

revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

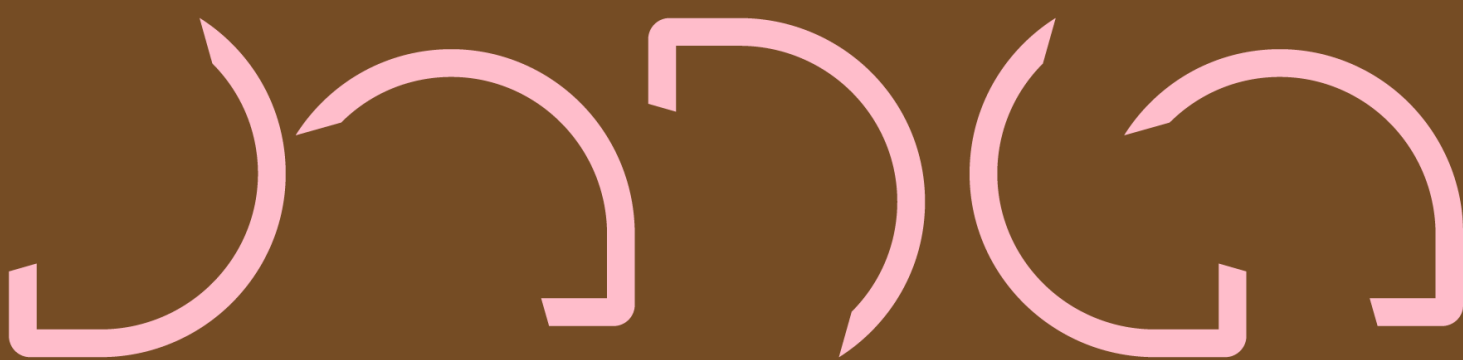


# Um ensaio de dança

*A dance rehearsal/essay*

Mirela Lima de França  
Mirella de Medeiros Misi

FRANÇA, Mirela Lima de; MISI, Mirella de Medeiros. Um ensaio de dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 458-473, 2024.1.



# Um ensaio de Dança

Mirela Lima de França (UFBA)<sup>1</sup>  
Mirella de Medeiros Misi (UFBA)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mestranda no PRODAN/UFBA e artista da dança. Trabalha profissionalmente como bailarina desde 2008, tendo performado no Brasil e outros países, como Israel, EUA e China. Multiartista (da dança), atua como criadora, intérprete, pesquisadora, videomaker, professora e figurinista. Interessa-se por abordagens transdisciplinares, políticas e prático-teóricas da dança; pelo estado de presença e pela conversa do criar com o viver, aqui e agora.

E-mail: mirelfranca@gmail.com

<sup>2</sup> Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LAPAC). Colíder do Elétrico Grupo de Pesquisa em Ciberdança. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança/UFBA) e do Programa de Mestrado Profissional em Dança PRODAN/UFBA).

E-mail: mirellamisi@gmail.com

## Um ensaio para o ensaio/ Para não dizer que é uma apresentação

Este ensaio é pensado como uma roda de conversa ou, especificamente, uma roda de samba. A diversidade e a circularidade, que deixa a todos no mesmo nível, são estruturantes: não basta conversar, ou sambar, somente com Antônio Bispo dos Santos, pensador quilombola da contracolonialidade e autor de “A terra dá, a terra quer” - principal obra de referência deste ensaio. A roda, para ser boa, pede por mais gente. São bem-vindas as contribuições da ciência institucionalizada e de autores canônicos mas, numa experimentação de atualização e democratização acadêmica sob bases contracoloniais, o elenco e suas expressões precisam ser diversos: desde a sabedoria ancestral do indígena Ailton Krenak, passando por um diário de artista, de Nuno Ramos, por um manifesto artístico da estadunidense Mierle Laderman Ukeles, pelo conhecimento refletido a partir da oralidade da professora Helena Katz, durante aulas ministradas no Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN-UFBA), até uma publicação no prelo<sup>3</sup>, reverberação da tese de doutorado de Bruno O.

As referências entram no discurso majoritariamente de forma indireta, como saberes compartilhados com autoridade por quem veio antes, que são assimilados e corporificados pela pesquisa em andamento. Para que o texto siga seu fluxo, mas não se percam contribuições pertinentes, não há parêntesis relativos à localização das citações, mas parêntesis que abrem espaço para mais referências relevantes que, de outro modo, ficariam sem lugar. Ao final, porém, está disponível a bibliografia catalogável consultada, seguindo o padrão da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Com isso, abre-se discussão sobre uma democratização contracolonial que ultrapassa o reconhecimento e valorização de saberes não hegemônicos na Universidade e ocupa-se também de uma atualização metodológica e formal.

---

<sup>3</sup> A publicação encontra-se em processo de edição.

Em roda, nos propomos a navegar questões a partir de entendimentos da dança enquanto modo de vida, patrimônio cultural imaterial, trabalho, profissão e campo de conhecimento prático e teórico, mesmo que, por vezes, estas tantas dimensões se choquem entre si. Importante destacar: as percepções aqui expostas não se pretendem conclusivas, mas propulsoras de movimento.

### **Breve introdução/ Por que escrever um ensaio?**

Antes de tudo, para uma bailarina ou artista da dança, o nome “ensaio” é familiar. A profissão, estritamente prática e de natureza artística, desenvolve-se no ensaio de dança: é onde se faz a pesquisa de movimento, a montagem de cenas e a lapidação técnica, metodológica e artística de obras criadas ou em criação. Na carreira de bailarina, ensaia-se mais do que se está em cena. Ensaiar é preciso e compõe, junto com aulas de dança e atividades de manutenção física, o dia a dia simplificado da profissão. Se estar em cena é o momento que justifica o trabalho, mais feliz e verdadeiramente vocacionado é o profissional que aprecia e valoriza o potencial de cada ensaio.

Pois eis que, lendo “O Abolicionismo”, de Joaquim Nabuco, célebre ensaísta do pensamento político brasileiro e, em sua fase mais liberal, um dos mais eloquentes abolicionistas do país, me dou conta de que o ensaio, enquanto gênero textual, é a modalidade em que a ciência encontra a arte. Trata-se de um gênero que permite ao autor colocar-se de forma mais apaixonada e opiniosa no texto, além de apresentar referências, fatos e argumentos de caráter científico e documental. Em um ensaio, o pesquisador está implicado e confunde-se com escritor, enquanto trabalha seu estilo na elaboração de ideias e formatos autorais.

Ao assumirmos que a realidade, para cada pessoa, afirma-se naquilo que pode ser por ela percebido, inspirados por Maurice Merleau-Ponty e uma de suas intérpretes - a importante teórica e crítica de dança brasileira, Helena Katz<sup>4</sup> -, faz-se plausível encarar

---

<sup>4</sup> Conteúdo compartilhado oralmente pela professora Helena Katz, em aula da disciplina “Tópicos especiais em dança: Análise de configurações coreográficas” (PRODAN-UFBA), a qual frequentei como aluna especial no segundo semestre de 2021.

a arte como um reflexo da elaboração individualizada acerca do espaço-tempo, em diálogo intrínseco com o contexto do artista e, de modo global, com a coletividade contemporânea. Nesse sentido, o fazer artístico abraça múltiplas formas de experimentação e expressão e, de acordo com o funcionamento cognitivo defendido pela Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty, tem no corpo seu ponto de partida. Em estado de ensaio, o corpo põe-se em exercício relacional: seja para a feitura de uma dança ou de um texto. A seguir me exercito, de forma intencionalmente desafiadora, com Antônio Bispo dos Santos - o Nêgo Bispo - e convidados.

### **Samba com Nêgo Bispo<sup>5</sup>**

Em seu último livro publicado, “A terra dá, a terra quer”, Nêgo Bispo diz que a arte que fazemos não tem valor, porque tem preço. Para mim, é como um tapa na cara. Necessário. Instigante. Ainda assim, um tapa. Ele fala do teatro, por exemplo, como um lugar onde adultos das cidades brincam de fazer as coisas, sem fazê-las de fato, para que outros adultos assistam mediante pagamento. Em contraponto, diz que o povo quilombola brinca de fazer as coisas até que, sem se aperceber, esteja fazendo de verdade. É assim que aprendem a caçar, cozinhar, fazer a roça...

Ele fala sobre seus festejos, que envolvem música e dança, e que as pessoas todas sabem cantar as cantigas, e bater o tambor, e dançar o Congado. As artes são, no quilombo, para todos, todas e todes. Nêgo Bispo, falecido por complicações de saúde em dezembro de 2023, é um radical do pensamento afrodiaspórico - e eu adoro o tanto que seu pensar dá nó no meu, adestrado pela cultura hegemônica. Aliás, o próprio termo cultura, diz ele, é colonial e pressupõe algo padronizado e mercantilizado.

Fico pensando na dança profissional no Brasil, que, diante de outras artes, tem pouco espaço e público. A dança aqui, para o bem e para o mal, é lida como algo que pertence ao povo. A explanação de Nêgo Bispo, sobre a transmissão dos conhecimentos no quilombo através da prática, me faz problematizar a máxima de que “todo brasileiro sabe sambar”. Generalizações representam um

---

<sup>5</sup> Será utilizado prioritariamente o nome Nêgo Bispo para referir-se ao autor, como escolha política para mencionar um Mestre da oralidade.

modo de pensar simplista e reducionista e, seguindo uma linha ecológica de pensamento, como se vê numa floresta, o segredo da vida é diversidade. Quero, entretanto, insistir na coisa posta: não deveria todo brasileiro, no fim das contas, experimentar-se no samba? Fujo da visão de que sambar seria um conhecimento inato ao povo, e me aproximo da assunção da vivência e da prática como ricas formas de socialização e aprendizado, defendidas pelo pensamento contracolonial e comuns ao campo da dança.

Lembro-me de outra máxima, de que “samba não se aprende no colégio”. Não há uma fórmula pronta, como há para o balé clássico, por exemplo. Para sambar, é preciso ver gente sambandando, deixar-se envolver pelo som, pelo clima da roda, e experimentar aquilo várias vezes, de várias formas, cantando e talvez até batendo o pandeiro. Nêgo Bispo considera que quem não sabe dançar e cantar no batuque, não vive de um modo agradável. Em contraste com a sociedade da produtividade e do *burnout*, a permissão e, mais do que isso, o estímulo para que todos os corpos experimentem livremente dança, representada neste texto - não por acaso, mas pelo valor simbólico em território brasileiro - pelo samba, me parece uma utopia desejável, somente possível a partir da valorização de modos de vida outros, que o ditado pela cartilha hegemônica.

Uma das coisas mais bonitas que percebo nas danças afro-diaspóricas é a qualidade de permitir que corpos diferentes encontrem formas próprias de mover, sem que isto configure uma falha técnica ou insuficiência estética. A dança é acessível e democrática. Ao contrário, por exemplo, do balé clássico, dança de origem palaciana e europeia que possui formas, posições e passos a serem seguidos rigorosamente, numa busca incessante pelo que é considerado belo e ideal - com apenas pequenas diferenças estéticas e metodológicas de uma escola para outra.

Mas se o povo do Brasil sabe sambar e não aprende na escola, quem é o povo brasileiro? Talvez o projeto das elites seja o de se retirar deste grande grupo nacional, numa abordagem colonial que as desloca, enquanto herdeiras dos colonizadores europeus, para fora do país ou para uma compreensão de posse deste.

Diante do grupo que dita as regras e detém o capital intelectual institucionalizado, o corpo, esvaziado e embrutecido, fica para o povo. Povo que trabalha pegando no pesado, em atividades manuais, braçais, repetitivas, coreografadas, limpando, carregando... E, em momentos de lazer, dança. Seria o corpo um tesouro integrado que, por achar-se desvinculado da mente e marginalizado sob uma lógica binária e segregacionista, ainda pertence ao povo?

#### (ENTRE PARÊNTESES)

O conhecido pensamento de Descartes, que chancela a ideia de modernidade, está ancorado numa lógica binária, onde as coisas existem em oposição e um elemento estabelece necessariamente relação de superioridade sobre outro: cultura e natureza, homem e mulher, branco e preto, cis e trans, bom e mau... A partir daí, o homem sente-se autorizado a dominar a natureza, pois, enganosamente, vê-se dela apartado e não se constrange em se impor como superior. O *cogito*, próprio do humano, ganha especial importância nesta afirmação de superioridade e o mundo das ideias sobrepõe-se ao mundo experimentado na carne: a razão acompanha a alma e ergue-se, acima do corpo físico.

No início do século XX, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty tece críticas ao pensamento cartesiano e volta-se para o corpo. Compreende-o como algo que é consigo, uma consciência ou, antes, uma experiência, participante do processo cognitivo. Pontua, inclusive, sobre uma união de corpo e alma, que seria selada pelo movimento da existência humana. Merleau-Ponty aborda um corpo integrado e aponta que a ciência moderna padroniza o homem através de uma razão universal, tornando-se insuficiente para abarcar a diversidade humana. A partir da descrição detalhada dos eventos, a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, busca por “essências” através da experiência. Além de ser um termo relacionado às culturas monoteístas, quando o filósofo fala de essências<sup>6</sup>, mas também declara que as coisas estão sempre em aberto, que não há nada definitivo, cria-se um paradoxo. Seria possível chegar à essência de uma coisa em permanente transformação? Seria o termo “essência” utilizado por Merleau-Ponty para

---

<sup>6</sup> “Essences”, no original, em francês.

referir-se a uma redução da experiência à sua percepção mais simples? Diante desta escolha de palavra, não estaríamos testemunhando a impossibilidade de tradução exata de uma coisa por outra? Neste caso, da vivência por sua teorização?)

Para quem trabalha profissionalmente com dança, a desvalorização do corpo sob a mente, promovida pelo pensamento cartesiano binário e colonial, representa, por sua vez, um descrédito para o desenvolvimento das artes do corpo e descrença na área da dança enquanto campo de conhecimento teórico e acadêmico, principalmente em se tratando de pesquisas orientadas pela prática.

No Brasil, a dança não tem força para sair da experiência popular e ganhar o gosto de quem paga por arte. Talvez, realmente poucas pessoas paguem por arte, num país onde a manutenção da ignorância e da miséria de muitos é um projeto de elites pouco sensibilizadas. Ainda que consideremos os nichos específicos de pesquisa em arte e cultura, segue operando a lógica de Descartes, que divide corpo e mente e coloca realizações com protagonismo do corpo, e majoritariamente práticas, como menos valorosas do que produções com evidentes qualidades intelectuais e teóricas.

A cultura cristã, patriarcal e hierarquizante dos binarismos se sustenta, mesmo identificada sua imensa estupidez: corpo e mente não operam um sem o outro. Enquanto dificulta o estabelecimento de um mercado de dança valoroso, o pensamento cartesiano enraizado culturalmente parece autorizar a generalização de que o dito povo brasileiro, sendo do domínio inferiorizado do corpo, nasça com balanço, e desassocia o sambar de um processo de aprendizagem, por ser orientado por valores outros que os da escola tradicional. Ao mesmo tempo, cria-se uma massa genérica que destitui o povo de sua subjetividade. No fim, me parece uma construção pautada numa lógica de folclorização pouco lisonjeira, elaborada por quem quer vender suco engarrafado de Brasil e não se identifica como povo desta terra.

Ideologicamente, considero bonito que o samba, que tem sua origem relacionada às populações negras e marginalizadas da



Bahia e, posteriormente, Rio de Janeiro, seja um símbolo nacional<sup>7</sup>. Sabe-se, porém, que este reconhecimento faz parte de um projeto político de criação de uma identidade brasileira, proposto pelo presidente Getúlio Vargas, marcado por apropriação e deturpação cultural, negação das desigualdades sociais, abafamento das lutas de classes e carregado de intenções ufanistas e populistas. Seria realmente bonito se não fosse uma apropriação desejosa por controle social e embranquecimento da pauta; se o fazer samba, que inclui dançar/sambar, fosse assimilado enquanto experiência formativa no currículo escolar do Brasil; se fosse observado o devido reconhecimento e preservação de tradições e oferecido real protagonismo à cultura negra e seus expoentes; se acompanhasse a ideia de liberação do corpo enquanto potência, do prazer como política e da prática como forma de conviver e aprender. Se Getúlio fosse vivo, perguntaria a ele se já experimentou de fato o samba. Perguntaria a ele se compreende que experimentar o samba é, além de apreciar ou fazer música, o verbo que vem de seu nome: sambar.

Importante observar que Nêgo Bispo coloca a política, de direita ou esquerda, como uma coisa própria da sociedade hegemônica e que, portanto, a ela serve. Constata que uma pessoa não pode governar bem para aquelas que não conhece. Ailton Krenak, por sua vez, nos conta que uma das maiores barbaridades do colonialismo, reiterada pelo posicionamento unificador de Getúlio, é a de que somos todos iguais neste país. O mito da democracia racial, fundado sobre as ideias de escritores como Gilberto Freyre, serve à manutenção da ordem estabelecida e desvaloriza as lutas do povo negro, historicamente explorado, desumanizado e subjugado, e do povo indígena, que é vítima de genocídio e etnocídio desde a invasão dos europeus.

### **Um ensaio profissional**

Embora a dança seja tantas vezes vista como algo espontâneo, que brota neste chão pátrio e pertence ao povo, a prática da especialização no mundo do trabalho contemporâneo chega aos

---

<sup>7</sup> É considerado símbolo nacional, especialmente, o que se refere ao samba enquanto gênero musical.

corpos que dançam profissionalmente, assim como chega aos corpos de atletas. Em “Arcimboldos”, texto curto em “Fooquedeu (um diário)”, do artista Nuno Ramos, ele fala que atletas de Ginástica Olímpica se assemelham a “anãs de Velázquez com rostos de Miss Venezuela”. Considero esta passagem pejorativa, mas me interessa a ideia de que a especialização da sociedade contemporânea chega aos corpos dos atletas. Considerando o bailarino como um profissional com atribuições e qualidades próprias de atletas e artistas, observa-se que a tal especialização, capaz de moldar corpos, também atinge o campo da dança.

Nuno traz a ideia de um corpo especializado, com partes nitidamente mais desenvolvidas que, esculpidas pela repetição, evidenciam habilidades específicas. Por exemplo: nadadores têm costas largas por causa das repetidas braçadas. Mesmo que, tradicionalmente, a dança trabalhe o corpo de um modo bastante completo e integrado, defendo que ela, em exercício profissional prático diário, esculpe o bailarino como materialidade especializada. Este perfil de agente, como observado por Giltanei Branco de Amorim Paes na publicação “Dança e estado: dispositivos de centralização do poder e pulverização do dissenso”, dialoga com a sociedade disciplinar, de Foucault, que produz corpos dóceis: exercitados e submetidos. A disciplina, segundo Foucault, tende a aumentar a força de trabalho do corpo enquanto diminui sua expressividade política.

Para que serve um corpo especializado, feito máquina, quando este não mais consegue ou deseja executar sua especialidade? No caso de um bailarino, talvez a resposta, quando não se quer trabalhar como professor - numa analogia ao atleta que vira técnico ou treinador - é procurar o artista. Me explico: em minha carreira, sempre enxerguei o bailarino como um ser dual, que se equilibra entre a disciplina do atleta e a autonomia, muitas vezes transgressora, do artista. Talvez seja o pedaço artista capaz de se impor diante do gradual padecimento do corpo físico, da diminuta força política do corpo dócil, das angústias da existência contemporânea, e possa responder às inquietações de estar vivo, aqui e agora. Porém, investido de força política, o artista não é bem-quisto e amparado pelas instituições hegemônicas. Acaba sendo tratado,

por diversas vezes, mas principalmente por governos alinhados mais à direita, como ameaça em potencial.

#### (ENTRE PARÊNTESES)

A profissão de bailarino/dançarino é particularmente instável. Juntamente com a precarização do mundo do trabalho, que atinge a sociedade ocidental como um todo, lhe faltam políticas de regulamentação. Cada vez menos oportunidades formais de trabalho são ofertadas na área e, paralelamente, não há, por exemplo, uma Classificação Nacional das Atividades Econômicas (CNAE) que mencione diretamente a dança para cadastro de Microempendedor Individual (MEI).

Uma vez que não há políticas públicas para quem não existe, brilhante constatação que me chegou através do discurso de Vanda Machado<sup>8</sup>, a ausência de regulamentação para a profissão deixa bailarinos e dançarinos relativamente desamparados pelas leis; dificulta o entendimento da dança como trabalho; e coloca-se como barreira no pleito por melhores condições de trabalho, incluindo o desenvolvimento de um plano de carreira e a aprovação de uma aposentadoria especial, que considere as especificidades da profissão - fortemente vinculada a uma abordagem atlética do corpo.)

O teórico André Lepecki propõe a modernidade como um sistema caracterizado pelo colonialismo, que perdura na contemporaneidade como colonialidade, e tem o movimento como emblema. Também menciona uma ontologia da dança que pressupõe o isomorfismo entre dança e movimento. Colocando tais informações lado a lado, é possível pensar que a dança, enquanto campo de conhecimento teórico-prático, ao revisar sua própria fundação, tem grande possibilidade e responsabilidade de questionar padrões coloniais. Isto pode se iniciar justamente na quebra de expectativa da equivalência entre dança e movimento, contínuo e observável, mas deve ter reverberações outras, como o questionamento do etarismo e outros padrões estéticos ou de eficiência dominantes. No

---

<sup>8</sup> A constatação está em meu caderno de anotações e refere-se à aula dada por Vanda Machado, no dia 15/09/2022, como professora convidada da disciplina "Tópicos Interdisciplinares em Dança e Contemporaneidade" - cursada por mim no segundo semestre de 2022, como aluna regular do PRODAN-UFBA.

Brasil, vale lembrar, a dança tem histórico de oferecer resistência e ameaça ao poder estabelecido: a capoeira é, na origem, luta dançada.

Faz-se pertinente ressaltar que há, historicamente, uma supervalorização da técnica do balé clássico para ingresso em grande parte das companhias brasileiras de dança contemporânea, públicas e privadas. Com avanços nas pautas raciais e étnicas no país, esta realidade vem sendo lentamente questionada e transformada. Como exemplos de conquistas históricas: em 2019, a audição do Balé Teatro Castro Alves, companhia pública de dança do Estado da Bahia, contou pela primeira vez com aula de dança afro-brasileira e adotou o procedimento experimentado anteriormente, de não possuir caráter eliminatório entre as etapas práticas, garantindo que todos os participantes pudessem mostrar suas potencialidades em diferentes técnicas de dança - balé clássico, dança moderna/contemporânea e dança afro-brasileira. Normalmente, o balé é a primeira técnica a ser avaliada nas audições e os candidatos que não atingem o que se espera, tecnicamente e/ou fisicamente, são eliminados após ou durante a aula. Em 2023, a Companhia de Dança do Palácio das Artes, do Estado de Minas Gerais, colocou, de forma inédita, o menor peso avaliatório na técnica de balé clássico, que foi posta à prática após aula eliminatória de dança contemporânea.

Para além dessas pequenas políticas de atualização e democratização dos acessos, que aparecem em número crescente no Brasil, Nêgo Bispo problematiza, de forma radical, a monetização das atividades artísticas. Ele coloca a mercantilização como destruidora da arte verdadeira, que caracteriza como uma conversa de almas. Isto me perturba enquanto trabalhadora da dança, ao que percebo que é ainda um setor restrito e frágil, com poucas oportunidades profissionais, sem regulamentação específica e popularmente tratado como *hobby*. Na prática, as poucas companhias públicas brasileiras de dança vêm sendo substituídas por parcerias público-privadas e as iniciativas particulares têm sido cada vez mais ocupadas por profissionais muito jovens, em regimes de contratação precários ou remunerados por projeto. Diante dos contrastes, uma suposição me abala: talvez o trabalho profissional com as artes do corpo seja especialmente desvalorizado no Brasil por uma

mistura monstruosa de questões que se orientam por lógicas coloniais e contracoloniais.

Enquanto vejo meus colegas bailarinos, dançarinos e artistas independentes empreendendo esforço hercúleo para sobreviver de seus fazeres na área da dança e, muitas vezes, desdobrando-se em atividades complementares, percebo que, para os que aspiram aprovar projetos de criação e manutenção artística autônomos, torna-se necessário demonstrar intelectualização e domínio da palavra escrita, obedecendo ao padrão chancelado pelo sistema. A partir da interpretação de Giltanei, no anteriormente mencionado “Dança e estado: dispositivos de centralização do poder e pulverização do dissenso”, tem-se que o momento atual dialoga com a sociedade de controle, que sucede a sociedade disciplinar. Nela, o trabalhador ideal acumula funções, é flexível e intelectualizado. Mais uma vez, a intelectualização se sobrepõe ao saber próprio do corpo e aparece como determinante para a captação de recursos que viabilizam o desenvolvimento de obras artísticas e ações continuadas.

Tomando como referência um pensamento contracolonial radical, onde a arte é vista como conversa entre almas, passível de ser protagonizada por todo e qualquer um que a possua, o artista parece ser figura desnecessária, ou tão necessária que se dilui em coletivo. Seria o artista - profissão ao mesmo tempo criada e marginalizada pela sociedade ocidental - quanto menos comercial, mais fadado a não ser reconhecido profissionalmente? Qual o limite para se fazer arte dentro do sistema vigente sob lógicas que dele divergem? Pensando que a contracolonialidade se afirma na prática, talvez a pergunta peça mais por prática do que por teoria.

### **Exemplos práticos**

Durante a escrita deste ensaio, fui apresentada, através de uma publicação no prelo, advinda da tese de doutorado em Artes Visuais de Bruno O., ao trabalho do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC). O JAMAC é um espaço cultural na Zona Sul de São Paulo, criado pela artista plástica Mônica Nador, porém pensado e gerido

coletivamente desde 2004. Trafega no limite entre pertencer à sociedade ocidental neoliberal e sustentar uma abordagem ética e estética que se distancia da mesma. As práticas da instituição se desenvolvem sob perspectiva crítica e social, com a participação da população local e, em recusa à subordinação da vida à teoria, fogueira de padrões hegemônicos de arte, excessivamente virtuosos, excludentes e espetacularizados. O desenvolvimento coletivo de estênceis, que viabilizam a reprodutibilidade através da democratização das matrizes, e a adoção da noção de autoria compartilhada são exemplos da forma de operar do JAMAC. Não por acaso, a editora do próprio espaço, que publicará o material consultado, chama-se “autoria compartilhada”. É reconfortante perceber que a permanência do projeto, e das pessoas que o fazem, como Bruno O., em constante movimento, atualização e qualidade de presença é o que garante sua validação e continuidade. Destaco: para estabelecer e sustentar formatos que fujam à regra, é necessário estar sempre alerta, poroso e receptivo à diferença e à relação.

#### (ENTRE PARÊNTESES – o espírito do tempo

Contemporânea de Mônica Nador é a artista da dança Lia Rodrigues, fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Lia é reconhecida pelo trabalho social que une arte e educação e pelas obras coreográficas produzidas com sua companhia no Centro de Artes da Maré (CAM), localizado no Complexo da Maré - aglomerado de comunidades na Zona Norte do Rio de Janeiro. Seus espetáculos ligam-se a questões socioculturais e políticas, são inspirados principalmente pela literatura e assinados em colaboração com o elenco de intérpretes-criadores.)

Encaro a qualidade de presença como antídoto para a maior parte dos atropelos e falta de envolvimento que caracterizam o pensamento moderno e contemporâneo. Uso o termo “qualidade de presença” somente para que fique bem nítido do que se trata, pois é possível simplificar, livrando-se de um possível pleonasma, e ter a ideia completamente expressa pelo substantivo simples presença. Em presença, estamos no presente e atentos ao que e quem nos rodeia de modo sensível. Reviso a publicação de Lepecki quando desejo apresentar a performance como forma de trazer a

dança para a presença na contemporaneidade, num modo de operar que não corrobora necessariamente com o isomorfismo dança-movimento. É exigido, porém, que o indivíduo/corpo esteja inteiro ali, sem separação entre o que seria de ordem física, emocional, mental ou espiritual, por exemplo.

Trago para perto o exemplo da artista e feminista estadunidense Mierle Laderman Ukeles, que leva os subvalorizados trabalhos de manutenção - o trabalho doméstico, por exemplo - para o museu com status de arte. Ukeles, em seu “Manifesto for Maintenance Art” (Manifesto pela Arte de Manutenção), de 1969, apresenta um ditado balinês que, em livre transposição para o português, diz que não fazem os balineses arte, mas tentam fazer tudo bem-feito. Quase em contradição, a artista utiliza o ditado para fortalecer a ideia de que arte nada mais é do que aquilo que dizemos sê-la - e que trabalhos domésticos bem-feitos ou, interiro eu, feitos em presença, podem ser arte. No mencionado manifesto, propõe, entre outras ações, ocupar um museu realizando tarefas de seu dia a dia como mulher, mãe e esposa. Ukeles não se identifica como artista da dança, mas me arrisco a dizer que em atividades corriqueiras - como varrer uma casa - há dança, e que a performance deve ser considerada como irmã gêmea bivitelina, amiga íntima ou parceira inseparável da dança na contemporaneidade.

### **Inconclusão**

Finalmente, reconheço estar inserida na sociedade ocidental hegemônica, enquanto trabalhadora da dança, e que a Universidade, território em que desenvolvo a pesquisa que aqui se derama, é uma instituição de origem colonial. Nesse sentido, além de apontar possibilidades práticas de ações artísticas e pedagógicas que desafiam conceitos hegemônicos, sob inspiração de Nêgo Bispo, exponho a preocupação de produzir um texto que equilibra a pretensão de ser levada a sério pela academia e o desejo de trabalhar conceitos complexos de forma simplificada, tornando-o passível de relacionar-se com grande número de pessoas, acadêmicas ou não.

Identifico a dança, enquanto saber corporificado pela prática, como campo de conhecimento capaz de estabelecer diálogo direto com o pensamento contracolonial de Nêgo Bispo. Por isso, acentuo a responsabilidade dos fazedores e pensadores de dança de questionar a motilidade, valor fundamental da modernidade colonialista. Reflito também sobre a necessidade de empreender um esforço coletivo em favor da regulamentação da profissão de bailarino/dançarino - base da pirâmide dos trabalhadores da dança - para a afirmação da existência da classe e reclamação por políticas públicas, inclusive para a pesquisa em dança.

No que se refere ao ambiente acadêmico, eis pistas vislumbradas para a difícil missão de atuar na Universidade sob inspiração contracolonial: valorizar a prática, como método de pesquisa e objeto de estudo; organizar teorias e metodologias para que sejam acessíveis a tanta gente quanto possível; questionar e reposicionar os clássicos; diversificar ao máximo as referências; observar e referenciar a coletividade envolvida nos processos criativos e de pesquisa, mesmo que fuja ao padrão de bibliografia tradicional.

(ENTRE PARÊNTESIS – o último por ora

Aproveito o ensejo para agradecer a João a Paes pela generosa partilha de referências e pela revisão ortográfica do texto.)

É preciso terminar o ensaio, porém a pesquisa não finda – ademais, abstém-se de intenções conclusivas. Esta é nossa sina e nossa bênção: eterno movimento. Diz Nêgo Bispo: “Somos da circularidade: começo, meio e começo”.

**Recebido em: 31/05/2024**

**Aprovado em: 15/08/2024**

### Referências Bibliográficas

KRENAK, A. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEPECKI, A. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

O., B. **Pedagogias do chão**: arte, política e disputa na experiência do JAMAC. São Paulo: autoria compartilhada. No prelo.



PAES, G. B. A. **Dança e estado**: dispositivos de centralização do poder e pulverização do dissenso. Salvador: Edufba, 2021.

RAMOS, N. **Fooquedeu**: um diário. São Paulo, 2022.

SANTOS, A. B. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ PISEA-GRAMA, 2023.

UKELES, M. L. (s.d.) Manifesto for Maintenance Art, 1969!. Ronald Feldman Gallery, New York. Disponível em: <https://feldmangallery.com/exhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969>. Acesso em: 29/05/2024.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança