joinville, onde Luciana Paludo recebe a premiação de melhor bailarina do festival.

Foi por meio do Festival que Luciana conheceu *Mário Nascimento* (nono quadro da exposição, outro daqueles quadros meio flutuantes, que voltam em outros

o Original Ballet Russe. Em 1944, se muda para o Brasil, onde, no ano de 1945 estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1952, Tatiana abre sua escola, onde ministrou aulas até 2002. É considerada “uma artista do mundo” segundo Roberto Pereira (In: BRAGA, Suzana. Tatiana Leskova: Uma bailarina solta no mundo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.)

⁹ Eugênia Feodorova nasceu em Kiev (Ucrânia) em 1923. Foi bailarina, coreógrafa e professora, realizou sua formação na Escola Estatal de Kiev e, por volta de 1940, inicia sua vida profissional como bailarina no Ballet da Ópera Nacional de Kiev. Chega ao Rio de Janeiro em 1954, para ministrar aulas e coreografar para o Ballet do Rio de Janeiro, anos depois desempenha a mesma função no Corpo de Baile do Theatro do Rio de Janeiro. Em 1957, inaugura sua própria escola de dança, onde dava aulas de dança clássica pelo método Vaganova. Feodorova é considerada uma das grandes referências da dança clássica brasileira.

tempos), com quem no ano seguinte trabalha na obra: “Vai-te”¹⁰. Mário iniciou seus estudos em dança em 1978, tendo formação em ballet clássico, dança moderna e jazz. Além da dança (que estudou com Lenie Dale, Redhá Bettenfour, Joyce Kermann, Toshie Kobayashi e Tony Abbot), Mário estudou artes marciais, atletismo e composição de ritmos musicais. No ano de 1995, em São Paulo, trabalha como assistente de direção e coreógrafo da Cisne Negro Cia de Dança criando dois trabalhos: “Sete por 7” e “Maracatu de Chico Rei”. Além dessa companhia, Mário Nascimento criou trabalhos para companhias como Balé da Cidade de São Paulo, Cia de Dança de Minas Gerais (Palácio das Artes), Ballet do Teatro Castro Alves, Cia Municipal de Caxias do Sul, entre outros. Em 2002, criou a Cia Mário Nascimento, com sede em Belo Horizonte.

Figura 6 – Na fotografia Mário Nascimento e Luciana Paludo na obra “Os humores do Poeta”. Fotógrafa: Silvia Machado.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

Nos encontros com Mário, em São Paulo, para aprender a coreografia “Vai-te”, Luciana faz uma viagem navegando pelo “caldo do outro”, lida com outras maneiras de pensar e organizar a dança, pois a dança era outra, outra “coisa”, que

¹⁰ Recomendo que você faça uma pausa na leitura e acesse o link: <<http://youtu.be/17fsXGuTFR0>> para observar no corpo de Luciana o que esta obra lhe apresenta.

vinha, das vivências e organizações corporais de Mário. Luciana precisava “chegar em outro corpo”, outro rosto, outra cintura escapular, uma soltura, um peso específico. Com isso lá se foi Luciana, se deslocando de seu território confiável para os caminhos desconhecidos até então; foi em busca dos instrumentos necessários para construir o outro corpo, levou o “susto”, chegou no “Vai-te”.

Esta ação de se colocar à prova do “desconhecido” também é formativo na dança, é por aí que muitas vezes descobrimos novos caminhos para operar com o corpo. Segundo Luciana, a partir de 2001, trabalhos em colaboração com outros artistas passaram a ser constantes em sua trajetória.

1.2. MIMESE CIA DE DANÇA-COISA

No ano de 2002, Luciana Paludo, na época professora do Curso de Dança (1998-2009) da UNICRUZ (universidade comunitária em Cruz Alta), contando com o apoio da coordenadora do Curso – Carmen Hoffmann – propõe um Projeto de Extensão: o “Mimese Cia de Dança-Coisa”. O lançamento do projeto previa uma reunião de pessoas que queriam trabalhar juntas, além de propor a abertura de um espaço-tempo para pesquisas de movimentos e para a reflexão de diversas questões que andavam inquietando Luciana Paludo e que rodeavam a cena da dança contemporânea naquele período. Era um espaço de compartilhamento de algumas dúvidas, descobertas, pesquisas e de alguns pensamentos.

Na época do surgimento do grupo, alguns meios da dança contemporânea no estado salientavam muitos “dogmas”, normativas, como se fossem cartelas de instruções do que se deveria e do que não se deveria fazer, delineavam o que era “in” e o que era “out” no momento. Mostrar os movimentos em sala de aula – out; sugerir os movimentos – in; utilização do espelho – out; improvisação – in; passar sequências - out, contar 5,6,7, 8 – out... Coisa estranha essa, pois foi justamente por mais abertura, pela busca por possibilidades no fazer que o discurso da dança dita contemporânea também se caracterizou/caracteriza. Essas normativas, que hoje em dia se diluíram e que cada vez mais se abrem para possibilidades de encontros entre os gêneros, estilos e princípios da dança, em plenos anos 2000 ainda pairavam por Cruz Alta, um quase pós-modernismo tardio, como cita Paludo (2018a), julgando os fazeres anteriores como fora de moda, brega, cafona, excessivo, de mau gosto.

Sobre o movimento pós-modernista Eliana Silva (2005, p.20) traz que por volta dos anos quarenta observava-se uma exaustão nos criadores e na sua plateia e, um desgaste naquela dramaticidade tão explorada pelos artistas modernos, assim como nos conteúdos artísticos apresentados, que já não contemplavam o momento sociocultural vivido. Nesse período Merce Cunningham, que fora bailarino da Martha Graham Dance Company¹¹, apresenta e defende a ideia de que qualquer movimento pode ser material para a dança e que qualquer método de criação é válido, abrindo o caminho para uma série de experimentações e para um movimento que se chamaria mais tarde de pós-modernismo.

Segundo Tomazzoni (2006), a dança contemporânea não é uma escola ou dança específica, mas sim um jeito de pensar. Um modo de pensar a dança, mas também um modo de atuar através dela:

Forjada por múltiplos artistas no mundo, teve nas propostas da Judson Church, em Nova York, na década de 60, sua mais clara formulação de princípios. Dentre eles, o que cada projeto coreográfico terá seu suporte técnico. E que ter um projeto é percorrer escolhas coerentes, como o fez Trisha Brown – e também, longe dali, na Alemanha, Pina Bausch, sua dança-teatro, nos anos 70. Tal princípio implicou tanto a preservação de aulas de balé nutridas por outras técnicas e linguagens quanto o abandono do balé e a incorporação, por exemplo, de técnicas orientais. Assim, passou a se construir uma infinidade de alternativas [...] (TOMAZZONI, 2006).

Não há uma explicação correta e, muito menos, única para a questão: o que é dança contemporânea? Pois essa é uma arte em constante transformação e com imensa variedade de estilos, permeada por diversos campos de conhecimento, pegando emprestado elementos até das áreas não artísticas como a física, a matemática, a literatura, entre outras.

Entendo que um modo de fazer pode conviver com outro, o Mimese buscou/busca em suas pesquisas fundamentação em preceitos da pós-modernidade, mas, entendendo que uma visão de mundo não supera a outra, e sim convive com ela, procurou/procura não se fechar em conceitos, não se rotular como uma dança específica. Podemos notar isso nas diferentes estéticas relativas à dança

¹¹ Martha Graham (1894-1991) foi uma das dançarinas e coreógrafas mais importantes da dança moderna norte-americana. Graham propunha um corpo expressivo, visceral e poético e, para isso, tinha como princípios básicos de seu trabalho corporal a relação com o solo, com a terra e atenção à respiração (inspiração e expiração – Contraction and Release – a contração e o relaxamento). Em 1926, criou a Matha Graham Dance Company em Nova York.

contemporânea que já foram levadas ao palco, assim como na construção de seu nome. O grupo também tinha/tem como objetivo principal investigar as maneiras possíveis do ser humano comunicar-se e manifestar-se através da dança.

O nome do grupo (Mimese Cia de Dança-Coisa) é embasado no conceito do Mimese como representação trazido por Aristóteles. Segundo Costa (2001) esse libertou-se da obsessão realista, postulando que a arte não imita nenhuma verdade real, não é uma cópia, ela é um objeto presente na realidade. Já a palavra “Coisa” representa as considerações apresentado no parágrafo acima; significa “abertura”, uma fuga do enquadramento, um espaço para interpretação, um convite escrito em letras invisíveis enviado ao receptor: Coloque aqui o que você acha que melhor se encaixa.

O Mimese Cia de Dança-Coisa iniciou suas atividades no mês de outubro, convidando a participar dos encontros de trabalho artistas-discentes, artistas-docentes e egressos do curso de Dança para que realizassem pesquisas de movimento e as testassem em configurações estéticas. Em um primeiro momento, como traz Rubiane Zancan (2018), se fazia muita aula e a partir de algumas sequências de movimento começava-se a pensar num projeto coreográfico. Ela relata ainda que as aulas tinham como base o ballet clássico e a dança contemporânea e eram ministradas por Luciana:

[...] a Luciana sempre fez aula sozinha, então ela dizia: Bom, vamos compartilhar, eu venho aqui, vamos compartilhar a minha aula e a gente vai fazer aula, junto. Então a gente fazia acho que duas horas... a gente fazia a tarde toda assim, das duas às seis mais ou menos. Nós fazíamos aulas de ballet clássico e depois fazíamos dança contemporânea, não me lembro se a gente fazia tudo no mesmo dia... acho que sim, ou tinham dias que eram dedicados para uma aula maior de ballet. Mas assim, o carro chefe maior era uma aula de ballet clássico que a Lu trabalhava (ZANCAN, 2018).

Mas o espaço Mimese ia também para além da aula, do trabalho corporal e criativo. Se fazia um espaço de conversa, de discussões, no qual jogava-se na roda as dúvidas que iam surgindo; era uma reunião para descobrir e aprender coisas juntos. Na primeira formação do grupo estavam: Rubiane Zancan, Wilson França, Janaína Jorge, Katia Kalinka, Vanessa Steigleder, Carla Furlani e Luciana Paludo – um tempo depois Cristiane Martel ingressa no grupo. O Mimese também se apresentava como um espaço de experimentação de produções acadêmicas, em

que artistas-discentes que não faziam parte do elenco podiam trabalhar. Nesse espaço, passaram Thiago Amorim, Tavane Santa Catarina, Diogo Kronbauer, Annie Heinsfeld e Igor Pretto, além de Anelise Prestes e Letícia Guimarães (que entraram para o elenco um tempo depois). Estudando, pesquisando e produzindo dentro de um espaço da academia o Mimese defendia também a importância da produção artística dentro da universidade. Posso até dizer que respondiam um questionamento frequente na época: “Pra quê curso de dança?”

Segundo Luciana Paludo:

Cada trabalho sempre esteve permeado pelas perguntas: “O que dançar? Como dançar? O que se pode levar à cena? Como lidar com as referências consideradas, por alguns pares da dança, “antigas” da dança moderna? Eram muitos conflitos, uma vez que as criações encontravam diferentes exigências de públicos... Havia o público “dos festivais”; o público “do espaço acadêmico”; o “público em geral da dança” e essa tríade já era mais que o suficiente para alimentar os conflitos e as discussões – sempre compartilhadas com o elenco do *Mimese cia de dança-coisa* (PALUDO, 2016).

Durante seus anos de trabalho em Cruz Alta, em meio à dez quilômetros de descampado, o Mimese desenvolveu linguagem e repertório. Os trabalhos eram coreografados por Luciana Paludo, mas também por alguns bailarinos do grupo, como Janaína Jorge, Kátia Kalinka e Thiago Amorim. Surgiram conjuntos, duos e solos como: “Semelhanças” (2002)¹², “Os humores do Poeta” (2005) e “Um corpo bem de perto” (2006), obras que foram apresentadas em Cruz Alta (cidade considerada por Luciana como uma estufa, onde acontecia muita coisa no campo da dança, um lugar onde essa era vista como um espaço de trabalho), mas também em Ijuí e São Luiz Gonzaga. Sendo a obra “Semelhanças” o espetáculo de estreia do grupo, apresentado pela primeira vez no Dança Cruz Alta em 2002. Segundo Carmen Hoffman (2015) esse evento, que ocorria na cidade de mesmo nome, tinha como objetivo a qualificação de bailarinos e a formação de público. Conta-se que em todas as edições do evento eram promovidas mostras, cursos, seminários e discussões sobre a qualificação e a profissionalização da dança e, eram trazidos

¹² Segundo Luciana Paludo a ideia coreográfica partiu do intuito de reunir diferentes corpos em uma mesma cena – “reunir e conjugar numa mesma unidade as diferenças”. Durante a montagem os bailarinos entraram em um processo de incorporar os movimentos, investigando e adaptando esses às suas estruturas corporais, o que conferiu peculiaridades aos movimentos. Fragmento da obra disponível em: <https://youtu.be/Do8Z8Mt_o1E>.

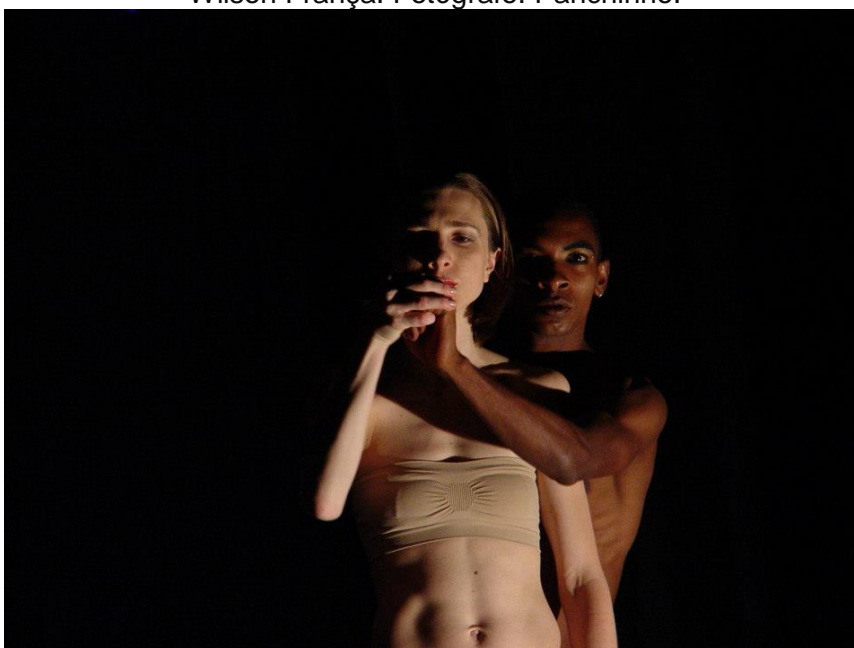
para a cidade artistas como: Paulo Caldas, Ana Botafogo, Carlinhos de Jesus, Mário Nascimento, entre outros.

Figura 7 – Fotografia da obra “Semelhanças”. Bailarinos (da esquerda para a direita): Carla Furlani, Vanessa Steigleder, Wilson França, Janaína Jorge, Rubiane Zancan e Luciana Paludo. Fotógrafo: Panchinho.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

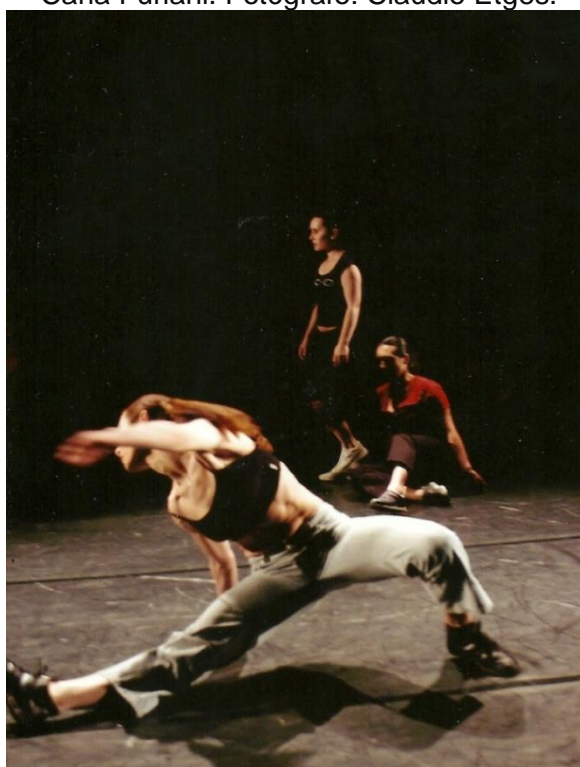
Figura 8 – Fotografia da Obra “Semelhanças”. Bailarinos: Luciana Paludo e Wilson França. Fotógrafo: Panchinho.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

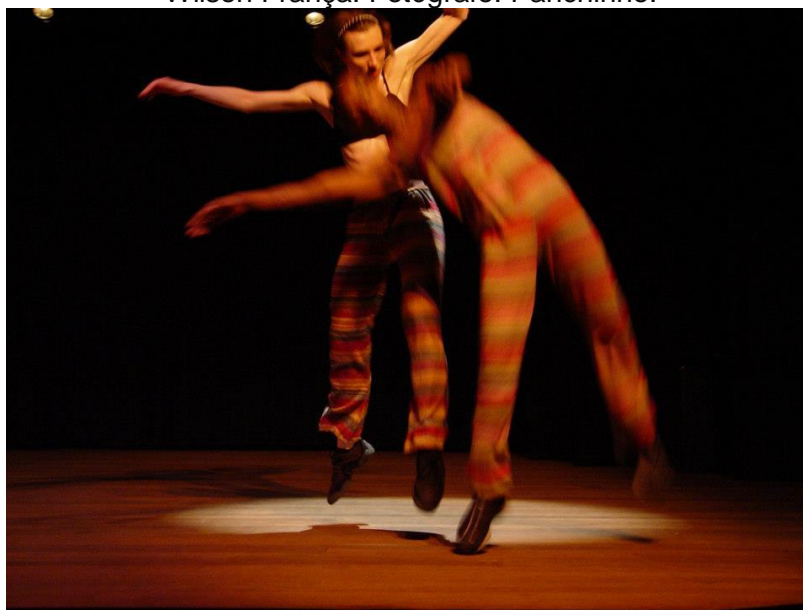
O Mimese também se alimentava de outras poéticas e em 2002, convidou/contratou Mário Nascimento para coreografar para o grupo, assim surgindo a obra “Além Disso” (conjunto), estreada em dezembro do mesmo ano em São Luiz Gonzaga. No ano seguinte, o coreógrafo volta à cidade e cria “Quem engana não ganha” (trio dançado por Luciana Paludo, Rubiane Zancan e Wilson França) e “Se a morte bater na minha porta, diga a ela que volte amanhã” (solo dançado por Luciana Paludo).

Figura 9 – Fotografia da obra “Além disso”. Bailarinas: Rubiane Zancan, Katia Kalinka e Carla Furlani. Fotógrafo: Claudio Etges.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

Figura 10 – Fotografia da obra “Quem engana não ganha”. Bailarinos: Luciana Paludo e Wilson França. Fotógrafo: Panchinho.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

No ano de 2004, Luciana Paludo ingressa no mestrado nas Artes Visuais (na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, finalizando sua formação em 2006) e, nesse mesmo ano o Mimese torna-se uma companhia independente – mesmo ainda sendo ligada ao curso de Dança da UNICRUZ – ganhando diversos prêmios como: "Klauss Vianna de Dança (1ª edição) - 2006" com o Projeto “Caminhos a Percorrer” (Turnê realizada em 9 cidades do Rio Grande do Sul: Ijuí, Passo Fundo, Santo Ângelo, Santa Bárbara do Sul, São Leopoldo, Pelotas, Porto Alegre, Santa Maria e Cruz Alta) e o "Caravana Funarte de Circulação Nacional - Dança - 2007" com o Projeto “Os Humores do Poeta” o que levou o grupo a circular por várias cidades do Brasil, difundindo a produção artística desse e a produção em dança de Cruz Alta pelo país.

Figura 11 – Programa do espetáculo “Os Humores do Poeta”, realizado em São Leopoldo – RS, através do projeto "Caravana Funarte de Circulação Nacional - Dança - 2007".

ELENCO DO MIMESE:

Anelise Prestes, Cristiane Martel, Igor Pretto, Kátia Kalinka,
Leticia Guimarães e Luciana Paludo.

Ficha Técnica:

Iluminação: Ricardo Lima.
Sonoplastia: Diego Pretto.
Locução: Juliana Gomes - UNIJUI FM / Ijuí - RS.
Produção e Direção: Luciana Paludo.



São Leopoldo, 22 de Outubro de 2006

Biblioteca Pública (Feira do Livro) / 20:30

O projeto Caminhos a Percorrer, do Mimese Cia de dança-coisa, selecionado pelo "Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2006", apresenta:

Os Humores do Poeta



Este espetáculo foi contemplado com o **PRÊMIO FUNARTE KLAUSS VIAHNA DE DANÇA** com o patrocínio da **PETROBRAS**.

Patrocínio Realização

PETROBRAS

PROGRAMA DO ESPETÁCULO OS HUMORES DO POETA

1) Vai-te

Coreografia: Mário Nascimento.
Intérprete: Luciana Paludo.

2) Continuum (Im-preciso)

Coreografia: Luciana Paludo
Música: Grupo Colorir
Intérpretes: Anelise Prestes, Cristiane Martel, Igor Pretto, Kátia Kalinka, Leticia Guimarães e Luciana Paludo.

3) Determinantes

Concepção e interpretação: Anelise Prestes e Leticia Guimarães.

4) Nós [ou, dos humores femininos]...

Coreografia: Luciana Paludo
Intérpretes: Anelise Prestes, Cristiane Martel, Leticia Guimarães, Kátia Kalinka e Luciana Paludo.
Música: Jaël



Os humores de poeta... E o prêmio Klaus Vianna 2006

Luciana Paludo*

Humor = estado de ânimo; Poeta = aquele que cria imagens poéticas de qualquer ordem... O que está em cena no espetáculo Os humores do poeta é resultado de pesquisas de movimento, feitas a cada dia. Como, nem todo dia é igual [um dia estamos mais felizes, outros mais líricos, outros, mais dispostos, mais tristes, mais agitados, mais contemplativos, mais românticos, etc.], podemos pensar que há movimentos e concepções de várias ordens. O que dá o tom do humor, em cada trabalho apresentado, é o conjunto das coisas organizadas: movimento, velocidade do mesmo, peso aplicado para realizá-lo, deslocamentos, ocupação do espaço pelo(s) integrante(s) da coreografia; figurino, música, iluminação... Todos esses são elementos formais da dança; é a partir deles que se constrói uma ideia coreográfica.

Desde que surgiu, o Mimese trabalha para que esses entendimentos sejam compartilhados com um maior número possível de pessoas. Nesse sentido, foi com grande satisfação que recebemos o prêmio Klaus Vianna, da Funarte, patrocinado pela Petrobras e realizado pelo Ministério da Cultura. Tal prêmio tem o objetivo de realizar um programa de fomento para a dança em várias regiões do País. Iniciativas como essa propiciam um incentivo para a produção e possibilidade de circulação dos trabalhos dos grupos independentes de dança, com é o caso do Mimese.

Produzir arte, fazer circular, criar público para ver e discutir, debater sobre o processo de criação... Desafios do artista na contemporaneidade; tais desafios são viabilizados, também, pelas instituições ligadas à educação e à cultura. Essa viabilização consiste em, principalmente, criar políticas públicas para isso.

Enfim, convidamos vocês para que sintam esses diferentes estados de ânimo, os diferentes humores desses poetas do corpo... Contudo, apreciar a arte não significa, apenas, gostar do que se vê; apreciar é perceber o que se apresenta aos nossos sentidos, na presença de algum trabalho artístico, estar atento às demandas das sensações despertadas...

*Bacharel e Licenciada em Dança; Especialista em Linguagem e Comunicação; Professora do Curso de Dança Unicruz; Mestre em Artes Visuais - UFRGS. Bailarina e diretora do Mimese Cia de dança-coisa.

Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

A partir de 2008, o Mimese Cia de Dança-Coisa seguiu compartilhando seus experimentos na configuração de uma “companhia-solo”, com a mudança de

Luciana¹³ para Porto Alegre. A partir de então, a artista realizara projetos esporádicos convidando outros artistas do país para fazer intervenções em seus trabalhos como Luciano Tavares, Andrea Spolaor, Tatiana Rosa, Janaína Jorge e Eduardo Severino na produção da remontagem de “Os Humores do Poeta (2009)”; Airton Rodrigues (espetáculo de abertura do projeto Luciana Paludo Convida), Douglas Jung (com “Dois corpos bem de longe”)¹⁴, Diego Mac (com “Leve um movimento para casa”), Eduardo Severino (com “O corpo é”), Elke Siedler (com “Espaço on/off_Line”), Thaís Petzhold (com “Espaços sutis”) e Letícia Guimarães no projeto “Luciana Paludo Convida (2016)”. Esse último projeto recebeu, em 2016, o Prêmio Açorianos de Dança na categoria Formação e Difusão em Dança.

Essa configuração “solo” se dá até o dia quatro de março de 2016¹⁵ (mas a prática de trabalhar em colaboração continua até hoje), quando o Mimese volta a funcionar como um Projeto de Extensão, agora, no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com o objetivo de proporcionar espaço-tempo para a reflexão e a construção de movimentos em dança. Hoje, o grupo vem sendo composto por artistas de diversas áreas (dança, teatro e artes visuais), com diferentes formações acadêmicas e vindos de lugares distintos do estado e do país.

1.3 O MAPA DA EXPOSIÇÃO: LOCALIZAÇÃO

“Vontade de dança. O encontro como brinquedo, campo aberto para a invenção que tínhamos entre a palavra e a dança. A busca caracterizada mais pela atenção ao buscar do que pela obrigação de encontrar.” (ROCHA; TIBURI, 2012, p.8) (grifo meu)

Em uma das conversas em modelo de entrevista que tive com Luciana Paludo iniciei perguntando-lhe que figura(s) ela penduraria em sua parede, pensando nessa(s) como um quadro que se expõe com orgulho, uma referência que guarda consigo e que exerce, em alguma parcela, influência sobre a organização de seu

¹³ Em 2010, Luciana ingressa no Programa de Pós-Graduação em Educação na UFRGS (finalizado em 2015), pensando as relações entre arte, docência, criação, assim como o lugar da pesquisa entre esses campos.

¹⁴ Recomendo que o(a) leitor(a) faça uma pausa na leitura e acesse o link: <https://youtu.be/ECEz6r36_Js> para viajar por algumas texturas e alguns tamanhos de corpo.

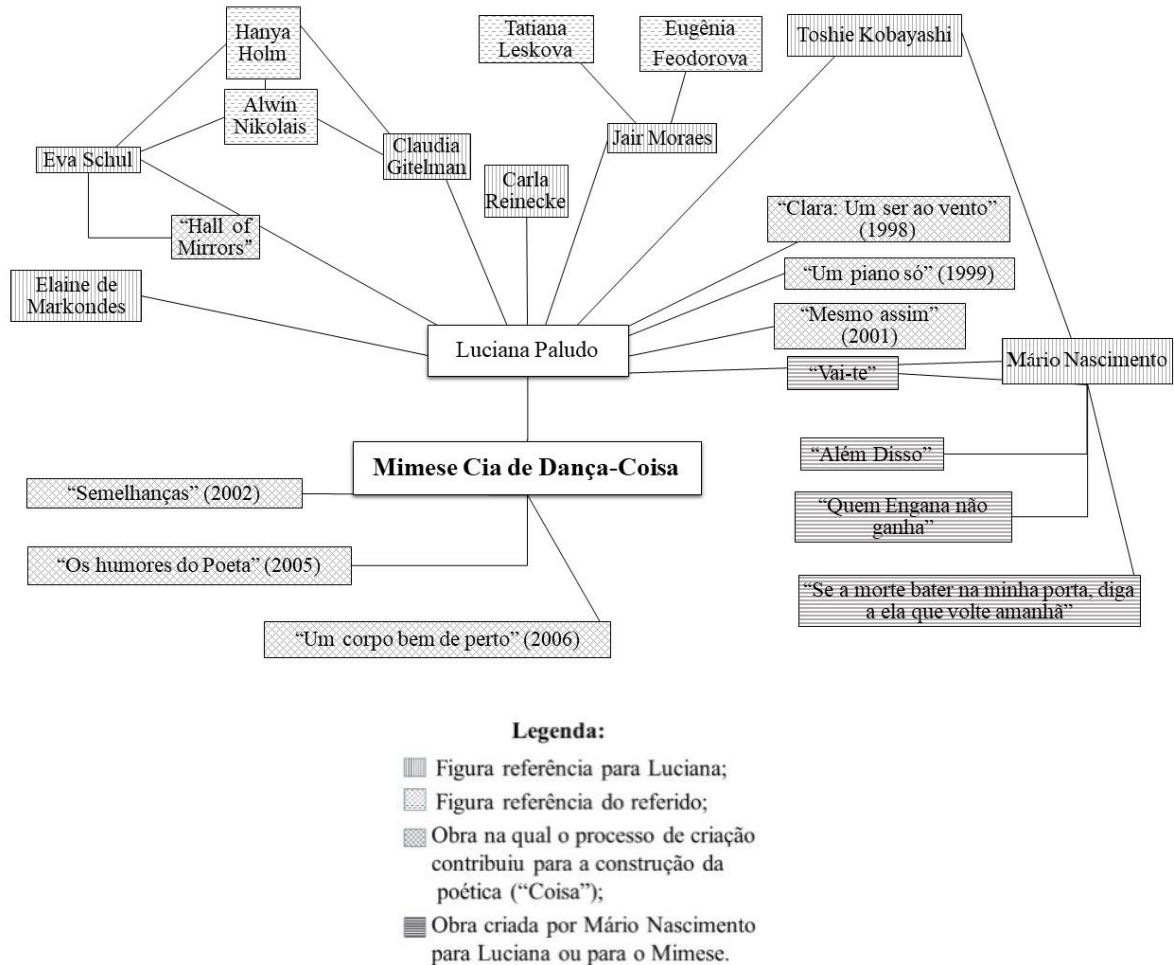
¹⁵ Durante o ano de 2016 e o primeiro semestre de 2017 os encontros do grupo ocorreram na sala 209 da Usina do Gasômetro.

fazer (procedimentos). Ela respondeu meu questionamento através da narração de uma série de histórias interligadas (ou será que seria ela única?), em que os personagens iam se anunciando e se fixando, em forma de fotografia, a uma parede. Enquanto Luciana narrava sua história percebi que princípios de seu trabalho se anunciavam em meio aquele mar de memórias cuidadosamente compartilhadas comigo.

Curiosa para saber mais sobre essa genealogia que o discurso de Luciana me apresentava e por querer descobrir que tipo de decoração (mais clássica ou mais moderna) formariam os personagens das histórias que ouvi Luciana contar, decidi mapear a exposição.

Observação: Não poderia deixar de ressaltar que este desejo de conhecer as histórias que envolvem os fazeres em dança chegou mais forte em 2015, a partir da cadeira de “Estudos Histórico-Culturais II” ministrada por Luciana Paludo, onde essa propôs à turma um exercício autobiográfico de pesquisa. Nesse tivemos que revirar nossas gavetas, caixas, nossos arquivos mais secretos, em busca de informações para construirmos a nossa “Árvore genealógica da dança”. A partir daí consegui compreender melhor a importância das biografias na dança. Conhecer a história, também é conhecer o fazer.

Figura 12 – Mapa da exposição. Relação das influências do Mimese Cia de Dança-Coisa.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Segundo o autor Austin Kleon (2013), nada vem do nada, nada é totalmente original, esse relata que todo trabalho criativo é construído sobre o que veio antes e que cada um é construído por suas referências. Em relação, Luigi Pareyson (1997, p.95) traz que o conhecimento de algumas circunstâncias da vida do autor de uma obra pode justificar certas características de seus trabalhos e de seus modos de operar, suas preferências estilísticas ou mesmo a herança recebida da tradição. Dizendo ainda, que a compreensão do estilo empregado nas obras se dá, de uma melhor forma, quando se consegue "colher o estilo no seu estado germinal", quando se consegue "ver o conteúdo no ato de buscar a própria forma".

Ora, pôr a biografia sob o signo da arte e aplicá-la, assim fecunda, a explicar a poesia, significa, precisamente, olhar para aquele ponto germinal da arte, em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida transpareça a arte (PAREYSON, 1997, p.97).

Com as considerações de Kleon e Pareyson, optei por entrar na busca, me aproximar o máximo possível do(s) momento(s) de germinação da Coisa para compreendê-la. Para chegar até a poética peguei o caminho das histórias, e aí fui encontrando pistas... as aproximei. A partir dessa prática de aproximação pude observar que muitos dos princípios, discursos e caminhos metodológicos (ou traços deles) presentes nos modos de operar de Luciana Paludo, e por consequência do Mimese (sendo este um dos desdobramentos – uma das invenções – de sua trajetória na dança), provém de ensinamentos e provocações apresentados à Luciana por seus professores como: Elaine de Markondes, Claudia Gitelman, Eva Schul, Jair Moraes e Toshie Kobayashi. Mas também tem influência: dos processos de criação dos solos – “Clara: Um ser ao vento”, “Um piano só” e “Mesmo Assim”; das experiências de autogestão nos tempos que sucederam sua graduação em Dança, onde as práticas de auto investigações eram constantes; do período de gestão de sua Escola – o Ballet do INSA; assim como de suas experiências no meio acadêmico e os autores que conheceu por esse meio, o que ajudou Luciana a entender melhor seu papel como docente, pesquisadora e artista.

Propus, no início desse capítulo, que o público visitante, como chamei o(a) leitor(a), prestasse atenção nos nomes grifados em *itálico*, espero que você tenha conseguido acompanhar os quadros e tenha se divertido tentando descobrir ligações entre eles, rememorando vivências – se alguma delas já passara por seu caminho – ou inventando histórias sobre a ligação entre os quadros. Os nomes grifados durante esse capítulo foram citados por Luciana em sua resposta a minha questão e, as conexões históricas apresentadas acima a partir desses, são pontos a serem levados no bolso para os apontamentos dos próximos capítulos.

2 UM OLHAR À COISA: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO

Desde que ingressei no Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS comecei a cada vez mais conhecer figuras-criadoras da dança e apreciar seus trabalhos. Quanto mais me aproximava desse campo da criação o fator poética era uma fonte de questionamento constante, ainda mais quando, ao assistir alguém dançando – em vídeo ou mesmo mimetizando os gestos ao vivo – uma sequência coreográfica, sem seus devidos títulos e referências, alguns artistas conseguiam identificar de onde aquilo vinha, conseguiam, às vezes, de imediato seguir os rastros daqueles movimentos até identificarem o(s) criador(es) de tal poética. Comentavam assim, por exemplo: Ah... Isso é do Henrique Rodovalho¹⁶ – É tão Quasar! Ou... Isso é Corpo, Grupo Corpo¹⁷, esse jeito de se mover... é do Corpo!

À medida que fui me aprofundando nos conceitos trazidos por Pareyson, Ostrower e Louppe, fui compreendendo esse fenômeno de identificação e essa tal poética foi me parecendo cada vez mais semelhante à grafia (a escrita manual de cada um). Já me explico: cada pessoa possui um tipo de grafia, algumas visualmente bem parecidas, outras bem diferentes, algumas são compostas por letras grandes, outras por letras pequenas, às vezes, dependendo do apreciador, algumas são consideradas claras, bonitas e delicadas, como se tivessem sido desenhadas por horas, outras ilegíveis, confusas, apressadas.

Mas toda grafia passa pelo “mesmo processo”, é construída a partir dos estímulos e das experiências motoras que lhes são proporcionadas durante o período inicial de aprendizagem da escrita. Para além dos instrumentos adquiridos nos primeiros períodos de treinamento é a edição que cada sujeito faz disso, que imprime uma identidade pessoal, uma cor à grafia. A intensidade do traço, o

¹⁶ Henrique Rodovalho nasceu em 1964, em Goiânia. É considerado uma das figuras referência da dança contemporânea do Brasil. Iniciou seus estudos em dança com Julson Henrique no Grupo Energia por volta do ano 1980, parte de sua formação também se deu a partir de cursos livres que realizou com o Grupo Nós da Dança. Em 1988, foi convidado para coreografar e dirigir a Quasar Cia de Dança. Segundo o site da companhia, “a Quasar é um veículo de manifestação artística, que se expressa através da dança contemporânea, desenvolvendo uma proposta estética própria e diversa.” (QUASAR. A companhia: um corpo celeste em movimento. 2015. Disponível em: <<http://www.quasarciajedanca.com.br>>. Acesso em: 05 nov. 2018).

¹⁷ Grupo Corpo é uma companhia brasileira, residente em Belo Horizonte, criada em 1975. Segundo Helena Katz: “Quando se vê o GRUPO CORPO dançando, é como se as questões do trânsito entre a natureza e a cultura estivessem sendo bem respondidas. São os diversos Brasis, o passado e o futuro, o erudito e o popular, a herança estrangeira e a cor local, o urbano e o suburbano, tudo ao mesmo tempo sendo resolvido como arte. Arte brasileira. Arte do mundo” (In: CORPO, Grupo. Companhia. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/companhia>>. Acesso em: 05 nov. 2018.)

tamanho da letra, o estilo – cursiva ou em forma? Uma série de possibilidades, uma série de escolhas... Pura composição.

2.1 POÉTICA: CONVERSA COM AUTORES

“Materializar algo é escolher, dentro de um repertório de passados o que de mais justo dá corpo à minha ideia” (PALUDO, 2009, p.31).

Para Pareyson (1997), em sua obra “Os problemas da estética”, uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, ou seja, é um determinado modo de pensar, de sentir, agir e, mesmo de viver, de uma “época” ou de uma pessoa, transformado em uma criação, em arte. Podemos dizer, que por esse olhar, os materiais para a criação estariam intimamente ligados a uma certa identificação do sujeito com certos fatores, dados pela cultura (“casa”) onde esse está inserido ou, como traz Stuart Hall (2005, p.89) pelas histórias que pertencem a várias “casas”, várias culturas interconectadas – comuns em “seres nômades”! – a que esse sujeito foi exposto.

Sobre isso Ostrower (1987) traz que o comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais e históricos do grupo em que esse nasce e cresce. Para a autora a cultura também influencia o modo como cada sujeito vê e pensa a vida, orientando, assim, seus interesses e suas íntimas aspirações e ideias. Podemos dizer então, que o vocabulário criativo do sujeito é formado também com base na(s) cultura(s) onde está inserido e/ou foi criado. Como vive? Onde mora? Como é tratado por outros membros da sociedade? A(s) que (quais) técnicas de dança (no caso dessa pesquisa) tem/teve acesso? Como aprende/aprendeu dança? (Por) onde (em sala de aula, com professores ou por plataformas disponíveis na internet como o YouTube, por exemplo)? A que poéticas de dança tem acesso? Cada uma das respostas para as questões acima será dada banhada pelas questões culturais, sociais de onde o sujeito está imerso, podendo, consciente ou inconscientemente, influenciar o processo de criação do artista.

Sabendo que a palavra poética tem origem grega – poietikos, com seu significado ligado ao criar, ao produzir, ao formar e, sendo o corpo um repositório cheio de informações, cheio de teias históricas com um designer único, Dantas (1999) traz que poética é também a marca que um artista deixa na obra criada, é

sua personalidade, o seu diferencial ali gravado. O que explica, por um certo ponto, a fácil identificação de certas obras por estudiosos espectadores, como me referi na introdução desse capítulo.

Mas, para além desse toque pessoal, a poética é construída por um jogo de combinações (modos de organizar e estruturar), um jogo de alquimia, um processo de misturar e transformar materiais na busca pela criação de algo “novo”, na esperança de que daquele caldeirão resulte um projeto estético próprio (LOBO; NAVAS, 2008). Sendo os ditos materiais (peças do jogo, fatores variáveis em cada busca poética): as memórias gravadas no corpo do sujeito (como a técnica e os ensinamentos adquiridos pelo tempo de estudo por exemplo), os sonhos e desejos do artista criador, um insight¹⁸, assim como tudo que está em volta do artista, podendo lhe servir de inspiração. Sobre essa busca poética, Douglas Jung Andrade (2018) traz que:

[...] quando tu te colocas para criar, imagina isso potencializado por todas experiências que tu já teve na tua vida. Tudo o que tu já viu, que já assistiu, que tu já experimentou, seja comida, música, emoção, sensação, educação, quem tu é, teus pais, como é tua família, onde é o lugar que tu mora, tudo isso vai atravessar a tua criação, tudo isso vai estar ali como uma camada bem subjacente ou muito óbvia do que tu está criando. E... é meio que o tom da tua voz, a cor do teu olho, é uma coisa que tu Tayná ou eu Doug estamos formando. Eu acredito muito que forma é uma questão de formação também, então todas essas experiências vão ser... ou tudo aquilo que eu crio vai ser resumo, vai ser o funil dessas experiências e, vai sair com uma identidade. Às vezes, a tua referência mais próxima ou a última ou uma experiência muito marcante vai influenciar talvez mais do que outras coisas ou vai aparecer de um jeito mais óbvio. Ou alguém com quem tu esteve próximo muito tempo vai influenciar muito no teu modo de operar dentro do estúdio (ANDRADE, 2018).

Segundo Pareyson (1993) esse formar, por um lado significa fazer (a produção de algo “novo”), por outro significa encontrar o modo de fazer, descobrir, inventar: propondo assim, que o produzir e o inventar andam lado a lado. Ou seja, inventa-se um modo de fazer ao mesmo tempo que se produz algo: nesse processo não há regras previamente estabelecidas, essas são construídas durante o fazer, no operar, sendo o formar essencialmente tentar:

¹⁸ Traduzido por Lobo e Navas (2008, p. 96) como um clarão, o insight é um estalo da imaginação, uma visão inspiradora que revela o caminho de imagens a ser percorrido pelo artista.

Tentar significa, precisamente, figurar uma determinada possibilidade e testá-la tentando realizá-la ou prevendo-a realizada, e se ela não se mostra adequada à consecução de um bom resultado, imaginar outra e testá-la também e proceder assim, de teste em teste, de experiência em experiência, para chegar finalmente à descoberta da única possibilidade que nesse ponto a própria operação exigia para ser levada a termo ou conduzida a bom porto [...] (PAREYSON, 1993, p.61).

É nesse jogo de testes e práticas do fazer, nesse exercício de investigação dentro do estúdio que muitos artistas da dança chegam a traçar e identificar modos de operar recorrentes, que podem ser sistematizados (como por exemplo, a Trisha Brown technique¹⁹ e a José Limón technique²⁰). Essa sistematização, nada mais é do que a organização dos princípios que guiam o fazer do artista, um entendimento de “construção de corpo”, de modos de realizar certos movimentos (técnica), baseados nas investigações pessoais, mas também em todo o sistema político, social, cultural de que o artista faz parte; compondo-se assim um vocabulário, uma série de entendimentos e caminhos “criados” por um sujeito, que podem ser postos para jogo na hora de se iniciar um processo coreográfico e/ou na hora em que entra em relação com o outro, quando está no estúdio, trocando, ensinando.

Acho importante frisar que essas técnicas e metodologias de composição não são estáticas, estão em constante transformação e construção no corpo de quem as idealiza. Para Douglas Jung (2018) “[...] quanto mais tu materializa coisas mais claro vai ficando esse jeito de fazer, e mais ele vai mudando, mais ele vai ficando complexo”:

É tipo... tu aprende a bordar, daí lá nas primeiras tentativas ao fazer tricô tu vai fazer ponto cruz ou um ponto muito simples. E se tu segue fazendo e vai aprendendo outro pontos, outras coisas, quando tu vê tu está fazendo uma coisa supre complexa que é na real o artesanato. O craft, o trabalho de dança em estúdio é muito artesanal, uma coisa que demanda muito tempo, muita prática, muita repetição, muita atenção (ANDRADE, 2018).

¹⁹ Trisha Brown nasceu nos Estados Unidos, no ano de 1936 (veio a falecer em 2017). É considerada uma figura referência da dança contemporânea. Apresentava um jeito de fazer minimalista, onde o movimento deveria ser reduzido ao menor nível de percepção. Propunha, também, o estudo de movimentações fluidas e vigorosas, assim como o estudo do peso das partes do corpo e a relação desse com os espaços. Em 1970 criou a Trisha Brown Dance Company.

²⁰ José Limón nasceu no México em 1908 (veio a falecer 1972), mas ainda criança se muda para os Estados Unidos, onde iniciou seus estudos na dança com Doris Humphrey. Mais tarde Limón sistematiza seus modos de operar – Limón Technique – essa técnica propõe estudos em “queda e recuperação, repercussão, peso, suspensão, sucessão e isolamento” (In: CONGRESSO DE DANÇA MODERNA. Técnica de José Limón. Disponível em: <<http://www.congressodancamoderna.com.br/atividades/tecnica-de-jose-limon/>>. Acesso em: 05 nov. 2018.). Em 1947 criou a José Limón Dance Company.

Sobre esse materializar, criar, compor, Lobo e Navas (2008, p.101) afirmam que:

O corpo cênico que se prepara para uma expressão própria vai escrevendo, desenhando e colorindo o espaço com sua poética de movimento, construindo grafias, puras manifestações de seu imaginário criativo. Através das estruturas concebidas, essas escritas (ou partituras) se transformam em coreografia ou arte da composição) (LOBO; NAVAS, 2008, p.101).

Para Louppe (2012, p.222) é essa escrita que funda o ato coreográfico, pois contém “todo o trabalho da dança”. A autora ainda afirma que o laboratório para a escrita é a composição: “O acto de compor (componere, dispor em conjunto), por seu lado, espacializa a organização da arte segundo um plano mais arquitetural e lógico” (LOUPE, 2012, p.221).

Conforme sua etimologia, a palavra coreografia vem do grego: choreia/khoreia – dança e grapho/ graphein – grafia, escrever. Essa palavra é concebida no Larousse Cultural – Dicionário da língua portuguesa (1999, p.269) como sendo a arte de compor, criar e ordenar gestos de danças e de fazer sua respectiva notação. Aponta-se que nos séculos XVII e XVIII a coreografia designava um sistema de sinais gráficos que representavam os movimentos dos bailarinos (PALUDO, 2015, p.24). A coreografia ainda pode ser descrita como um conjunto de movimentos que possui um nexos, uma lógica de movimentos, próprio (GIL, 2001, p.81).

“A composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra” (LOUPPE, 2012, p.223). É quase que um serviço de auto escavação, onde o sujeito estabelece uma conversa consigo mesmo. Tem-se aí que identificar o desejo – o que quer criar? E, muitas vezes, paralelamente, chegar a uma “resposta” de como fazer – o que irá fazer para chegar nesse desejo? Mas, o diálogo não para por aí. Ao leve sinal de existência a obra coreográfica tem de passar pelo processo de tratamento, polimento e ser reconhecida como forma.

Louppe ainda afirma que a experiência da composição é indispensável a formação do bailarino, trazendo que "um bailarino produtor é ainda aquele que pode propor verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-

o a esse ponto recuados no qual, com frequência, melhor se descobre a si próprio" (LOUPE, 2012, p.227). Vejo esse bailarino compositor, criador-intérprete, produtor como traz a autora, como um ser capaz de se auto provocar, de se pôr em lugar de buscar e construir caminhos para solucionar problemas que ele mesmo se impõe. Vejo também o processo de criação como uma experiência de autoconhecimento, de investigação corporal e possibilidades de estados, que poderá ser uma chave quando se vai trabalhar com outros artistas: o bailarino já terá os rastros para acessar o(s) caminho(s) necessários em seu corpo.

Com tudo isso que trazem os autores, podemos dizer que não existe um único jeito de fazer, não há fórmula e muito menos regra para a criação em dança, em arte. Segundo Dantas (1999) existem inúmeras poéticas e que aderir-se a uma, recriar ou propor uma nova poética é também compreender que "*este processo se faz, sempre e necessariamente pelo modo de trabalhar o corpo e o movimento*" (DANTAS, 1999, p.55) (grifo da autora). A dança e por consequência a criação acontecem no corpo e envolvem escolhas, estas influenciadas pelas experiências "armazenadas" nesse corpo. Por ora as poéticas da dança podem ser compreendidas como "histórias inscritas nos corpos que dançam", assim quando nos referimos a poéticas da dança também nos referimos a história da dança (DANTAS, 1999, p.44). É importante pontuar que uma poética, um modo de fazer, não exclui ou deslegitima a outra, os modos de operar coexistem uns com os outros.

2.2 A COISA: PROCEDIMENTOS EM CONSTRUÇÃO

Conforme vimos com os autores no subcapítulo anterior, a poética é delineada também por traços particulares do sujeito criador, sendo esse um artesão fabricando uma matéria a partir de seu próprio corpo (entendendo-se este por completo – físico e mental), um pesquisador, selecionador de materiais, editor, inventor. A partir disso, proponho aqui uma ramificação da seção histórica da presente exposição: um olhar, não somente para os elementos que de alguma forma foram responsáveis pela construção (ainda em curso) da Coisa, mas, também, para o que essa traz como procedimentos e princípios característicos.

Para esta organização, composição de memórias e relatos, além dos depoimentos dos entrevistados e das observações acompanhadas de registros em "diário de bordo" nos dias de trabalho do Mimese, contei com uma série de arquivos:

vídeos, fotos, textos, programas de espetáculos. Os arquivos foram gentilmente compartilhados comigo por Luciana Paludo, durante uma de nossas conversas mais longas, diria que esse dia foi uma tarde de imersão no caldo do Mimese, um vai e vem no tempo proporcionado por um mexer na história, mas também nas gavetas, nas pastas e nos armários. Foi como uma caça ao tesouro: as palavras traziam movimento ao corpo, cada pista (memória) levava a um lugar e quando chagávamos lá outra pista nos lançava para outro espaço, outro tempo, para outros baús. Por aí, tive acesso aos tesouros da história e da produção artística do Mimese Cia de Dança-Coisa.

Esses arquivos tiveram um papel muito importante para a pesquisa pois foi através deles que eu pude me aproximar mais da Coisa no período de 2002-2007 (recorte previsto para a presente pesquisa). Para esta análise procurei aproximar os materiais e identificar movimentos e princípios recorrentes. Peguei esta experiência que foi analisar esse material e uni com minhas experiências como participante do Mimese. O resultado? Escoo para o papel nas palavras abaixo.

Mas antes acho importante relatar que não busco com isso achar uma definição correta e única para o que é a Coisa: primeiro porque não combinaria com o significado (conceito) à ela empregado e, segundo porque se o fizesse, provavelmente quando esse escrito chegasse até à leitora ou ao leitor a descrição dada não seria mais a mais adequada, visto que a Coisa está em constante transformação, em construção. Além disso, ainda não sei o quanto de intimidade tenho com a Coisa, já nos conhecemos fazem três anos, mas de lá para cá continuo, a cada dia que passa, a conhecer um outro lado dela, melhor, uma outra esquina que me apresenta um outro caminho. Com isso, compus nesse subcapítulo um olhar sobre a Coisa e os procedimentos de criação utilizados nos trabalhos do Mimese.

No primeiro encontro do Mimese como projeto de extensão da UFRGS em 2016, Luciana apresentou o grupo a partir de cartazes e das lembranças que eles traziam a sua mente, apresentou o Mimese e a Coisa (do nome). Apresentou esse como um espaço para dar continuidade, para reunir pessoas que estivessem dispostas a trabalhar artisticamente, como um espaço que ainda pode se configurar e se desconfigurar, se reconfigurar, um espaço, no momento, em formação. Já ao apresentar a Coisa falou em abertura (pensamento), um não rótulo, um espaço de convite ao olho exterior para nomear o que lhe fosse mais conveniente (ou

agradável aos ouvidos). Mas também falou da Coisa (poética), um modo de organizar os pensamentos e os movimentos na criação, no fazer diário.

A meu ver é esse fazer diário (praticado de forma autônoma desde 1990) um dos principais laboratórios da Coisa, um dos primeiros procedimentos. Primeiro por ser um serviço de atualização das informações no corpo, pois segundo Luciana Paludo a dança não se fixa em uma forma e nem em um tempo, ela “precisa ser instaurada – sempre e uma vez mais – para que ela possa existir”²¹ e para que possa se colocar em relação com o outro. E, em segundo lugar por ser esse espaço de trabalho – no estúdio – um espaço de identificação de desejos e formulações de “perguntas-resposta”. O principal, o que faz mover e desdobrar.

Olhando para a Coisa em funcionamento, assim como para a sua história, percebi que os ensinamentos oriundos das aulas de ballet clássico, assim como das aulas de dança moderna e de composição formam um colchãozinho fofo, uma base no caminho de Luciana Paludo. Esses conhecimentos marcados no corpo, jeitos de fazer (técnicas), serviam/servem de ponto de referência para cada viagem (experimentação) em busca da concretização do desejo (o que se quer formar, construir). Um colchão para que a cada teste se pudesse cair, levantar, dobrar, expandir sem se machucar. Para Luciana essa técnica nada mais é do que “o tempo retido e otimizado num corpo”, “tempo de ter ou imaginar uma certa intencionalidade, a qual estará implicada em sua poética”. Ainda sobre a técnica, Gerald Siegmund (citado por JESCHKE, 2012) traz que:

Qualquer técnica de dança é [...], ao mesmo tempo uma memória corporal, um tipo de armazenamento, e uma forma de acesso ao corpo, uma atividade. Isto também implica ser um tipo de conhecimento específico para o corpo que dança, uma vez que precisa se relacionar com o espaço e o tempo, e também com outros dançarinos no espaço. O corpo que dança se transforma em um arquivo de experiências codificadas em movimentos e passos. Este conhecimento é transmitido por via oral sob a forma de instruções e fisicamente através da imitação, ele é também registrado por escrito, através de manuais, bem como pictoricamente na forma de fotografias, vídeos ou diagramas (SIEGMUND apud JESCHKE, 2012).

Ao passar do tempo – esse que, às vezes, não é linear – mais espumas fofinhas preenchem o colchão que pelo corpo já estava, formando uma camada

²¹ Trecho retirado do programa do espetáculo “Ensaio sobre o tempo” (segunda versão) produzido pelo Mimese Cia de Dança-Coisa em 2017.

cada vez mais grossa de base. Essa base são princípios que o corpo vai achando, organizando nas horas de investigação, a partir dos materiais disponíveis (tudo o que nos cerca, o que vemos, o que tocamos, tudo com que convivemos e conseguimos notar, captar). Mas essa base deve sempre se manter porosa, arejada, deixando que novos ares passem por ali.

Luciana Paludo relata que a construção da Coisa se aproxima disso, se dá a partir de suas práticas de improvisação (jogo), desse trabalho de investigação dentro do estúdio. Um jogo alimentado entre o que pelo corpo já estava (se mantendo pelas diárias atualizações) e que desejos de corpo se faziam presentes, suas aspirações de construção. Nesse agenciamento de gestos e desejos, como traz José Gil (2001), fora percebida uma série de recorrências – padrões de movimentos (repetição de caminhos) acontecendo no corpo – um tipo de “sílabas tônicas do movimento”, um acento próprio, uma certa identidade (a Coisa), um modo de operar que também se relaciona com os preceitos contemporâneos de dança.

Para compreender-se melhor os procedimentos de criação utilizados no Mimese Cia de Dança-coisa é preciso voltar o olhar para três principais categorias que embasam a Coisa (a poética), pois é da exploração destas que os princípios de trabalho emergem e se fazem claros: O corpo, o tempo e o espaço (todos entram em relação durante o fazer).

- O corpo, um laboratório infinito, é o material disponível para formar, para moldar. Para alcançar cada vez mais possibilidades esse necessita de cuidado, precisa ser amaciado e tratado. Para isso uma saída: o fazer todos os dias, seja o que for (do melhor jeito, no tempo e no espaço, que for possível). Um trabalho árduo de investigação, um jogo de atenção às sensações, um jogo de cavar cada vez mais fundo, de dentro para fora, de fora para dentro, acessando as camadas que envolvem o corpo: a pele, a carne, o osso se possível.

O corpo na Coisa do Mimese busca mobilidade, criar espaços internos para trazer possibilidade, para se trazer a forma ao espaço externo. Essa mobilidade, segundo Luciana, vai para além do corpo físico, se expande para um jeito de pensar e enxergar o mundo e as coisas outras. Para dançar a Coisa o corpo deve ser capaz de se modular, se moldar, de dobrar e de expandir, de se fazer pequeno ou grande, dilatado ou compacto, um corpo sensível, disponível, móvel, forte e atento.

Na forma do poema “Corpo=material” de autoria de Luciana Paludo, podemos olhar mais de perto para esse corpo da Coisa:

[...] O corpo, em sua tragicidade momentânea, é o que me serve de material... Então eu danço. Quantos caminhos foram necessários aos meus pés para refazer esses trajetos no espaço. E assim lhes digo e nego a permanência.

No movimento encontro - todos os dias - minha fragilidade de existir. É um sim à morte, a cada passo ou gestualidade.

[...] Percebo que a única coisa que me resta é dançar todos os dias; por isso nomeei Zaratustra como mestre... Mesmo que meus pés sejam de chumbo e que meu corpo pereça no próximo instante.

Não, não posso salvaguardar o movimento. O movimento - em si - jamais... Mas posso criar signos, patéticas tentativas contemplativas que me servem de memória.

Quero brincar com minha limitação temporal cada vez que danço.

[...] E a questão é: Por quê resolvi me ter como próprio material? Não posso fazer algo menos efêmero que isso? Quem sabe moldar, numa seqüência, algum bronze - que transmita a idéia da forma? Mas o corpo não se conforma / Todo ele quer participar da forma. Corpo egocêntrico!

[...] Corpo = material: poroso, semi-rígido (com possibilidade de se moldar)... Alguns mais, outros menos - para algumas coisas mais, para outras, menos. Corpo = material: sensível, cheio de coisas dentro, constituído por outras coisas... Que estão fora, mas também podem estar dentro (PALUDO, 2016).

- Esse corpo compreende-se também como espaço. A Coisa se faz no espaço interno e externo do corpo, compõe no e com esse espaço. Quando transita pelo espaço interno busca compreender o trajeto a percorrer, notar o que move ou deveria mover e com isso produzir texturas para a carne. Percorrer essa dimensão do corpo traz um grande desafio – não ensimesmar – não encerrar o movimento em si mesmo, para isso, uma tática da Coisa: modulações do olhar – traz o olho para fora e conta para alguém o que você está fazendo! – Na mesma hora uma porta se abre, um convite para que o outro conheça o que está se formando ali no corpo é enviado. Aí, aos poucos, as “paredes” vão se expandindo para alcançar o convidado, para se aproximar, para narrar a esse o que está a se fazer, sem que o sujeito formador precise sair do lugar ou se desligue de seu interior.

“O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior” como traz Gil (2001). No espaço externo, assim como no interno, o bailarino brinca de formar, criar espaços para desenhar, traçar retas, curvas, espirais, se aproximando ou se afastando do chão, se tornando sólido ou gasoso. Essa chave, esse mecanismo de modulação de expansão do espaço (corpo) necessita de estudo e de tempo.

No Mimese, quando se trabalha em grupo, um dos princípios mais importantes é perceber a pessoa que está ao lado. Para mais do que somente dar-

se conta da presença desse(s) outro(s) corpo(s), podemos dizer outro(s) espaço(s), realmente o observe e logo se questione: o que esse outro corpo me informa? O que está acontecendo ali ressoa no meu corpo?

A Coisa sofre/sofreu influência de várias outras poéticas, devido aos trabalhos em colaboração que Luciana desenvolve/desenvolveu, mas teve um processo em específico que influenciou o seu modo de fazer e ministrar aulas – “Os humores do poeta” (2005).

Esse trabalho traz “uma metáfora usada para sinalizar uma certa contradição estética na obra de Luciana Paludo, ou, talvez, uma ‘falta de identidade e pertencimento’ da bailarina” (PALUDO, 2016). “Os humores do poeta”, segundo Luciana, transitava entre a coreografia e a performance, e levou para o palco de cinco cidades brasileiras nove artistas – fora ela e Pedro Rosa Paiva (artista responsável pela trilha sonora da obra) – sendo eles: Eduardo Severino (Porto Alegre), Elke Siedler (Florianópolis), Mario Nascimento (São Paulo), Marila Velloso (Curitiba), Jeniffer Vieira e Rodrigo Chiba (Votorantim – SP), Daggi Dornelles e Janaína Jorge (em memória) (Porto Alegre), além da artista visual Paula Krause que estava sempre presente.

Cada artista, assim como todo o processo de criação do trabalho, trouxe um modo diferente de organizar e pensar as coisas, o que influenciou os modos de pensar e fazer de Luciana (aula e processo coreográfico), e por consequência a Coisa. Acho que está aí também a abertura (Dança-Coisa) que o Mimese carrega no nome, “o se permitir entrar em relação, se permitir beber de várias fontes, de diversas experiências, de vários princípios de aulas sem se importar se é isso ou aquilo, as coisas não estão separadas elas se relacionam” (ZANCAN, 2018): o campo dança é relação. O que seria da dança sem a possibilidade de estabelecer relações, encontros? Sem toda sua pluralidade de modos de fazer, formar? Pararia, se tornaria estática.

No Mimese o estudo do espaço ou dos espaços (interno e externo) é permeado por questões como: O que pode o corpo no(s) espaço(s)? Como o corpo se relaciona com o(s) espaço(s)? Como ele adentra e se retira do(s) espaço(s)? Como é influenciado por esse(s)? Como ele cria espaço(s) de dança? Mas, também, como se conduz um estado de corpo pelo espaço, para que esse seja compartilhado com o outro? Essas questões são pontos que fazem mover, geram trabalho, dependem do tempo.

- O tempo permeia o espaço e o corpo. Na Coisa, são várias as camadas temporais que se apresentam no corpo quando este se põe a trabalhar no espaço. Se apresentam tempos, mas também se constroem tempos quando se dança. Suspensões temporais como chama Luciana Paludo, criamos naquele momento dedicado ao formar, uma outra camada de tempo, saímos do modo de operar “convencional” do dia-a-dia, na qual o tempo marcado pelo relógio guia as ações. Nessa nova camada o tempo é marcado pela percepção do corpo, podendo se apresentar dilatado (quando, depois de sua prática, você olha no relógio e se pergunta se o mundo todo, fora do seu espaço de trabalho, estava funcionando em câmera lenta, enquanto você investiga no estúdio) ou encurtado (quando após a prática olhamos no relógio e achamos que esse nos sabotou, os ponteiros correram acelerados para frente sem nem dizer porquê). As necessidades do corpo ditam o tempo, o estado é outro.

[...] O corpo é um lugar, inevitável...
 (Fr)ágil
 [...] Pobre corpo, que tragédia;
 Tem um tempo:
 Du-ra-ção
 Um ritmo:
 Pul-sa-ção
 Uma cor:
 Cor-ação...
 Tum, tum; tic, tac; 7,8...
 O que ditam todos os ritmos?
 Ditam o tempo.
 Tempo?
 Per-manecer
 Permanecer aqui, bem perto, para poder contar...
 O tempo.
 O corpo conta o tempo; o tempo está no corpo.
 Tum, tum; tic tac; 7, 8... (PALUDO, 2006)²²

Mas o tempo também se pronuncia no corpo através das memórias, memórias-movimento. Percebo que na criação, no espaço Mimese, lida-se muito com o que irei chamar aqui de memória-movimento ou movimento-memória, memórias que deflagram movimento (criação) e movimentos que deflagram memórias ((re)criação). Em ambos os casos, as memórias estão gravadas no corpo de quem vivenciou e guardou um determinado tempo, mas isso não impede que os

²² PALUDO, Luciana. Fragmento do poema presente no programa do espetáculo “Os humores do poeta”. 2006.

movimentos, trazidos ou formados por essas, sejam compartilhados com outros corpos. Para mim o espaço Mimese também é um lugar de compartilhamento de memórias-movimento ou movimento-memória.

Nas aulas do Mimese, onde a Coisa (poética de Luciana) é a base, o tempo é uma janela aberta. Rememora-se o passado para compor o presente. Hoje no Mimese linhas temporais vão sendo puxadas pela memória de Luciana ou de Letícia Guimarães, sequências ou movimentos de outros tempos que vão sendo, no corpo de hoje, atualizadas. Digo outros tempos, pois Letícia Guimarães foi aluna de Luciana Paludo lá em São Luiz Gonzaga, no Balé do INSA, e com uma memória admirável traz de vez enquanto alguns movimentos que ainda operam em seu corpo. Com esse material de ontem e de hoje que são apresentados ao material em operação no corpo de cada participante do Mimese, vão se tecendo muitas coisas.

O tempo nas práticas ainda pode se apresentar como escolhas. Que tempo irá durar o movimento no corpo? E aquele outro? O tempo se apresenta no processo de criação, na decisão de cada um de dizer: Isso está pronto, pode ir para o mundo! O tempo ronda o cuidado com as coisas, fala sobre o tratamento delas. Douglas Jung (2018) e Letícia Guimarães (2018) relatam que um dos princípios que percebem em Luciana é o cuidado que essa apresenta perante aquilo que ela forma, presta atenção a cada detalhe e dedica um tempo especial ao tratamento de cada composição, ao tratamento de suas coisas, o que traça um diferencial. Esse aspecto acaba por respingar no modo como opera/operou com a Coisa no Mimese.

Em Cruz Alta (2002-2007), o Mimese trabalhava em cinco, seis ou sete pessoas segundo Rubiane Zancan (2018), era sempre um grupo pequeno. Os processos de criação do grupo eram realizados a partir de temas elaborados com movimentos ou a partir de indicações através da palavra, que desse ao pesquisador uma referência sobre o que criar (PALUDO, 2003). Segundo Zancan (2018): “[...] o processo é que vai desdobrando e vai construindo um resultado final. Então eu acho que o Mimese é uma oportunidade, uma oportunidade de estudo, de aula, de trabalho, de dança”.

Para Luciana o processo criativo é muito intuitivo, não há uma fórmula, é um se colocar em jogo, em operação, em estado atento, seja dentro do estúdio conversando consigo mesma e suas aspirações ou dentro do estúdio compartilhando caminhos com outros corpos. Relata ainda, que a Coisa se forma a partir de um sentir, de uma sensação que o corpo produz, mais do que partir de uma

imagem prévia de uma construção do corpo no espaço. A Coisa começa a se formar no corpo, em seu ponto mais interno, é um processo de escavação e modelagem do corpo.

Eu tenho que entender que peso é esse, que estado é esse, para além da sequência. Para mim a coreografia é corpo, corpo... corpo que se forma. Aí o que ele está fazendo no espaço... até coçar o nariz fica bonito. É que tu tem um corpo preparado, tu não tem um corpo à toa, é isso (PALUDO, 2018b).

Cada pesquisa, para a construção de uma obra, tinha como base os movimentos (sequências) construídos e estudados em aula, que partiam do vocabulário apresentado por Luciana Paludo. Tendo assim, um vocabulário ao seu dispor o pesquisador podia investir em experimentos unindo, recortando, copiando, afastando, colando movimentos. Assim como brincar e explorar o tempo, o espaço e o peso de cada movimento, atribuindo textura, modulações de forças, qualidades à movimentação, o que auxiliava na construção das obras, que estavam sempre sob a orquestração de Luciana.

Durante a análise das entrevistas realizadas para a presente pesquisa, um dos discursos mais recorrentes foi que o Mimese é um catalisador. Um lugar em que se pesquisa um determinado jeito de mover o corpo (através do vocabulário da Coisa), mas que estimula cada bailarino pesquisador a achar desdobramentos desse fazer em seu próprio corpo, incentivando a autonomia:

[...] eu acho que, a questão de ela trabalhar com princípios, eu acho que tem a ver com isso, dela sempre ter muito cuidado por oferecer as coisas para as pessoas, mas ao mesmo tempo, ter o cuidado de que elas tenham a independência delas.

[...] o trabalho do Mimese também funciona como catalisador, por que eu acho que por ela trabalhar por princípios, tu não fica... é óbvio que te marca, tu começa a ver, mas também não te “bitola”, por que tu pode trabalhar por desdobramento. Eu não vou dizer que isso vai acontecer com todo mundo, aí depende da relação de cada um com as coisas, das possibilidades de cada um, mas eu acho que te permite pegar aquilo e fazer mil e quinhentas outras coisas (GUIMARÃES, 2018).

3 EU, O OUTRO E O MUNDO

Semelhanças são formas que se parecem,
 Formas são substâncias carregadas de conteúdo,
 Conteúdos são atribuições designadas.
 Aprendemos a ver as formas,
 Aprendemos a designar.
 Os outros nos ensinam.
 Às vezes nos ensinam errado,
 Às vezes nos ensinam certo.
 Vemos muitas formas,
 Todas carecem de nome,
 Todas surgem de uma visão (PALUDO, 2002)²³.

A invenção desse jeito Coisa de fazer vem da relação do “eu” (Luciana Paludo) com o “outro” (figuras referências e artistas com quem trabalhou/trabalha em colaboração) e com o mundo de outras relações que esse outro estabelece ou estabeleceu por aí. O Mimese Cia de Dança-Coisa não deixa de ser um espaço de tecer relações, convida cada corpo lá presente a participar do fazer, a compartilhar, a trocar. O grupo surge com esse objetivo de compartilhar inquietações e dúvidas, a maneira de “resolvê-las”: fazendo, trabalhando, instaurando conversas, dançando.

Nesse capítulo, a presente exposição se centra em uma ramificação temporal do Mimese de 2002-2007 – O Mimese 2016 (hoje - 2018 - já em seu 3º ano de funcionamento), pois percebi, durante esta pesquisa, que a Coisa se transformou de 2002 para 2016, 2017, 2018, amadureceu com o tempo, agregou formas e princípios, tornando o caldo mais grosso, possibilitando mais desdobramentos.

Os instrumentos utilizados para organizar a última seção desta exposição foram: os relatos das entrevistadas que estiveram presentes no Mimese em Cruz Alta (Luciana Paludo, Letícia Guimarães e Rubiane Zancan); as observações participantes nos encontros do Mimese, seus registros audiovisuais (durante o ano 2018) e em diário de bordo (período de 2016-2018); a consulta aos arquivos em vídeo e fotos de produções do grupo no período de 2002-2007 e 2016-2017. Depois da coleta, separei os dados em duas categorias para análise procurando observar, nos materiais dispostos em cada uma, a ocorrência de padrões ou transformações: 1- Imagens utilizadas para deflagrar princípios no corpo; 2- metodologia de

²³ Fragmento da trilha/texto - composta por Luciana Paludo – presente no espetáculo “Semelhanças” (2002)

transmissão utilizada. Ao decorrer desse capítulo procuro observar como se comportam essas categorias no espaço de trabalho do Mimese.

3.1 OS GESTOS, OS TÔNUS E O “NOSSO ZOOLÓGICO”: ALGUMAS SISTEMATIZAÇÕES DA COISA PARA AGUÇAR A IMAGINAÇÃO

A Coisa tem vários corpos, é como um camelão mudando de cor e de forma. Já foi girino e às vezes ainda é. Já foi jabuti, porco e até jacaré. É e acaba de não ser, dá vida ao figurino e o reutiliza, o personaliza sem tirar o caráter do que um dia foi, em sua mais sutil natureza.

Os corpos dançando a partir da Coisa transbordam discursos expressos por gestos, códigos misteriosos, dobram e expandem a mente e o corpo em um jogo de pulsar (respirar). Um trânsito constante entre o que está dentro e o que está fora.

É através das imagens que os princípios e os gestos da Coisa são apresentados aos corpos nas aulas do Mimese, influência da Ideocinese – “palavra sugestão”; “palavra-movimento”; “palavra que deflagra uma ação no corpo” (PALUDO, 2016, p. 148) – conhecida por Luciana Paludo através de Elaine de Markondes. Com isso, antes de discutir sobre como ocorre a transmissão da Coisa do corpo de Luciana Paludo para o corpo do bailarino pesquisador, faço o convite para que o(a) leitor(a) dê uma espiada, através das minhas lentes, em uma seleção de imagens deflagradoras de movimento utilizadas com frequência nas aulas do Mimese.

Uma das primeiras imagens lançada ao espaço de trabalho do Mimese é: Ligar o **GPS**. O trabalho com a Coisa busca em primeira instância a sensação como potencial criativo. Assim, no início de cada dia de trabalho estimula-se os receptores sensitivos da pele (que captam sensações térmicas de calor ou frio, sensações de toque, de pressão) os deixando atentos, ligados. Esse processo possibilita ao sujeito uma maior consciência das partes do corpo sensibilizadas, podendo esse saber a localização de determinadas partes de seu corpo sem precisar olhar para essas. Os receptores ativos também oferecem ao corpo uma sensação de expansão, a percepção do **volume** das partes trabalhadas, uma atenção do que está dentro e do que está fora.

Com o corpo mais atento é hora de **amaciar a carne**, uma brincadeira de alongar e relaxar os músculos, desgrudá-los e aproximá-los dos ossos, uma

brincadeira com o tônus no corpo. Aqui podemos jogar com o **brigadeiro**, os **burrinhos** e com **as ventosas**.

- **Brigadeiro:** Imagem dada para a ação de rolar a cabeça no chão, como se o sujeito almejasse grudar chocolate granulado em toda a superfície do brigadeiro (cabeça). Movimento utilizado na aula para liberar a musculatura do rosto, principalmente da testa e da região temporal, mas serve também para ativar os receptores no couro cabeludo e indicar o volume da cabeça;

Figura 13 – Brigadeiro. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **Burrinhos:** Imagem dada aos exercícios repetitivos para trabalhar os músculos abdominais (como reto abdominal, oblíquo interno e externo, transversos do abdômen), assim como os exercícios para trabalhar a musculatura posterior, das costas;
- **As ventosas:** Imagem utilizada para o movimento de contração dos músculos presentes na região plantar do pé, para que, percebendo a musculatura envolvida o sujeito possa perceber as regiões do pé que estão em contato com o solo e a partir daí possa observar principalmente o alinhamento do arco longitudinal medial de seu pé, verificando seu devido alinhamento. Com esse movimento busca-se uma maior aderência do pé ao solo.

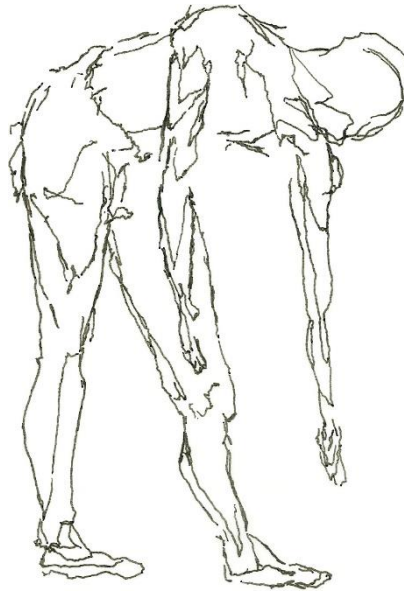
Esse processo de amaciamento exige do sujeito uma conversa com o seu próprio corpo, mesmo quando essa “brincadeira” (a escolha de movimentos

encadeados com o objetivo de amaciar a carne) é guiada por Luciana Paludo: O que o corpo está precisando hoje/agora? Que parte(s) do corpo necessita(m) de mais atenção? Até onde o corpo pode ir hoje? Um diálogo necessário para a preparação do corpo, a base para a construção do dia.

O processo de moldar a carne ajuda a construir espaços, ajuda o corpo a dobrar e, por consequência, a expandir (os movimentos periféricos também são uma característica da Coisa). Mas para expandir além dos espaços adquiridos no músculo também se necessita de espaço entre os ossos, entre as articulações. Para isso utiliza-se a respiração, abrir caminho através do ar. Um jogo de mobilizar e deixar o peso do corpo agir sobre ele mesmo. Aqui quem serve de ajuda é: o **passar a manteiga no pão**, o **malemolengo**, o **ensaboar o chão**, o **gatinho**, a **cobrinha**, o **franguinho desossado**, o **jacaré**, o **lobinho** e até o **bolsão**.

- **Passar a manteiga no pão:** Imagem utilizada ao se referir ao movimento de rotação interna e externa da perna. Esse movimento tem o intuito de lubrificar a articulação coxofemoral. nesse o tônus da perna pode variar, assim como o ponto guia do movimento (articulação coxofemoral ou pé). Essa imagem também pode ser aplicada aos braços;
- **Malemolengo:** Movimento utilizado para mobilizar a cintura escapular, onde o tronco se projeta à frente em um ângulo de 90° com as pernas estendidas, os braços ficam perpendiculares ao solo suspensos pela articulação glenoumeral (ombro). Com o peso, dos ossos que constituem o braços, entregue, inicia-se o movimento a partir das escápulas, dando direção para essas para cima e para baixo alternadamente;

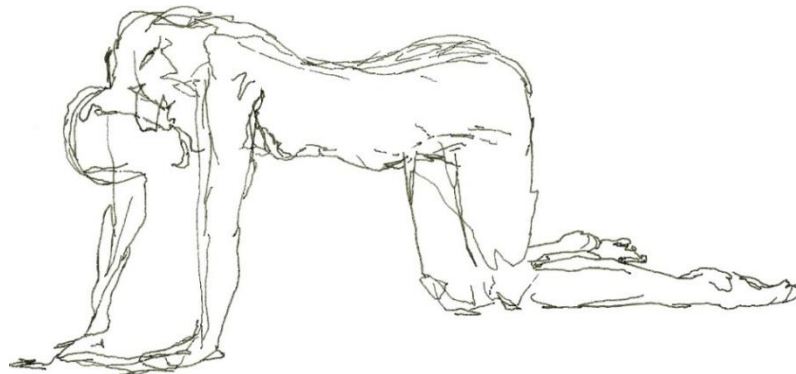
Figura 14 – Malemolengo. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **Ensaboar o chão:** Imagem utilizada para incentivar a mobilização das articulações do corpo. Na movimentação deflagrada por essa imagem o corpo fica livre para escolher direções a percorrer. O tônus corporal é mais leve, a movimentação é mais fluida;
- **O gatinho:** Imagem referente a coluna vertebral do gato. Com o apoio dos joelhos e das mãos no solo a coluna do sujeito pode experimentar sua mobilidade mais livremente. Assim, para proporcionar espaço entre as vértebras e “abrir” a região posterior das costas, propõe-se o movimento de acentuação da curva da região torácica da coluna, como se fosse um espreguiçar do gato;

Figura 15 – Gatinho. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **A cobrinha:** Movimento de articulação e mobilização da coluna, explorando suas curvas. Movimento normalmente iniciado pelo topo da coluna. Durante a realização desse, o ângulo da cava inicial que a coluna realiza no ar pode ser ampliado, iniciando em 45° e chegando aos 90°. Essa imagem se refere a mobilidade – fluida – do corpo da cobra em seu deslocamento, sua possibilidade de criar ondulações;

Figura 16 – Cobrinha. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **Franguinho desossado:** Imagem utilizada quando se realizam rolamentos no chão e se quer uma qualidade mais articulada, com o peso do corpo entregue ao solo;

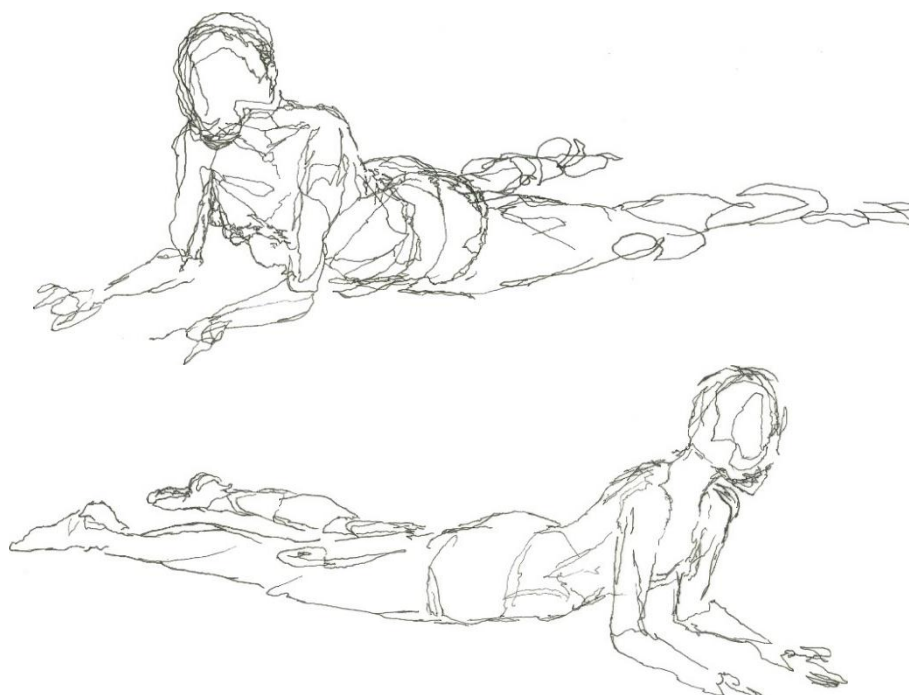
Figura 17 – Franguinho desossado. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **O Jacaré:** Posição de repouso que utiliza a respiração para criar espaço entre as vértebras lombares. Como um jacaré tomando sol deixa a calda (região do sacro, cóccix e pernas) pesar para o solo, ali entregue sem tensão;

Figura 18 – Jacaré. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **O lobinho:** Imagem referente a posição em que o lobo fica ao uivar. A mimetização dessa organização corporal é utilizada em aula tanto para

alongar a região anterior do corpo quanto para liberar a pressão nas vertebrae lombares.

- **Bolsão:** Imagem utilizada para alongar a região lateral do corpo e liberar a articulação glenoumeral (ombro), mas, também, para liberar a musculatura lateral da face. A imagem se refere ao movimento que um dos braços realiza – deslizar a mão pela lateral da perna – como se fosse colocar a mão no bolso.

Figura 19 – Bolsão. Desenho de Gabriela Sulczinski.



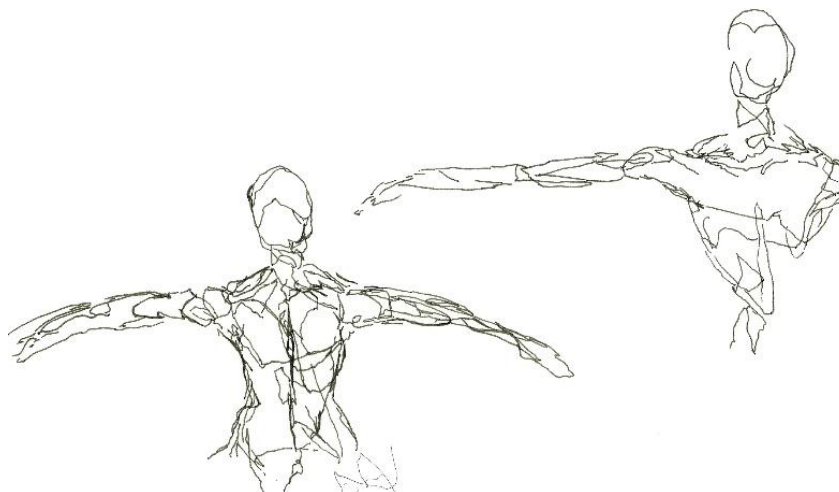
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Podemos dizer que o espaço é, também, uma sensação que vai se construindo durante a aula, exige atenção constante. O corpo em movimento no espaço constrói volumes através da escavação que realiza no ar, cava e forma, mas também leva para passear. Volume pesado ou volume leve, grande ou pequeno, quadrado ou arredondado, levado nas costas transformando o corpo em ***jabuti*** ou embaixo dos braços transformando o corpo em ***guarda-chuva***.

- **Jabuti:** Imagem utilizada para se referir ao casco do animal, quando se carrega um volume sobre as costas auxiliando com os braços e, desloca lentamente pelo espaço carregando essa coisa pesada.

- **Guarda-chuva:** Imagem utilizada quando se quer indicar um volume no braço, mais precisamente na região entre o braço e a lateral do tronco (axilas). Com a indicação da imagem os membros superiores ganham volume, tornam-se arredondados, curvos.

Figura 20 – Guarda-chuva. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

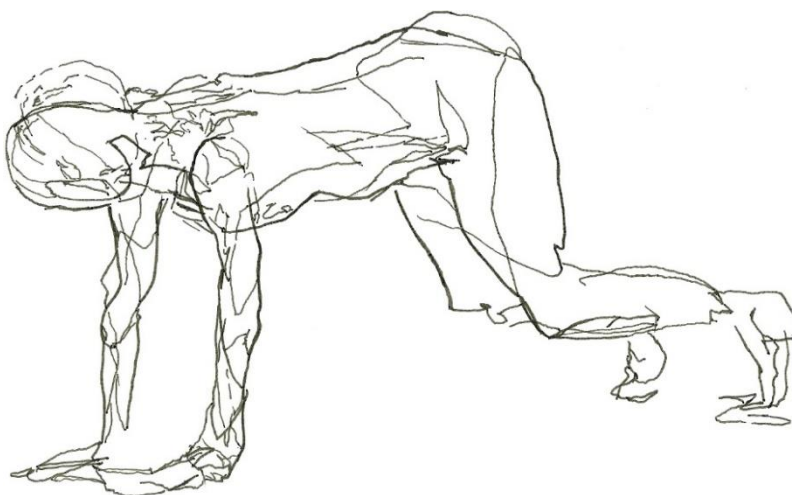
Investigando jeitinhos de criar espaço, de amolecer ou contrair a carne, formar e carregar volumes pelo espaço, é como a aula vai sendo composta e os corpo vão compreendendo o peso das partes do corpo, suas mobilidades, mas também vão se dando conta de que as partes podem agir de forma independente. Para citar alguns exemplos: a ativação do centro (musculatura abdominal) não precisa estar ligada a contração da musculatura da face ou do pescoço; a cintura escapular pode estar em um movimento fluido, torcendo, flexionando e estendendo, desenhando linhas e curvas no espaço, enquanto a pélvis permanece parada, cheia de areia, as espinhas íliacas direcionadas para frente, os ísquios em direção ao solo, não sendo arrastada pelo movimento que ocorre na parte de cima do corpo;

Mas na Coisa, às vezes, o corpo – ele todo ou grande parte dele – se move em bloco como é o caso da **tábua** e do **joão bobo**. Mas para isso, se precisa pensar muito no tônus do **porquinho** e no **cinturão**.

- **Tábua:** Imagem utilizada para se referir a parte anterior do corpo, quando, o tronco alinhado com a pélvis e as coxas, se desloca para trás formando um vetor.

- **João bobo:** Imagem utilizada quando se realiza uma visita às quatro direções (frente, trás, lado direito, lado esquerdo) do estúdio com o corpo inteiro se afastando do centro, ponto zero, como um bloco. Imagem referente ao brinquedo que possui um base pesada, mas um topo móvel para todas as direções.
- **Porquinho:** Imagem utilizada para deflagrar um tônus em que a carne se aproxima do osso. Para sua realização o sujeito deve estar com as mãos e os metatarsos no chão, os joelhos estão a poucos centímetros do solo e o abdômen – o centro de “toda” a força de sustentação desse corpo sobre os apoios – deve estar contraído.

Figura 21 – Porquinho. Desenho de Gabriela Sulczinski.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

- **Cinturão:** Imagem utilizada para lembrar a ativação dos músculos abdominais quando o corpo todo, ou somente a cintura escapular, está inclinado à frente.

Depois que o corpo foi avisado e atualizado, o trabalho continua com os estudos das sequências sempre apresentadas do **girino** ao **sapinho** (sistema de progressão). Um trabalho de desmembrar os exercícios que propicia um refinamento dos caminhos, uma atenção ao detalhe, que leva a um melhor entendimento da realização de determinado movimento.

- **Girino:** “Irmão mais novo”, “os bebezinhos”. Imagem utilizada ao se referir a movimentos educativos (base) para a realização de um movimento maior, mais complexo.
- **Sapinho:** “Irmão mais velho”. Imagem utilizada ao se referir a um determinado movimento em sua forma mais complexa, que para sua realização exige uma série de entendimentos anteriores.

A partir do corpo móvel e informado, com caminhos mapeados, abre-se o espaço para o jogo, o jogo de atenção ao outro, atenção ao espaço, atenção aos caminhos que o corpo quer experimentar, uma zona de testes através da improvisação. Nesse momento cada bailarino pesquisador atribui qualidade e tempos para os temas de movimentos que mais se afeiçãoou, constrói texturas para o seu corpo. Cada um apresenta suas peculiaridades.

3.2 O(S) CORPO(S) EM EXPERIMENTO: METODOLOGIA DE TRANSMISSÃO

[...] o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes (FREIRE, 2005, p.91).

Luciana Paludo tem um corpo polvo, exerce diversas funções: é bailarina, coreógrafa, pesquisadora, diretora do Mimese Cia de Dança-Coisa, professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, produtora na realização de seus próprios trabalhos e nos trabalhos do Mimese. Luciana relata em uma de nossas conversas que essas funções que exerce são coexistentes e alimentam umas as outras. A função bailarina permeada pelas funções pesquisadora e coreógrafa alimentou/alimenta a função professora e diretora. Luciana relata também que a invenção do corpo se dá no estúdio quando realiza seu “trabalho de manutenção” diário, mas também se dá na sala de aula compartilhada com outras pessoas, quando se ensina dança: as trocas, as conversas com os alunos são um processo colaborativo (PALUDO, 2017).

Quando Luciana Paludo cria o Mimese Cia de Dança-Coisa, essa o faz por um desejo de compartilhar e dialogar com outras pessoas, construir junto possíveis respostas para as dúvidas e inquietações que tinha naquele momento em relação a

dança, assim como discutir outras questões que possivelmente poderiam surgir dos bailarinos. Queria colocar a Coisa em jogo no mundo e, assim o fez. Ainda hoje trata o Mimese como um espaço de troca. As peculiaridades que cada corpo possui são interessantes para Luciana, pois o corpo do outro, o trabalho em colaboração é uma fonte de inspiração, e também de questionamento, é algo que faz mover. A Coisa constrói a partir da relação com o outro, nesse jogo de existências. No trabalho do Mimese a relação com o outro é uma fonte de pesquisa constante:

Dançar é produzir duplos dançantes. [...] O par actual realiza o duplo virtual do bailarino; é muito naturalmente que ocupa esse lugar ao seu lado: revê-se no outro, ajusta por ele os gestos, os ritmos, aumenta o mesmo impulso, contempla-se a si a partir dele. [...] Um Duo é um dispositivo de construção de multiplicidades de corpos dançantes (GIL, 2001, p.63).

Nos encontros do Mimese é Luciana Paludo quem guia as aulas e os processos de criação, sempre buscando, nessa função, uma relação horizontal com os bailarinos pesquisadores, muito embasada no pensador Paulo Freire (1921-1997)²⁴. Eventualmente, a diretora convida os bailarinos pesquisadores a contribuírem em alguma prática, ou mesmo, os convida a propor e dirigir alguma proposta.

[...] o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de *estar sendo com* as liberdades e não *contra* elas (FREIRE, 2005, p.79).

Normalmente, as aulas iniciam com o avisar o corpo do que vai mover, um espaço de autonomia de cada bailarino, um momento de identificação de como está o corpo. Posteriormente vão sendo lançadas sugestões para os corpos no espaço, utilizando imagens para guiar os caminhos, vai narrando, criando histórias. Um processo de preparação do corpo, dos girinos aos sapinhos mais velhos. Logo

²⁴ Educador, pedagogo, filósofo e autor brasileiro, Paulo Freire foi professor na Universidade Federal de Pernambuco e foi Consultor especial para assuntos da educação no Ministério de Educação e Cultura. Freire é uma referência no campo da pedagogia e possui diversas obras publicadas que tratam de aspectos da educação levando em consideração as relações socioculturais dos sujeitos. Dentre os títulos publicados estão: “Educação como prática de liberdade”(1967); “Pedagogia da autonomia” (1996); “Pedagogia do oprimido” (1968).

depois os estudos das sequências propostas por Luciana Paludo se iniciam, ainda guiadas pela narração dos caminhos e pela demonstração dos movimentos, sempre cuidando o que pede o corpo (exercícios de compensação de forças), utilizando também a repetição dessas organizações como meio de estudo e compreensão dos caminhos desses movimentos, um estudo da minúcia como potência.

As aulas têm um caráter aberto, intuitivo, em que Luciana vai compondo a prática conforme as respostas dos corpos. O ponto é a atenção e a escuta dos corpos que se encontram na aula, e, a partir disso se questionar: O que aqueles corpos estão me contando? O que estão precisando? As respostas sempre saem para o mundo respeitando o tempo e o corpo de cada corpo, a possibilidade desse naquele determinado dia. A improvisação sempre esteve presente nas práticas de Luciana, mas, como já se observou no capítulo anterior, foi com o processo de criação da obra “Os humores do poeta”, em que Luciana trabalhou em colaboração com diversos artistas, que essa prática se acentuou em suas aulas.

Para além do modo como Luciana guia as práticas do Mimese, a improvisação está presente como um espaço de jogo, onde os bailarinos pesquisadores exploram as sequências já estruturadas ou outros gestos presentes no vocabulário (repertório) da Coisa, um período de testes e edições. O resultado disso nunca é uma cópia. Explico: as sequências e os gestos, oriundos das investigações que Luciana realiza em seu corpo são apresentadas para os bailarinos do Mimese visando primeiramente o entendimento do caminho que se percorre para a realização do movimento, e não a cópia de sua forma no espaço. Com o tempo e com o estudo cada bailarino investiga e procura entender como esse movimento que lhe foi apresentado cabe no seu corpo. Se em um primeiro olhar o sujeito achar que não cabe, mas se esse tiver o desejo de que caiba, recomenda-se o autoquestionamento: Como que se pode lidar com esse movimento para que ele caiba no corpo?

É como um processo de tradução que o bailarino realiza, só que ao invés de palavras traduz movimentos para o seu corpo, sempre acompanhado de um traço pessoal, um traço que remete as origens, um sotaque. Ou seja, nesse período de estudo e entendimento das coisas apresentadas no corpo do bailarino, o movimento primeiro se (re)constrói acolhendo peculiaridades que acompanham seus gestos. Pois antes da Coisa chegar naquele corpo já haviam outras coisas habitando-o. As coisas podem coabitar um mesmo corpo, se conversar, se misturar.

Durante os trabalhos do grupo uma pergunta é direcionada aos bailarinos de forma bem recorrente: O que você deseja construir no seu corpo ou com o seu corpo? Essa é uma questão base que permeia todo o trabalho, daí surgem respostas-movimento (o que você faz para realizar o seu desejo de corpo?), ou seja, possíveis caminhos que você elenca para que consiga alcançar o que almeja. Esta provocação que a questão traz para os bailarinos abre uma porta para a autonomia desses, um pensamento de gestão do próprio corpo que acaba por permear o trabalho do grupo, mas desdobra para além dele.

[...] E diante de um conjunto de dados idênticos,
Os sujeitos têm tendências a organizá-los de maneiras diferentes,
Conforme suas disposições intelectuais homoafetivas particulares.
As particularidades se definem, todas, pela experiência própria
E pelo confronto com o outro,
Com o mundo
E comigo mesmo.
Comigo mesmo,
Com o outro,
Com o mundo.
Eu, o outro, o mundo,
As coisas.
Coisas no outro,
No mundo
E em mim.
Outro mundo,
Outras coisas.
Eu
o mesmo
Eu
Diferente.
De todas as coisas,
Diluído em todas elas
Diluído, compacto, poroso.
Referência, referido, referente
Diferente [...] (PALUDO, 2002)²⁵.

²⁵ Fragmento da trilha texto - composta por Luciana Paludo – presente no espetáculo “Semelhanças” (2002).

Figura 22 – Fotografia da obra “Semelhanças”. Bailarinos (da esquerda para a direita): Vanessa Steigleder, Luciana Paludo, Janaína Jorge, Wilson França, Rubiane Zancan e Carla Furlani. Fotógrafo: Panchinho.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

Então... você consegue responder... Que corpo(s) a Coisa tem?

Figura 23 – Fotografia da obra “Semelhanças”. Bailarina: Carla Furlani. Fotógrafo: Panchinho.



Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa naveguei pela poética através das ondas da história e percebi que entre um corpo e outro existem inúmeras formas de pensar, estar e se colocar... no tempo, nos espaços, no mundo. Formas de formar, inventar, criar. Dando um zoom na lente e enquadrando apenas um dos corpos, pude observar que entre o olho e a pele, entre o sentir e o formar, entre um movimento e outro, passavam outras diversas formas de pensar, estar e se colocar: heranças das convivências. Pura memória, lembranças das vezes em que se abriu as janelas do corpo para dialogar com o mundo, através das palavras ou dos gestos carregados de conteúdo.

Essas heranças e conversas do/no corpo de Luciana Paludo formaram a base para a construção da Coisa. Desejo urgente. Desejo de experienciar, de criar, de abrir as janelas e as portas da casa (corpo) para vivenciar o mundo através da pele, da carne, do osso? Por que não? Desejo de dobrar, de expandir, de compartilhar e de colaborar. Mas, aí observa-se também, um desejo de cuidar, de especializar o gesto dançado. Para isso: desdobrá-lo o máximo que for possível, olhando para a minúcia.

Viajando nos tempos entre a Coisa de lá (2002) e de cá (2018) tive como propósito compartilhar uma série de vivências, histórias e construções de caminhos em dança, com quem quisesse experienciar um mergulho nas águas vizinhas (no caso do presente trabalho, o vizinho apresenta-se como Mimese Cia de Dança-Coisa e seus familiares). E aqui o fiz, acreditando que o compartilhamento do fazer aproxima o artista do público, abre a roda de conversa. O que era estranho e chato, com o diálogo pode virar apreciável, o que não era considerado arte e era totalmente inútil pode até virar interessante e instigante para aquele que está de fora, só observando.

Se você, depois deste mergulho, chegou até aqui se perguntando: Onde está a Coisa no corpo? O que posso responder é: a memória e o desejo estão por toda parte.

A Coisa se origina e ganha forma no corpo, por isso está em constante atualização, transformação. Com o tempo o corpo no espaço foi se amaciando, foi arquitetando outros caminhos. Hoje (2018) a forma não é mais “tão dura”, a matéria também pode virar líquido, escorre para o chão, mas ao mesmo tempo mantém a

habilidade de desenhar no espaço com as periferias – com o centro sólido, compacto – o mais longe que se conseguir. Continua-se também jogando com o sensível, com a capacidade de sentir... o calor, o frio, o ar tocar a pele. Ar que está pelo espaço, ar que se quer moldar e carregar, ar que se quer movimentar.

A presente pesquisa foi uma oportunidade de imersão no fazer do outro, um fazer que já a algum tempo anda sendo estudado em meu corpo. Para a imersão utilizei a imagem da exposição de arte, pois, durante o processo de recolhimento de dados, me sentia visitando uma grande exposição ainda em construção, me sentia visitando um museu dividido em várias seções. A cada entrevista realizada eu visitava um desses espaços do museu, entrava pela porta e logo a minha frente se apresentavam inúmeros quadros, obras que ganhavam movimento quando eu lia as letrinhas pequenas presentes em sua legenda ou, ainda, quando ouvia o guia da seção narrar histórias sobre o contexto das obras.

As visitas, cada vez mais frequentes ao museu, começaram a me apresentar novas visões da Coisa (que já era minha conhecida). As informações históricas (experiências do passado e do presente que coexistem no corpo formando a Coisa) me possibilitaram olhar para a gênese de alguns movimentos, o que me auxiliou a entender melhor os caminhos para sua realização, pois os princípios se anunciavam mais claramente para mim. Quanto mais me aprofundava nos modos de operar utilizados no Mimese mais podia perceber a estreita relação das funções exercidas por Luciana Paludo: todas se alimentaram/alimentam mostrando que podem coexistir, que os modos de fazer dança, em seus mais variados espaços, podem coexistir e se permear. A prática e a teoria da dança podem coexistir, o diálogo, a discussão, o pensamento crítico também podem fazer parte da dança.

Essa pesquisa não se encerra aqui. Percebo que há muito mais ângulos para se olhar a Coisa e o Mimese: eles carregam muito mais histórias-movimento do que eu pude traduzir aqui para o papel. A curiosidade ainda permanece por aqui e, para finalizar esse escrito, deixo uma questão para guiar outras viagens: Será que atualmente, no campo da dança, nos ensinam a achar a nossa Coisa (um modo de operar próprio) ou só nos ensinam a reproduzir Coisas...?

REFERÊNCIAS

BARBOZA, Tayná. **Caderno de notas**. Evento “A dança na perspectiva da antropologia” – anotações das falas de Giselle Guilhon. Porto Alegre, 2015.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

COSTA, Lígia M. **Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos**. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança: Nossos artífices**. Porto Alegre: Movimento, 2004

CULTURAL, Larousse. **Grande Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Nava Cultura, 1999.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

DANTAS, Mônica; SCHUL, Eva. Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea ao Sul do Brasil a partir do projeto dar carne à memória. In: MEYER, Sandra; XAVIER, Jussara; TORRES, Vera. (org.). **Histórias da Dança**. Coleção Dança Cênica. Florianópolis: Editora da UDESC, 2012, v. 2, p.101-120.

DELEUZE, Guilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34 Ltda, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GIL, José. **Movimento total: O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOFFMAN, Carmen A. **A trajetória do curso de dança da UNICRUZ: 1998-2010**. 196 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

JESCHKE, Claudia. Cãnone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, dez. 2012.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

KLEON, Austin. **Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade**. Editora Rocco, 2013.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

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

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade**. Processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

PALUDO, Luciana. Requerimento para inscrição de projetos. Material do acervo pessoal de Luciana Paludo, 2003.

PALUDO, Luciana. Material de divulgação do espetáculo "Os humores do poeta" - Caravana Funarte de Circulação Nacional/ Dança (2006/2007), 2006.

PALUDO, Luciana. Temporalidades distintas no *continuum* da existência. In: **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 9, n.18, p.27-33, 2009.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 241 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PALUDO, Luciana. Uma dança-poema. In: DANTAS, Mônica; FERRAZ, Wagner; TOMAZZONI, Airton. (org.). **Olhares da dança em Porto Alegre**. Porto Alegre: Canto-Cultura e Arte, 2016.

PALUDO, Luciana. O percurso de um copo poema em dança – ou a invenção de um corpo. In: XAVIER, Jussara; Instituto Festival de Dança de Joinville (org.). **Dança não é (só) coreografia**. Joinville, 2017.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

ROCHA, Thereza; TIBURI, Marcia. **Diálogo/Dança**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

SANTOS, Thomas de Lima S.; WOSNIAK, Cristiane. Jair Moraes e a dança masculina em Curitiba: proposta de uma construção biográfica. **O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes**. Curitiba: Unespar Campus de Curitiba II- FAP. Curitiba, n. 12, p. 8-24, jan./dez. 2015.

SCHUL, Eva. Memorial. Material não publicado, 2007 apud DANTAS, Mônica; SCHUL, Eva. Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea

ao Sul do Brasil a partir do projeto dar carne à memória. In: MEYER, Sandra; XAVIER, Jussara; TORRES, Vera. (org.). **Histórias da Dança**. Coleção Dança Cênica. Florianópolis: Editora da UDESC, 2012, v. 2, p.101-120.

SILVA, Eliana R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.

SILVA, Rosemeri R. **SPIN, a velocidade da partícula: Procedimentos de criação em dança contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP)**. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SIEGMUND, Gerald: Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. In: Bischof, Rosiny (eds.), *Konzepte der Tanzkultur*, p. 171–180, p. 172f. apud JESCHKE, Cláudia. *Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, dez. 2012.

> Páginas eletrônicas consultadas online:

CLICRBS. **Jair Moraes**. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/noticia/2016/12/morre-jair-moraes-icone-do-bale-brasileiro-e-do-festival-de-joinville-8913456.html>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CONGRESSO DE DANÇA MODERNA. **Técnica de José Limón**. Disponível em: <<http://www.congressodancamoderna.com.br/atividades/tecnica-de-jose-limon/>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

CORPO, Grupo. **Companhia**. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br/companhia>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

CORPO, Núcleo. **Elaine de Markondes**. Disponível em: <<http://nucleodocorpo.com.br/equipe>>. Acesso em 10 nov. 2018.

FACEBOOK. [Perfil pessoal]. **Eva Schul**. 28 de Outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/eva.schul>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MAGAZINE, Dance. **Claudia Gitelman**. 2012. Disponível em: <<https://www.dancemagazine.com/claudia-gitelman-1936aaur-2012-2306899164.html>>. Acesso em: 29 out. 2018.

PALUDO, Luciana. **Corpo = material**. Disponível em: <http://www.lupaludo.art.br/textos_corpo_material.htm>. Acesso em: 24 jun. 2016.

PALUDO, Luciana. **Um pouco da história do Mimese Cia de Dança-Coisa**. 2016. Disponível em: <<http://lupaludomimese.blogspot.com/2016/02/em-2002-na-cidade-de-cruz-alta-por.html>>. Acesso em: 20 out. 2018.

QUASAR. **A companhia**: um corpo celeste em movimento. 2015. Disponível em: <<http://www.quasarciedadanca.com.br>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

TAP, Ddivulgando. **Toshie Kobayashi**. 2016. Disponível em: <<https://divulgandotap.wordpress.com/tag/toshie-kobayashi-biografia/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal dança contemporânea**. 2006. Disponível em: <idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso em: 22 out. 2018.

> Entrevistas:

ANDRADE, Douglas J. **Entrevista concedida a Tayná Barboza Fernandes**. Porto Alegre/RS, em 14 de março de 2018.

GUIMARÃES, Leticia D. **Entrevista concedida a Tayná Barboza Fernandes**. Porto Alegre/RS, em 28 fevereiro 2018.

PALUDO, Luciana. **Entrevista concedida a Tayná Barboza Fernandes**. Porto Alegre/RS, em 20 abril 2018(a).

PALUDO, Luciana. **Entrevista concedida a Tayná Barboza Fernandes**. Porto Alegre/RS, em 22 outubro 2018(b).

ZANCAN, Rubiane. **Entrevista concedida a Tayná Barboza Fernandes**. Porto Alegre/RS, em 12 março 2018.

**APÊNDICE A – Termo de Consentimento endereçado à Luciana Paludo
(diretora do Mimese Cia de Dança-Coisa)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

O objetivo principal da pesquisa *Corpo(s) que a Coisa tem: Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa* centra-se em investigar o que é a Coisa; que princípios e discursos ela traz; quais são os procedimentos de criação utilizados pelo Mimese Cia de Dança-Coisa (desde 2002) e como esses reverberam no trabalho do grupo hoje. Como metodologia de pesquisa serão realizadas entrevistas-Coisa com participantes do grupo (no período de 2002-2018), com a diretora do Mimese, além de observações no espaço de trabalho desse (inclui-se aqui, as ações que o grupo organiza e/ou participa).

Afirmo que a participação nesta pesquisa não oferece risco ou prejuízo. Se no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe acarrete qualquer dano. Ressalto que os nomes dos entrevistados serão mantidos, sem pseudônimos. Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente pelo telefone (51) 992528241.

OBS.: Sua entrevista será gravada e transcrita, posteriormente, será enviado para você o arquivo dessa transcrição para a devida revisão e consentimento de uso de suas falas.

_____ de _____ de _____.

Tayná Barboza Fernandes
Pesquisadora responsável

Profª. Drª. Mônica Dantas
Orientadora

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu _____,

RG n.º _____, como diretora do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa, autorizo que esta pesquisa seja realizada, assim como concordo em participar dessa.

_____ de _____ de _____.

Assinatura da diretora do grupo/ participante.

APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre Esclarecido endereçado aos entrevistados

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

O objetivo principal da pesquisa *Corpo(s) que a Coisa tem: Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa* centra-se em investigar o que é a Coisa; que princípios e discursos ela traz; quais são os procedimentos de criação utilizados pelo Mimese Cia de Dança-Coisa (desde 2002) e como esses reverberam no trabalho do grupo hoje. Como metodologia de pesquisa serão realizadas entrevistas - Coisa com participantes do grupo (no período de 2002-2018), com a diretora do Mimese, além de observações no espaço de trabalho desse.

Afirmo que a participação nesta pesquisa não oferece risco ou prejuízo. Se no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe acarrete qualquer dano. Ressalto que os nomes dos entrevistados serão mantidos, sem pseudônimos. Como pesquisadora responsável por esta pesquisa me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente pelo telefone (51) 992528241.

OBS.: Sua entrevista será gravada e transcrita, posteriormente, será enviado para você o arquivo dessa transcrição para a devida revisão e consentimento de uso de suas falas.

_____ de _____ de _____.

Tayná Barboza Fernandes
Pesquisadora responsável

Prof^a. Dr^a. Mônica Dantas
Orientadora

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu

_____.

RG n.º _____, concordo em participar desta pesquisa.

_____ de _____ de _____.

Assinatura do participante.

**APÊNDICE C – Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz
endereçoado aos entrevistados e aos integrantes do Mimese Cia de Dança-
Coisa**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Outro objetivo da pesquisa *Corpo(s) que a Coisa tem: Um olhar para a memória e para os procedimentos de criação do grupo Mimese Cia de Dança-Coisa* é gerar um material de caráter audiovisual que engloba a trajetória do grupo, suas referências e seus procedimentos de criação. Para a coleta de dados, que alimentará este material audiovisual (documentário), serão realizadas entrevistas gravadas (em imagem e voz) com participantes do grupo (no período de 2002-2018), com a diretora do Mimese, além de observações no espaço de trabalho desse.

Afirmo que as imagens e vozes captadas durante a realização das entrevistas serão utilizadas, pela pesquisadora responsável, para a elaboração do trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Dança da UFRGS e para a construção do material audiovisual sobre seu objeto de pesquisa. Se no decorrer da pesquisa, o participante resolver não mais continuar terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe acarrete qualquer dano. Ressalto que o material audiovisual (documentário) será disponibilizado para acesso público e que os nomes dos entrevistados serão mantidos. Como pesquisadora responsável por esta pesquisa me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da coleta de dados ou posteriormente pelo telefone (51) 992528241.

OBS.: O uso das imagens e/ou da voz não trará ônus para os participantes da presente pesquisa.

_____ de _____ de _____.

Tayná Barboza Fernandes
Pesquisadora responsável

Profª. Drª. Mônica Dantas
Orientadora

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu _____,

RG n.º _____, autorizo, de forma gratuita, a utilização da minha imagem e voz, em fotos, gravações ou filmagens, utilizadas na divulgação e produção do material audiovisual, de acesso público (no território nacional e internacional), sobre o grupo Mimese Cia de Dança-Coisa.

_____ de _____ de _____.

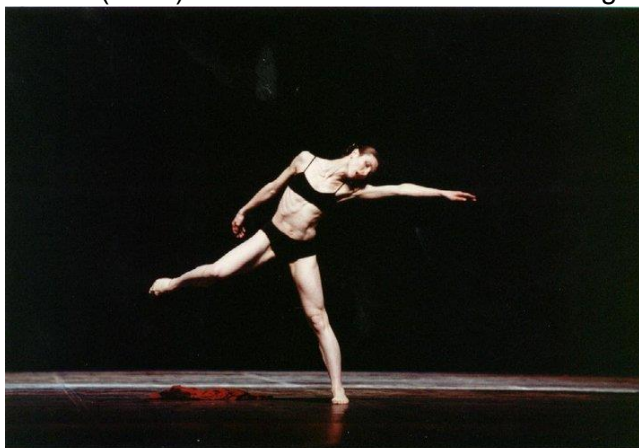
Assinatura do participante.

APÊNDICE D – Obras coreografadas por Luciana Paludo

Obra “Um piano só” (2000). Bailarina Luciana Paludo. Fotógrafo: Amir Sfair Filho



Obra “Mesmo assim” (2001). Bailarina Luciana Paludo. Fotógrafo: Zeca Ricetti



Obra “Um outro verso” (2003-2004). Bailarina Rubiane Zancan.



Obra "Um corpo bem de perto" (2006)



Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso



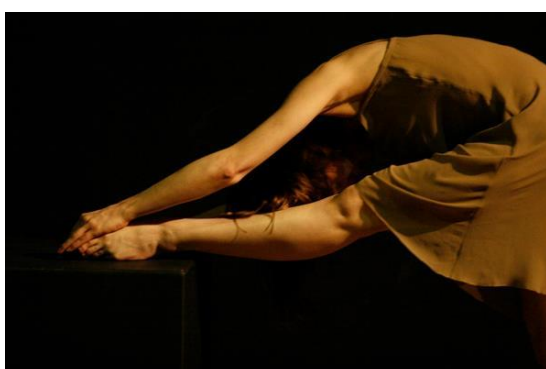
Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso



Fotógrafa: Cristina Lima



Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso



Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso



Fotógrafa: Silvia Machado

Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

APÊNDICE E – “Os humores do poeta”



Luciana Paludo com: Letícia Guimarães e Daggi Dornelles. Fotógrafo: Frank Jeske. / Luciana Paludo. Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso.



Luciana Paludo. Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso. / Luciana Paludo e Eduardo Severino. Fotógrafo: Claudio Etges.



Luciana Paludo, Tatiana da Rosa, Luciano Tavares e Janaína Jorge. / Luciana Paludo e Tatiana da Rosa. Fotógrafo: Antonio Carlos Cardoso.

Fonte: Acervo pessoal de Luciana Paludo.

APÊNDICE F – Luciana Paludo Convida (Trabalhos em colaboração)



Lu Paludo Convida – com Airton Rodrigues. / “Dois corpos bem de longe” – com Douglas Jung.



“Leve um movimento para casa” – Com Diego Mac. / “Espaço on/off_Line” – com Elke Siedler.



“O corpo é” - com Eduardo Severino. / “Espaços sutis” – com Thaís Petzhold.

APÊNDICE G – Programas de espetáculos

O mimese vai dançar!

Mimese, Cia de Dança-Coisa

Espectáculo de Dança Contemporânea

Foto: Claudio Elges

Direção: Luciana Paludo
Promoção: SESC - Jornal da Manhã

ONDE? No Teatro do SESC, Ijuí - RS (55 3332 .7511)
QUANDO? 26 (Sexta) e 27 (Sábado) de Setembro
INGRESSOS a R\$ 7,00. **ANTECIPADOS** R\$ 5,00 na Agafarma, Jornal da Manhã e bilheteria do SESC.

Apoio: Hotel Vera Cruz

Ano: 2003

Mimese, Cia de Dança-Coisa apresenta

NÓS - nossas coisas e VOCÊS

Sábado - 06 de Novembro/2004
21h- Teatro do SESC - Ijuí/RS

Direção: Luciana Paludo

Ingressos a R\$ 7,00 - Antecipados a R\$ 5,00 na Agafarma

Promoção: **SESC** RIO GRANDE DO SUL
Jornal da Manhã

Patrocínio: **Colégio Geração Positiva**
(51) 3333.3807

Ano: 2004

Mimese Cia. de Dança-coisa
Apresenta

O CORPO É.

!O QUE VOCÊ PENSA A RESPEITO DO CORPO?

Direção: Luciana Paludo

Promoção: **SESC** RIO GRANDE DO SUL **Jornal da Manhã**

Apoio: Movimento Pró-Arte

Quando? 06 de dezembro - Sábado - 21h
Onde? SESC - Ijuí - RS

Ingressos a R\$ 7,00
Antecipados a R\$ 5,00 na Agafarma.

Patrocínio: **Colégio Geração Positiva**
(51) 3333.3807

Ficha técnica:

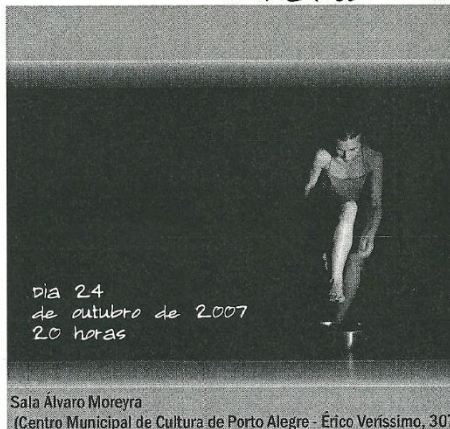
Composição e interpretação: Luciana Paludo
 Música: Carolina Paludo Sulczinski
 Concepção e montagem da trilha: Luciana Paludo
 Iluminação: Ricardo Lima
 Produção de figurinos: Vivi Gil
 1ª mixagem de trilha: Sandro Dreher (Ijuí, RS)
 2ª mixagem de trilha: Álvaro Rosa Costa
 Primeiros argumentos, na discussão e composição do trabalho: Airton Tomazzoni
 Ensaíadora: Rubiane Zancan
 Argumentos e discussões no processo atual do trabalho: Daggi Dornelles.

Um corpo bem de perto viajou "na carona" de *Os humores do poeta*, durante a Caravana Funarte Petrobras de Circulação Nacional - Dança, no ano de 2007. Fez, sempre, a abertura do espetáculo. Dançou em Porto Alegre, Florianópolis, Votorantim, Curitiba e São Paulo. No site www.lupaludo.art.br, ícone "Galeria de Fotos", podem ser encontradas imagens feitas pelos fotógrafos Cláudio Etges, Zeca Ricetti, Sílvia Machado e Frank Jeske, durante a turnê.

Também em 2007, recebeu Prêmio Açorianos de Dança (Bailarina, Coreografia e Trilha Sonora); esteve no 14º POA em Cena.

Luciana Paludo apresenta

Um corpo Bem de Perto



Dia 24
de outubro de 2007
20 horas

Sala Alvaro Moreyra
(Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre - Érico Veríssimo, 307)

Apoio:



E o corpo recebe tarefas exaustivas de reunir coisas díspares
 Fazer entrelaçamentos
 Costuras.
 Pula de um precipício a outro
 Assume o risco
 Por isso permanece.
 É; está.

Uma porção de desejos enfileirados...
 Esses são os fragmentos.
 Reunir significa vivê-los
 Forma contígua.

Corpo: inventor de formas
 Perto do que se é...
 Quer estar perto,
 Bem perto,
 Bem de perto...
 Para conjugar
 Aquilo que não se vê
 Forma contígua.
 Forma que se forma
 Se mostra
 Dança.

Um corpo bem de perto iniciou sua configuração em agosto de 2006, no projeto *Casa Bild* (idealizado por Jussara Miranda, onde reuniu criadores de dança e suas pesquisas *autorais*). Apresentado várias vezes em processo, durante o projeto, pôde ser discutido, pensado, re-pensado... Até hoje está em processo.

A dança, a cada vez que se mostra é prova viva de um devir. O "processo" é interminável... Um gesto sempre poderá ganhar um refinamento a mais; um passo, mais consistência, mais relevância no todo, de modo que sejam partes consistentes dentro da concepção. E assim estamos, num esforço permanente, para fazer existir a dança - para tirar da virtualidade dos corpos a coreografia que eles farão para que a dança apareça.

Trágico e cruel, pois que o corpo perece. Então, chegará o dia em que minha dança não mais existirá... Apostamos em algo chamado essência, para que permaneça a nossa dança, não em termos "coreográficos", mas, enquanto concepção de mundo - modo de existir.