



Adriana Pavlova Schwartzberg

Em *Fúria* na Maré

**Do diverso ao singular e vice-versa:
arquivos que compõem a obra de Lia Rodrigues**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro
Julho de 2021



Adriana Pavlova Schwartzberg

Em *Fúria* na Maré

**Do diverso ao singular e vice-versa:
arquivos que compõem a obra de Lia Rodrigues**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras – PUC Rio

Profa. Eleonora Batista Fabião

Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Maria Helena F. de Araújo Bastos

Escola de Comunicação e Artes – USP

Profa. Silvia Camara Soter da Silveira

Faculdade de Educação – UFRJ

Rio de Janeiro, 26 de julho de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Adriana Pavlova Schwartzberg

Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense, foi repórter do jornal O Globo (1992-2005) e da Folha de S. Paulo (2007-2010), além de já ter colaborado com as principais revistas do país. Como pesquisadora e crítica de dança, escreve textos críticos no Globo desde 2013 e tem livros e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior. Concluiu o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, em 2015, e, em 2020, realizou estágio de capacitação na Universidade Paris 8 e foi pesquisadora residente no Le Centquatre-Paris.

Ficha Catalográfica

Pavlova, Adriana

Em fúria na Maré : do diverso ao singular e vice-versa : arquivos que compõem a obra de Lia Rodrigues / Adriana Pavlova Schwartzberg ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2021.

249 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Dança. 3. Favela. 4. Maré. 5. Lia Rodrigues. 6. Arte. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para Tia Vaninha, a melhor tia do mundo

Para Jean Marc, Léo e Thomás, meus amores

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro recebido através da bolsa na modalidade PROSUC bolsa + taxa e da bolsa de capacitação doutoral no exterior no âmbito do Programa Institucional de Internacionalização (Print).

Agradeço à minha querida orientadora, Ana Kiffer, pela escuta, conversas, firmeza, paciência, trocas poderosas sobre corpo e escritas e, principalmente, por ter me dado a mão quando o isolamento se mostrou o maior desafio para uma pesquisa de fôlego.

Aos professores Eleonora Fabião, Helena Bastos, Silvia Soter, Frederico Coelho, Beatriz Cerbino e Mariana Patrício, que, em meio a uma temporada tão difícil, aceitaram ser os primeiros leitores desta tese.

Às professoras Eneida Leal Cunha e Silvia Soter, pelas indicações preciosas na qualificação, fundamentais para o desenho final desta tese.

A Eleonora Fabião, querida orientadora de mestrado, referência para a pesquisadora que me tornei.

A Helena Bastos, coordenadora sempre atenta do Comitê de Corpo e Política, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (Anda), do qual faço parte.

A Frederico Coelho, pela primeira conversa na PUC e, depois, pelas aulas instigantes, que ajudaram a conduzir parte deste estudo.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, aos meus professores e professoras, especialmente a professora Eneida Leal Cunha, coordenadora do

projeto CAPES/Print “Novos paradigmas teóricos: outros corpos, novas superfícies e racionalidades alternativas”, pelo apoio e pela viabilização da capacitação doutoral em Paris. Meu muito obrigada também a toda a equipe de funcionários do Departamento de Letras, sempre tão gentis, especialmente ao querido Rodrigo Santana Pinheiro, atencioso e prestativo em todas as ajudas. Agradeço ainda à turma que me acompanhou nos bancos da PUC: Ana Bartolo, Ana Fernandes, Francisco Camêlo (maravilhoso companheiro de jornadas acadêmicas em Paris), Gustavo Mouro, Haroldo André Garcia (meu parceiro querido de danças), Luiz Nadal, Marcelo Esteves, Maria Borba, Marina Mendes e Pedro Beja.

A Adriana Frant e Luar Maria, pelas ajudas acadêmicas.

À professora Isabelle Launay, de Paris 8, que viabilizou a minha pesquisa em Paris.

A Julie Sanerot e ao Centquatre-Paris, pela residência que fez muita diferença.

Ao Centre National de la Danse – Pantin e Paola Secchin Braga, pelo acervo e ajuda fundamental na pesquisa.

À família francesa, especialmente a Tia Sylvia, pelos almoços, jantares e amor.

À maravilhosa equipe da Redes de Desenvolvimento da Maré, especialmente Eliana Sousa Silva, força da natureza, Gabriel Lima, Isabella Porto e Laura Taves (nesta linda reta final).

Aos veteranos do Núcleo 2, que me enchem de orgulho e admiração, Andrey Silva, Diego Cruz, Jeniffer Rodrigues, Karolline da Silva, Larissa Lima, Luciana Barros, Luyd Carvalho, Marllon Araújo, Raquel Alexandre e Ricardo Xavier.

Aos bailarinos da Lia Rodrigues Companhia de Danças de ontem e de hoje, especialmente a Leonardo Nunes (Leozinho tão querido) e Amália Lima.

A Sammi Landweer, pelas fotos lindas.

A Helena Katz e Roberto Pereira, mestres que me ajudaram a chegar até aqui.

Aos companheiros e às companheiras de danças, especialmente a Ana Botafogo, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Lígia Tourinho e Paula Mori.

A Adriana Lacombe, Clarisse Lopes, doutor Ricardo Amorim, Gislaine Coelho e Rafael Queiroz, que cuidam de mim.

Às amigas e comadres que fazem diferença na minha vida e nesta tese: as Amigas Para Sempre (Angélica Lopes, Flávia Lins e Silva, Germana Costa Moura, Lúcia Morgado, Paula Autran, Patrícia Albuquerque, Raquel Andrade e Sabrina Martinez), a dupla Rio-Vigo (Marlene Duarte e Tina Vieira), Cacaia, Carol Natal, Carol Rimolli, Cláudia Amorim, Cláudia Machado, Cris Simões, Dani Lima, Daniela Name, Elizabeth Franco, Érica Fraga, Luísa Castro Alves, Márcia Foletto, Paula Visconti e Suélen Brito.

A Rosa Katz, primeiríssima leitora, melhor revisora, obrigada pelo “bom dia alegria” de todos os dias e muito mais.

A Solange e Lu, esteios nessa vida.

Aos meus irmãos Luciana e Victor, cunhados Carlo e Leonor, turma do Soviet Pavlov e sobrinhos Amadeus e Alice, cujos corações sempre serão vermelhos.

A Lina (em memória), por todo amor e apoio.

Aos meus pais Joel e Patricia, certeza de amor incondicional.

A Léo e Thomás, que me ensinam todos os dias.

A Jean Marc, por tudo e tanto.

A Silvia Soter, por tantas parcerias, escutas e conselhos.

A Lia Rodrigues, por continuar me ensinando e inspirando: é um privilégio e uma sorte ser sua contemporânea.

Resumo

Schwartzenberg, Adriana Pavlova; Kiffer, Ana Paula Veiga (orientadora). **Em Fúria na Maré. Do diverso ao singular e vice-versa: arquivos que compõem a obra de Lia Rodrigues.** Rio de Janeiro, 2021, 249p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese pesquisa os arquivos que subjazem às criações da coreógrafa Lia Rodrigues em 31 anos de trabalho, a partir de um conjunto de cenas de *Fúria* (2018), peça que abraça os principais estratos da obra da artista. A análise parte de arquivos seminais das cenas anteriores e constituintes do que virá ao palco, atravessadas pelas artes plásticas, pela literatura e pela própria territorialidade do projeto coreopolítico da coreógrafa na favela da Maré, sede da companhia desde 2004. O trabalho se dá sobre materiais plásticos, textuais e corpóreos que explicitam e desdobram os contornos da dramaturgia de Lia Rodrigues dentro e fora dos palcos, tanto como artista quanto como ativista. A seleção dos arquivos investigados não esconde nem se furta ao que é oriundo do meu corpo-testemunha, ele mesmo baseado na convivência de 25 anos com a artista. Este corpo privilegiado se desvela na estrutura da tese a partir de memórias e reflexões que vão tecendo e percorrendo os capítulos. Do mesmo modo, o corpus do estudo dá destaque à voz da própria artista, através de entrevistas, conversas e palestras.

Palavras-chave

Dança; favela; Maré; Lia Rodrigues; arte; política; ativismo; dança e literatura.

Résumé

Schwartzenberg, Adriana Pavlova; Kiffer, Ana Paula Veiga (directrice de thèse). **Fúria à la Maré. Du divers au singulier et vice-versa : les archives qui composent l'œuvre de Lia Rodrigues.** Rio de Janeiro, 2021, 249p. Thèse de Doctorat – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse recherche les archives sous-jacentes aux créations de la chorégraphe Lia Rodrigues dans ses 31 ans de travail, à partir d'un ensemble de scènes de *Fúria* (2018), pièce qui contient les principales strates de l'œuvre de l'artiste. L'analyse démarre par les archives séminales des scènes qui précèdent et constituent ce qui ira sur scène, traversées par les arts plastiques, par la littérature et par la territorialité même du projet choréopolitique de la chorégraphe à la favela de Maré, siège de la compagnie depuis 2004. Le travail se fait sur des matériaux plastiques, textuels et corporels qui explicitent et démultiplient les contours de la dramaturgie de Lia Rodrigues, sur scène autant qu'en dehors, comme artiste ainsi que comme activiste. La sélection des archives étudiées ne cherche ni à cacher ni à éviter ce qui ressort de mon propre corps-témoin, au fil de 25 ans de relation personnelle et professionnelle avec l'artiste. Ce corps privilégié se dévoile dans la structure de cette thèse, à partir des mémoires et réflexions qui tissent et parcourent les chapitres.

De la même façon, le corpus de l'étude cherche à mettre en avant la voix de l'artiste elle-même, à travers des entretiens, conversations et séminaires.

Mots clés

Danse; favela; Maré; Lia Rodrigues; art; politique; activisme; danse et littérature.

Sumário

O começo	14
1 CHÃO 1 – Territorialidades	29
1.1 Maré	31
1.2 Dimensão formadora	52
1.3 Maguy Marin	69
1.4 Silvia Soter	81
1.5 Fragmentos do meu corpo-testemunha	87
2 CHÃO 2 – Corpos-performativos	99
2.1 Lygia Clark	101
2.2 Tunga	115
2.3 Clark-Tunga-Lia	128
3 CHÃO 3 – Livros-corpos	140
3.1 Dança e literatura	141
3.2 Diálogos entre corpos e letras	151
3.3 <i>Fúria</i> em fricção com a literatura e a filosofia afrodiaspóricas	185
3.4 Fragmentos do meu corpo-testemunha	199
4. Termina mas não acaba – <i>Encantado</i>	210
5. Referências bibliográficas	212
Anexos	224

Lista de Figuras

Figura 1 - Cena de Fúria.....	12
Figura 2 - Cena de Fúria.....	29
Figura 3 - Cena de Formas Breves	86
Figura 4 - Cena de Fúria.....	99
Figura 5 - Cena de Aquilo de que somos feitos	103
Figura 6 - Cena de Encarnado	125
Figura 7 - Cena de Pindorama.....	130
Figura 8 - Cena de Fúria.....	135
Figura 9 - Cena de Para que o céu não caia	139
Figura 10 - Cena de Fúria.....	140
Figura 11 - Cena de Encarnado	159
Figura 12 - Cena de Pororoca.....	163
Figura 13 - Cena de Piracema	172
Figura 14 - Cena de Para que o céu não caia	184
Figura 15 - Cena de Fúria.....	199

Todas as fotos © Sammi Landweer



Figura 1 - Cena de Fúria

O começo

“É preciso estar atentos e fortes”. Foi assim, citando um trecho da canção *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso, que a coreógrafa Lia Rodrigues (1956) finalizou uma entrevista à Radio France International – RFI em julho de 2020¹, por ocasião do prêmio de Personalidade Coreográfica do Ano, do Sindicato Profissional de Críticos de Teatro, Dança e Música da França que recebeu em meio à pandemia de Covid-19. A citação poderia ser um lema da vida e da obra desta criadora, cuja trajetória é marcada por uma arte ativista, engajada, em que a ideia de arte política se materializa perfeitamente dentro e fora dos palcos.

Em 2021, a Lia Rodrigues Companhia de Danças completa 31 anos de existência. Desses, os últimos 17 foram passados no Complexo de Favelas da Maré², na zona periférica do Rio de Janeiro, para onde o grupo se mudou para uma residência – na época, chamada pela coreógrafa de “residência-resistência” – e, desde então, ajudou a fundar o Centro de Artes da Maré – CAM (2009) e a Escola Livre de Dança da Maré – ELDM (2011), ambos frutos da parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré³. Foi ali que, a partir de 2004, Lia Rodrigues, bailarinos e a dramaturgista Silvia Soter criaram e ensaiaram todos os trabalhos da companhia, fizeram estreias, remontagens de obras antigas, pesquisas e receberam visitas de diferentes partes do mundo, além de terem ajudado a formar artistas e cidadãos. Assim foram penetrando mais profundamente nas complexas questões e camadas da vida numa favela, construindo pontes dali para o mundo e do mundo para lá.

¹BRANDÃO, Adriana. Coreógrafa Lia Rodrigues dedica prêmio francês “aos artistas brasileiros que estão sendo atacados”. **Rádio France Internacional**. 17 jul. 2020. Disponível em: https://www.rfi.fr/br/cultura/20200717-core%C3%B3grafa-lia-rodrigues-dedica-pr%C3%AAmio-franc%C3%AAs-aos-artistas-brasileiros-que-est%C3%A3o-sendo-atacados?fbclid=IwAR2E7WKlFpbmfPI5s-CECHsN-xA5ozmYjvxYSA_TrVuvfsJafAYvKcAxMI. Acesso em: 21 jul. 2020.

²“A Maré é um conjunto de 16 favelas onde habitam cerca de 140 mil pessoas, distribuídas ao longo do trecho que vai do Caju até Ramos, pela Avenida Brasil, via de circulação que une o Centro e as áreas periféricas da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.” SILVA, Eliana Sousa. **Testemunhos da Maré**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012, p.61.

³ A Redes de Desenvolvimento da Maré é uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip). Mais informações sobre projetos e atuação em: <https://www.redesdamare.org.br/>

Lia Rodrigues é hoje uma artista com atuação e reconhecimento internacional⁴, cuja companhia sobrevive sobretudo com investimentos de parceiros de fora do país. Desde 2016, o grupo não tem financiamento público ou privado no Brasil, vivendo das parcerias com produtores europeus e dos cachês de suas apresentações, a maioria fora do país. No Brasil, é importante destacar os convites regulares por parte do Sesc SP, Bienal de Dança de Fortaleza e Festival de Curitiba. Desde 2018, a coreógrafa é uma artista residente no único teatro nacional de dança da França, o Théâtre de Chaillot, em Paris. E também desde 2018 a companhia é residente no Le Centquatre-Paris⁵, centro cultural de programação contemporânea da capital francesa.

Foi em Chaillot, em novembro de 2018, que *Fúria*, trabalho mais recente, fez a estreia mundial, depois de oito meses de ensaios no Centro de Artes da Maré. *Fúria* é, como desenvolverei nesse trabalho, uma obra-resumo da história de Lia Rodrigues como artista contemporânea, cujo corpo é afetado pelas forças do presente⁶: nesta peça, ela articula, com ainda mais profundidade e intensidade, os arquivos que fazem parte da sua história, como também os temas que percorre há décadas. As perguntas, questões e inquietações persistentes e antigas, aquelas que sobrevivem mesmo sem respostas, voltam nesse trabalho que aborda o ser e o estar no mundo, as dores do viver, as violências que cercam os corpos periféricos, mas também a poesia possível em meio ao caos e as formas de resistir dançando.

A própria coreógrafa declarou que *Fúria* é “um trabalho ecológico, auto-antropofágico, porque une todas as outras criações nele”⁷, corroborando minha hipótese de leitura de uma obra dona de múltiplas temporalidades. *Fúria* é o nono trabalho depois da chegada à Maré, que desdobra, desenvolve e abre a experiência coreopolítica⁸, traçando e tramando uma política do chão, cuja base encontra-se nos laços profundos entre o movimento, o corpo e o lugar. Desde o início de sua

⁴ Aqui não se trata de desmerecimento aos criadores e às companhias brasileiras que não têm essa oportunidade internacional, e sim um dado concreto sobre o trabalho de Lia Rodrigues.

⁵ <https://www.104.fr/>

⁶ ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaio*, PPGAV EBA-UFRJ, v.19, 2009, p. 100.

⁷ PERNICIOTTI, Fernanda. Cria da Maré, *Fúria* lança olhar sobre questões sociais. *Jornal O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 10 out. 2019. Caderno 2.

⁸ LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA Revista de Antropologia*, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 13, n. 1. Florianópolis: UFSC PPGAS, 2012.

trajetória, Lia Rodrigues busca alargar suas possibilidades de agir no mundo, para além da criação coreográfica, interrogando-se sobre o chão em que dança e se movimenta. Uma inquietação que marca sua obra. O chão da Maré torna-se, deste modo, território estético e político entre as suas criações, transformando-se no arquivo mais contundente e presente da coreógrafa há quase duas décadas.

Arquivo, nesta pesquisa, não será visto como lugar de acumulação de documentos, nem centrado nas instituições que porventura os abrigam, como museus ou bibliotecas, responsáveis pela preservação de memória e legitimação da História. A ideia de arquivo que conduz esta tese é a de um dispositivo de ativação de experiências, de memórias sensíveis e temporalidades diversas a partir de registros variados. Arquivo como um verdadeiro inventário de poéticas, um método de organização, uma política de memória e não um reservatório ou um acúmulo de memória. Neste sentido, gosto bastante de uma definição encontrada no verbete *arquivo* do *Indicionário do contemporâneo*: “ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável.”⁹

A hipótese desta pesquisa é que as danças criadas por Lia nesses 31 anos formam uma memória corporal, uma caixa de reverberação dos materiais vividos, lidos, ouvidos, pensados, sentidos e criados por ela, assim como de pessoas, artistas e ideias com os quais conviveu e trabalhou e, finalmente, também dos lugares por onde passou-dançou-agiu, sobretudo a Maré. São esses pedaços dispersos do mundo recolhidos e transformados em dança que chamo de arquivos. Arquivos são, assim, o material do laboratório criativo da coreógrafa que, de trabalho em trabalho, transformam-se em obras-arquivo, arquivadas nos corpos dos bailarinos, da própria artista e dos seus espectadores. Minha análise parte de arquivos seminais das cenas anteriores e constituintes daquilo que virá à cena propriamente dita, transformado em dança. Cada obra amalgama diferentes temporalidades, reunindo também

⁹ PEDROSA, Célia; Klinger, Diana; Wolff, Jorge; Cámara, Mario (Org). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 21.

restos, ruídos e sobrevivências de outras obras da coreógrafa, mostrando que aquilo que pulsa pode voltar, para ganhar novas dobras, novas vidas ou sobre-vidas, como Lia reconhece:

a gente se autodevora [...] reutiliza ideias, quadros, mas é claro que eles são transformados, porque eles vêm em outro momento. Mas a gente reutiliza ideias, coisas que apareceram que não foram usadas e até que foram e a gente transforma. [...] Os trabalhos vão se encontrando, dialogando. Olhando para a obra de outros artistas, eu consigo vislumbrar que aquele é apenas um momento na vida do artista mas que vai fazendo arcos e encontrando com ele mesmo. Na companhia, a gente se retroalimenta, se plagia, autoplágia.¹⁰

Meu mergulho no que chamo de “arquivos de Lia Rodrigues” é um mergulho assumidamente pessoal, uma narrativa particular, baseada na minha experiência. Se cada pesquisa inventa a sua documentação, montando um novo arquivo, minha estratégia como pesquisadora será a de também usar meu corpo como arquivo, minhas memórias e vivências com o grupo. O corpo de alguém que acompanha de muito perto o trabalho de Lia Rodrigues desde 1995, como jornalista, pesquisadora e amiga. O corpo de quem frequenta e circula pela favela da Maré há quase duas décadas. Eu entro nos arquivos sem pretensão totalizante, muito pelo contrário: ofereço um passeio afetivo por esses arquivos, um lugar muito específico de enunciação, que nada tem a ver com a figura de arconte exclusivo. Um arquivo é, antes de mais nada, um espaço passível de múltiplas leituras e interpretações, como afirma a historiadora da arte Anna Maria Guasch:

O que demonstra a natureza aberta do arquivo na hora de apresentar narrações é o fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à possibilidade de uma opção que os selecione e recombine para criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo dado.¹¹

Minha arquitetura dos arquivos de Lia Rodrigues é construída a partir do chão, pela Maré, pelo barulho e intensidade desse encontro da dança com corpos outros, sempre mediado pela parceria imprescindível da Redes da Maré, outro arquivo potente da coreógrafa, assim como o Centro de Artes da Maré e a Escola

¹⁰ **Anatomia da Dança/Espetáculo *Fúria*, Porto das Artes.** Lia Rodrigues conversa com Andréa Bardawil. Ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irEDOzCAWR4>. Primeiro acesso: 30 ago. 2020.

¹¹ GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. p. 239

Livre de Dança da Maré. Os arquivos da coreógrafa também são feitos de gente, de carne, de corpos: há a dramaturgista Silvia Soter, a diretora da Redes Eliana Sousa Silva, os bailarinos jovens do Núcleo 2, os intérpretes-criadores que vão e vêm na companhia, artistas-parceiros-amigos de muitos anos, como a coreógrafa francesa Maguy Marin e o artista visual-performático Tunga, além da artista-inspiração Lygia Clark. E, finalmente, há os arquivos-livros, desde sempre aliados de Lia na criação de novos mundos, pavimentando caminhos poéticos, abrindo e oferecendo cosmogonias variadas. Meu objetivo aqui é esmiuçar e assim ajudar a compreender esse método de trabalho transversal, seu modo de operação e articulação de materiais tão diversos, e não realizar uma análise das obras literárias cujos fragmentos povoaram, dispararam ou mesmo reuniram, ao longo dos anos, esses arquivos da artista.

Para embasar a ideia do corpo como lugar privilegiado de arquivamento recorro ao texto *O corpo como arquivo – Vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança*,¹² no qual André Lepecki joga luz em reencenações (*reenactments*) recorrentes de obras coreográficas do século 20 nos Estados Unidos e na Europa, nas últimas décadas, entre artistas da coreografia experimental contemporânea. A partir de quatro projetos/trabalhos de reencenação¹³, Lepecki reflete sobre as relações teóricas e coreográficas possíveis entre dança e o que ele chama de “vontade de arquivar”, definido como o desejo de artistas de descobrir em trabalhos já existentes novas possibilidades criativas, que não se esgotaram no passado. Um desejo que me parece similar ao de Lia Rodrigues ao retrabalhar materiais de criações antigas em coreografias mais recentes. Guiado pelos pensamentos sobre arquivo do filósofo Michel Foucault como um sistema de formação e transformação de enunciados, Lepecki propõe um sistema de arquivamento em dança que transforma simultaneamente o passado, o presente e o futuro. Um arquivo movente,

¹² LEPECKI André. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança, In: Oliveira Jr., Antônio Wellington de (ed), **A Performance Ensaída: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2011. Existe também uma versão em inglês ampliada do mesmo texto em livro de Lepecki: **Singularities – Dance in the age of performance**. Nova York: Routledge, 2016.

¹³ *The sky remains the same* (2008), de Julie Tolentino; *Urheben Aufheben* (2008), de Martin Nachbar; *Retrospective* (2012), de Xavier Le Roy; e obras de Martha Graham (anos 1990 e 2000) por Richard Move.

digo eu. São potências virtuais ganhando novas atualizações incorporadas, sem vestígios de nostalgia.

Reencena-se não para fixar uma obra em sua possibilidade singular (originária) mas para desbloquear, liberar e realizar as muitas (virtuais) com- e impossibilidades que a instância originária do trabalho manteve em reserva, virtualmente.¹⁴

E todo o processo de reencenação nascido da “vontade de arquivar” passa diretamente pelo corpo do bailarino. “Não restam distinções entre arquivo e corpo. O corpo é arquivo, e o arquivo, corpo”¹⁵, afirma Lepecki. A precariedade do corpo – com todos os esquecimentos, tremores, dificuldades linguísticas, amores, ódios, doenças – o torna um lugar privilegiado de arquivamento justamente por afastá-lo da ideia burocrática de arquivo como um depósito empoeirado de documentos ou de armazenamento de informações. O corpo é entendido assim “como um sistema afetivo de formação, transformação, incorporação e dispersão”¹⁶, o lugar próprio de arquivamento da dança. E a dança, para o pesquisador, é um ir e vir de formações e transformações corporais por meio de excorporações e incorporações de jatos de afetos, que se propagam através dos corpos dos bailarinos, espectadores e coreógrafos.

Além de seu próprio corpo-arquivo, Lia Rodrigues conta com arquivos vivos privilegiados ao seu lado. Amália Lima está na companhia desde 2000, enquanto Leonardo Nunes, que é morador da Maré, chegou em 2004. Da mesma forma, a dramaturgista Silvia Soter participou de praticamente todas as criações do grupo desde 2002¹⁷, além de ser figura decisiva na ida da companhia para a Maré, tornando-se braço direito da coreógrafa no projeto da Escola Livre de Dança. E, no caso deste estudo específico, há o meu próprio corpo-arquivo, que não dança, mas teve a chance de ser atravessado por todas as danças criadas por Lia Rodrigues desde 1995, inclusive *Ma*, obra de 1993, apresentada na Bienal de Lyon, que celebrou o Brasil na França, em 1996, onde estive como jornalista.

¹⁴ LEPECKI, 2011, p.110.

¹⁵ Ibid, p.110.

¹⁶ Ibid., p.130.

¹⁷ Silvia esteve ligada a todos os trabalhos do repertório da companhia desde 2002 até 2021. As exceções são projetos esporádicos de Lia Rodrigues, como os trabalhos de performance com Tunga, que serão vistos mais à frente nesta tese, ou performance de 2013, para o projeto *In Drama*, na Casa França-Brasil, que foi um dos pontos de partida de *Pindorama*, obra da companhia também de 2013.

Nesses anos todos, tive ainda a sorte de estar em muitas estreias, acompanhar ensaios e processos de criação, fazer inúmeras entrevistas, longas, curtas, ao vivo, por telefone, por skype, email, whatsapp e até viajar junto com Lia e com a companhia, primeiro como jornalista e depois já como pesquisadora. Da mesma forma, meu corpo também é um arquivo vivo de quase duas décadas de visitas à favela da Maré. Como as histórias que serão revistas aqui se entrelaçam, inclusive a minha, eu cheguei à Maré antes mesmo de Lia Rodrigues, mas também pelas mãos de Silvia Soter. Comecei no Ceasm como voluntária, em 2002, logo depois fiz um livro por encomenda de Eliana Sousa Silva, afastei-me durante alguns anos ao mudar-me para São Paulo, sem, no entanto, perder de vista as ações da Redes e de Lia naquele território. Voltei em 2013, já como pesquisadora da obra da coreógrafa e desde então fiz diferentes colaborações com a Redes na área de comunicação.

Faz tempo que troquei a tão propalada imparcialidade jornalística pela premissa de me deixar afetar, como prescreve a antropóloga Jeanne Favret-Saada¹⁸ no texto *Ser afetado*, propondo que a sensibilidade seja reabilitada no trabalho de campo. O trabalho sobre feitiçaria numa cidade francesa é ponto de partida para um experimento metodológico em que Fravet-Saada se deixou afetar participando de fato – não só como observadora – das sessões de magia, contaminando-se de maneira assumida pelo seu objeto de estudo. “O próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não”¹⁹, escreve ela.

A etnografia da dança, ensina a pesquisadora Theresa Jill Buckland²⁰, é diferenciada pelo intenso trabalho de campo, que, segundo ela, não admite, “no início do século 21, nenhuma restrição em relação ao tipo de dança a ser investigado ou sobre os seus participantes, sejam estes performers, observadores ou ambos.”

¹⁸ FAVRET, Saada, Jeanne. Ser afetado. Tradução Paula Siqueira. **Cadernos de campo** n.13: 155-161, 2005.

¹⁹ Ibid., p. 159.

²⁰ BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. In: **Antropologia da dança 1**. Florianópolis: Editora Insular, 2013, p.143.

Outro ensinamento é que o “pesquisador deve permanecer flexível, permitindo que as experiências de campo moldem as principais linhas da investigação.”²¹ Nas últimas décadas, a etnografia é marcada, assim, pela presença do próprio corpo do pesquisador para investigar e documentar a dança, mas, como alerta o texto, este corpo também “não é uma tábula rasa sobre a qual se vai inscrever uma nova memória.”²² O testemunho sensorial traz o leitor para mais próximo da pesquisa, oferecendo uma “experiência cinética empática.” Buckland explicita esse movimento:

A legitimação da presença física do pesquisador no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e comunicação.²³

Minha pesquisa se aproxima da etnografia justamente pela proximidade física com Lia, Silvia, bailarinos e Maré, num intenso trabalho de campo em que assumo meu “corpo-testemunha”. Acompanhar os ensaios muitas vezes sem nenhuma pretensão objetiva, apenas para vê-los repetindo uma, duas, dez vezes a mesma cena, mandar perguntas por whatsapp, telefonar ou simplesmente jogar conversa fora com coreógrafa e equipe foram me oferecendo novas camadas de entendimento e reflexão ao longo dos anos. Às vezes, um simples café matinal ao lado de um bailarino pode ser mais relevante do que muitas leituras. Ou uma sensação no meu corpo durante uma apresentação pode disparar um monte de ideias e conceitos. Esse estudo é embalado, assim, por muitas conversas, muita falação, aproximação de corpos, impacto físico, sensações, caminhadas, telefonemas, lembranças pessoais, troca de mensagens carinhosas e, por que não dizer, emoção intensa, despertando na comunicadora que mora em mim a vontade de espalhar para o mundo inteiro tudo que vejo e experimento em relação à arte política de Lia Rodrigues.

Sinto-me como a figura de testemunha do inventário dos diferentes modos de existência que povoam o mundo – especialmente a dos seres virtuais, que são potencialidades que acompanham cada existência – realizado pelo filósofo Étienne Souriau, relatado no livro *As existências mínimas*, de David Lapoujade. Souriau diz

²¹ Ibid., p.144.

²² Ibid., p.149.

²³ Ibid., p.150

que a percepção estética nunca é neutra, provocando a vontade de “testemunhar a favor da importância ou da beleza”²⁴ do que foi visto. Uma testemunha assumidamente parcial, diz ele: “Ela tem a responsabilidade de *fazer ver* (grifo do autor) aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver).”²⁵

Da mesma maneira, uso a lente poética proposta pela historiadora francesa da dança Laurence Louppe em seu *Poétique de la danse contemporaine* para ler as obras coreográficas concebidas por Lia Rodrigues nas últimas três décadas: “A poética procura identificar o que, em uma obra de arte, pode nos tocar, trabalhar nossa sensibilidade, ressoar na imaginação. Ou seja, o conjunto das condutas criativas que dão origem e significado ao trabalho.”²⁶ A proposta aqui é buscar penetrar no processo de criação da obra e assim “entender que caminho o artista segue para alcançar o limiar onde o ato artístico se oferece à percepção.”²⁷ Para Louppe, a obra de arte é um diálogo, no qual o observador – no meu caso, a pesquisadora – está intimamente implicado na obra que analisa, com liberdade para “viajar, sem parar, entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, e a percepção e a execução.”²⁸ Na minha tradução, trata-se de uma mistura de apuração jornalística com observação crítica, valorizando a experiência cinestésica. “É a única maneira de tocar o pensamento de uma arte: observar não apenas o produto acabado, mas a produção da obra dentro da obra.”²⁹ Desta forma, ao longo deste estudo, os processos de criação das obras de Lia Rodrigues serão esmiuçados como uma ferramenta de análise crítica.

Esta tese é, à sua maneira, uma tentativa de narrativa afetiva da dança feita no calor dos acontecimentos, muitas vezes atropelada por eles, inclusive. Não tem

²⁴ LAPOUJADE, David. **Existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017, p. 22.

²⁵ Ibid.

²⁶ LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Contredanse: Paris, 2000, p.19. No original: “La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d’art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l’imaginaire. Soit l’ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l’œuvre.”

²⁷ Ibid. No original : “quel chemin suit l’artiste pour parvenir au seuil où l’acte artistique s’offre à la perception.”

²⁸ Ibid., p.22. No original: “Voyager sans cesse entre le discours et la pratique, le sentir et le faire, la perception et la mise en œuvre.”

²⁹ Ibid. No original; “C’est à peu près le seul chemin pour toucher la pensée d’un art: observer non seulement le produit fini, mais la production à l’œuvre dans l’œuvre.”

a pretensão de ser uma biografia, perfil biográfico ou histórias da vida de Lia Rodrigues, categorias elencadas pelo pesquisador Arnaldo Alvarenga em seu texto *Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança*³⁰. Talvez esteja mais próxima de uma mistura das três, sem, contudo, jamais perder o rigor sobre fatos e informações, além da análise crítica e reflexão teórica. Minha formação de jornalista garante também um espaço privilegiado às entrevistas como metodologia de trabalho. É um lugar de escuta ativa tanto de entrevistas conduzidas por mim com a coreógrafa, equipe e demais envolvidos nessa história, como a partir de uma pesquisa acurada em arquivos de conversas e reportagens com e sobre Lia Rodrigues ao longo das últimas três décadas. O testemunho inscreve-se assim como fonte e referência fundamentais deste trabalho. Por isso mesmo, decidi não ocultar, de forma geral, o nome de personagens, artistas, entrevistados. Todas as fontes sempre foram avisadas sobre minha pesquisa, sem nenhuma negativa de colaboração.

Este estudo evidencia a produção de uma narrativa tão singular quanto inédita nas artes no Brasil, protagonizada por Lia Rodrigues, que não se conformou ou se limitou somente a uma paisagem para fazer a sua dança. Dona de uma produção artística que é também veículo de pensamento e mestre na forma de revelar como as forças do presente afetam nossos corpos, a coreógrafa é uma incansável criadora de enunciados nunca imaginados, oferecendo modelos alternativos de relacionar arte e vida. Arte, política, ativismo, projeto social e pedagógico se unem de uma forma única e exemplar em suas danças e ações, desestabilizando a lógica colonialista que normalmente marca os projetos sociais em arte. Se ao lado da Redes da Maré, Lia e sua trupe vêm ajudando a romper com a cadeia de invisibilidade histórica da produção artística e cultural de uma região periférica, o projeto como um todo também contagia e inspira gente pelo mundo afora. E isso,

³⁰ “A biografia busca “explicitar as circunstâncias, os contextos, as causas das ações e condutas referidas no texto, na tentativa de (re)construir a vida do(a) biografado(a) diacronicamente; perfil biográfico, expressão narrativa de menor envergadura, mas não menos importante [...] trata de pessoas ainda vivas e não se preocupa com o volume de detalhes e aprofundamento [...] mas pode ater-se, apenas, em alguns detalhes e mesmo em momentos específicos da vida do biografado; as histórias da vida, estas construídas a partir de narrativas orais em uma perspectiva dialógica, com entrevistas na qual interagem o sujeito que relata sua experiência e o pesquisador que escuta.” ALVARENGA, Arnaldo. *Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança*. In: **Historiografia em dança: Teoria e métodos**. Guarapo, Rafael (org). São Paulo: Annablume, 2018, p.127-128.

em dias incertos e intranquilos como os nossos, é muito. Lia Rodrigues já escreveu seu nome ao lado dos mais instigantes artistas de sua geração, como alguém capaz de criar conceitos e teorias, colocando por terra a ideia ainda muito repetida de coreógrafos como artistas pouco ou nada verbais, como pretendo mostrar nas próximas páginas.

O trabalho singular de Lia Rodrigues se tornou tema recorrente em estudos acadêmicos no Brasil, muito embora suas obras sejam menos apresentadas no país do que deveriam. Entre as pesquisas realizadas há diferentes abordagens, muitas das quais lançarei mão ao longo dessa tese. A ideia de um corpo político que dança permeia os estudos de Daniella Lima³¹ e Nirvana Marinho³². O impacto do território da Maré na obra de Lia Rodrigues é tema da minha dissertação de mestrado,³³ de artigo de Eleonora Fabião³⁴ e de diferentes estudos de Christine Greiner.³⁵ Já Silvia Soter vem se debruçando tanto sobre sua atuação como dramaturgista³⁶, como também pesquisa os desdobramentos pedagógicos do trabalho da coreógrafa na companhia³⁷ e junto aos jovens do Núcleo 2. A formação continuada dos jovens na Escola Livre de Dança na Maré é tema ainda de artigos de Silvia Soter ao meu lado.³⁸ Flávia Meireles³⁹ trata das implicações da branquitude de Lia Rodrigues em

³¹ LIMA, Daniella. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

³² MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

³³ PAVLOVA, Adriana. **Dança e Política: Movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

³⁴ FABIÃO, Eleonora. *Performing Rio de Janeiro: Artistic strategies in Times of Banditocracy*. **Performance # Life, E.Misférica 8.1**. 2011.

³⁵ GREINER, Christine. A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance. In: **Coleção corpo em cena**, volume 6, Lenira Rengel e Karin Thrall (org). Guararema, SP: Anadarco, 2013. GREINER, Christine. Quando tudo conspira para o extermínio. In: **Cartografias: Catálogo da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (Mitsp) de 2017**.

³⁶ SOTER, Silvia. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In: **Temas para Dança Brasileira**, Sigrid Nora (org). São Paulo: Edições Sesc SP, 2010. SOTER, Silvia. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

³⁷ SOTER, Silvia; BRAGA, Paola Secchin. **Artistes en situation pédagogique: Savoirs artistiques et savoirs pédagogiques dans les pratiques de Thomas Hauert et Lia Rodrigues**. Rapport Scientifique. Lausanne: Recherche La Manufacture, Lausanne, 2018.

³⁸ SOTER, Silvia; PAVLOVA, Adriana. Escola Livre de Dança da Maré: um chão em partilha. Revista **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.40, 2021.

³⁹ MEIRELES, Flávia. Momentos sociais e contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças: Quem luta e como? In: **Carnes vivas: Dança, corpo e política**. Ebook 9, Anda 2020

sua experiência na Maré, enquanto Marcelus Ferreira⁴⁰ usa da lente do grotesco para observar trabalhos de Lia Rodrigues. Luar Maria Escobar⁴¹ e Valeska Alvim⁴² se detêm sobre o trabalho de dramaturgista de Silvia Soter. E em meados de 2021 foi lançado na França o livro em comemoração aos 30 anos da companhia, *La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie*⁴³, organizado por Silvia Soter ao lado de Isabelle Launay, professora do Departamento de Dança da Universidade Paris 8, no qual contribuo com uma entrevista com a coreógrafa francesa Maguy Marin. Silvia e Isabelle também assinam juntas um artigo de 2020 publicado na França, com foco no trabalho de Lia Rodrigues na Maré.⁴⁴

Esta tese é dividida em três capítulos, sempre iniciados por uma descrição de cenas de *Fúria*, que contêm temas e questões que serão desdobrados ao longo das páginas seguintes. No primeiro capítulo, intitulado “Chão 1 – Territorialidades”, reúne os arquivos basilares da obra de Lia Rodrigues, o chão de suas danças e ações. Assim, traço um histórico da chegada à Maré e também da própria companhia, mostrando como a transferência da coreógrafa para a favela foi fruto tanto de sua atuação política como de seu trabalho à frente do Festival Panorama durante mais de uma década. Em seguida, para entender como a Maré foi transformando a dança de Lia Rodrigues, apresento as ações da Redes de Desenvolvimento no território e todas as questões que fazem parte do cotidiano de uma favela e de seus habitantes, num Rio de Janeiro periférico marcado pela necropolítica de segurança pública. A partir daí, vou adentrando nas diferentes camadas do projeto coreopolítico de Lia Rodrigues e sua companhia na Maré: a criação do Centro de Artes da Maré e da Escola Livre de Dança da Maré, o importante trabalho de formação continuada com jovens do Núcleo 2, que se liga à dimensão formadora da companhia e também à amizade artística e política com a coreógrafa Maguy Marin. Finalizo mostrando a

⁴⁰ FERREIRA, Marcelus. **O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação**. Dissertação, mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

⁴¹ ESCOBAR, Luar Maria Monteiro Vargas. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2019

⁴² ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. Dissertação. Unicamp, 2012.

⁴³ LAURNAY, Isabelle; SOTER, Silvia (org). **La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie**. Éditions de l'Attribut: Toulouse, 2021.

⁴⁴ LAUNAY; SOTER. Apprendre du Sud: La passion du possible selon Lia Rodrigues. **Théâtre public**: Gennevilliers, out-dez 2020.

importância da parceria com a dramaturgista Silvia Soter, fundamental na costura de todo esse trabalho.

Ainda no capítulo “Chão 1 – Territorialidades” apresento a primeira parte do que chamei de “Fragmentos do meu corpo-testemunha”. Durante a pesquisa, comecei a registrar minhas sensações e memórias das experiências na Maré e com a dança de Lia Rodrigues. Uma convocação muito ligada às aulas do programa de pós-graduação em Letras, com assumida vocação para uma escrita criativa, menos engessada. Os textos são uma mistura de diário de campo, lembranças, impressões, assombros, impactos e curtos-circuitos em meu corpo, que, de uma forma nada linear, vão desvelando uma multiplicidade de afetações em minha subjetividade pela alteridade, ao longo do percurso. Estes escritos fecham tanto o “Chão 1”, como o “Chão 3”, por se ligarem mais diretamente aos temas e questões desenvolvidos nessas partes.

O capítulo 2, “Chão 2 – Corpos-performativos”, é dedicado ao encontro de Lia com dois artistas centrais em sua trajetória: Lygia Clark e Tunga. Para isso, começo apresentando *Aquilo de que somos feitos*, peça-manifesto de 2000 que redefiniu os caminhos estéticos e políticos da coreógrafa e que também se liga diretamente ao mergulho de Lia Rodrigues nas proposições e nas reflexões de Clark. Apoiada em estudos de Suely Rolnik, Tania Rivera e Eleonora Fabião, mostro que esse diálogo permanece, de criação em criação, desde então, seja na relação mais ativa com o espectador, ou no uso de materiais cotidianos ou ainda na busca de/por uma arte que se mistura à vida. De forma similar, também amparada por Rolnik e Rivera, mostro como a parceria com Tunga, a partir de 2001 – marcada por performances dirigidas pelo artista – mexeu com as bases criativas de Lia, deixando seu trabalho mais bagunçado, ao lidar com elementos orgânicos e imprevisíveis, e, assim, descobrindo novas corporalidades.

No capítulo 3, “Chão 3 – Livros-corpos”, busco traços das leituras que movem ou que se inscrevem no trabalho de Lia Rodrigues, dentro e fora da cena. Leitora voraz, a coreógrafa usa textos literários, filosóficos e de antropologia como dispositivos disparadores de seus trabalhos, sem, contudo, buscar traduzir a palavra escrita de forma linear ou narrativa em dança. São dobras e torsões coreográficas

dos textos, que fogem de uma leitura convencional, para atingir estados corporais diversos nos bailarinos, encontrando eco nas ideias de transcrição e de tradução criativa de Haroldo de Campos. O levantamento sistematizado dessas leituras poéticas, até então inédito, é apresentado em sua relação com as obras do repertório da companhia, relacionando e propondo possíveis diálogos de fragmentos dos textos com a dança. Não há o desejo de desvendar ou buscar interpretar as obras literárias em questão, algumas canônicas, o que justificaria uma tese à parte, mas de fisgar momentos de transmutação, momentos de metamorfose, zonas de contato onde os processos de criação da artista germinam e se projetam. Meu gesto de aproximação se deu através da leitura dos principais títulos percorridos por Lia Rodrigues, nutrindo-me da mesma maneira que ela se nutriu de ficção e não ficção, para criar suas traduções intensivas de fragmentos dos textos, revelando virtualidades do todo numa exponenciação da parte, como propõe Campos ao definir a tradução criativa. Lanço mão também das abordagens de leituras coreográficas de textos, propostas por Michel Bernard para analisar as ideias deflagradoras das imagens apresentadas pela coreógrafa em cena, em seu método subversivo de trabalhar conhecimentos transversais.

Finalmente, nos anexos da tese, faço uma reunião de textos indiciários do meu encontro com a Maré e com Lia Rodrigues, escritos ao longo de mais de duas décadas. São reportagens antigas nem sempre fáceis de acessar e trechos do livro inédito sobre o Programa Criança Petrobras na Maré, escrito por mim em 2004, que expõem a aproximação e o encantamento com os projetos da Redes (inicialmente do Ceasm) e da coreógrafa, às vezes num tom de exaltação um tanto desmedido, dado o grande fascínio daquela jovem jornalista diante de ações tão pujantes. Há também reportagens mais recentes, escritas paralelamente à pesquisa, que se revelaram fundamentais nas pistas que indicaram o caminho que desemboca agora nesta tese. Este conjunto, até então disperso, transforma-se num novo arquivo, à disposição para futuras pesquisas.

Por fim, esta tese nasce ainda de um encontro muito feliz e inspirador com um programa de pós-graduação que equilibra – de forma exemplar – rigor e ousadia, para estimular uma multiplicidade de pesquisas e reflexões sobre escritas e arte. Depois de uma experiência muito reveladora no mestrado no Programa de

Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ, unindo teoria e prática, sob orientação da professora Eleonora Fabião, o PPGLCC da PUC me acolheu de forma calorosa, desde o primeiro momento, a começar pela minha querida orientadora Ana Kiffer, e suas aulas-acontecimentos, sempre tão estimulantes. As aulas, aliás, para mim sempre foram a parte mais divertida do doutorado, por isso continuei frequentando os bancos da PUC, ao lado de colegas incríveis, de semestre em semestre, até o final, inclusive via Zoom, na pandemia. Ideias, pensamentos, debates conduzidos pelas professoras Eneida Leal Cunha, Marília Rothier Cardoso, Helena Martins e Rosana Kohl Bines e pelos professores Frederico Coelho (especialmente as aulas sobre arquivo, Lygia Clark e Tunga, aqui desdobradas), Karl Erik Schøllhammer e Júlio Diniz ajudaram a moldar as escritas das próximas páginas.

A Maré, as danças e as ações de Lia Rodrigues são operadores dos pensamentos e escritas que afloraram em mim e que seguem reverberando em meu corpo, ontem, hoje e amanhã. Um mundo fascinante que agora tenho o prazer de dividir com vocês. Boas leituras.

1.

Chão 1 – Territorialidades

Figura 2 - Cena de Fúria

Cena de Fúria

O teatro está escuro. Uma luz discreta, muito discreta, vai surgindo, iluminando lentamente os bailarinos que estão deitados à esquerda da cena, bem no fundo do palco. Amontoados, embolados. Lado a lado de sacos plásticos e outros objetos cênicos. Muitos sacos, um vermelho, um preto, uma grande rede branca usada para pesca. Aos poucos e lentamente um estandarte (uma bandeira presa num cabo de madeira) vai subindo. Ricardo, que ergue o estandarte, levanta a cabeça sutilmente. Os demais corpos começam a se mexer também muito devagar. São movimentos mínimos. Ricardo segura o mastro, vai levantando o corpo.

O silêncio é rompido por uma música muito baixa, sussurrante. Extratos de Danses des Kanaks⁴⁵, da Nova Caledônia. Aos poucos, os outros bailarinos vão se movimentando, como se estivessem acordando. Ricardo está à frente, carregando o estandarte, como um cajado em suas mãos. A música continua baixa e a iluminação vai ficando mais forte. Há um trio ao lado de Ricardo – Felipe, Andrey e Clara, que está deitada num plástico bem grande. Valentina puxa Karoll, deitada no chão. Larissa levanta, dá um grito mudo, seco (lembro-me de Encarnado⁴⁶, lembro-me de Maguy Marin nos ensaios de May B⁴⁷ com os jovens da Maré, repetindo grunhidos e sons bizarros). Os outros corpos seguem se misturando, se embolando no chão, rastejando. Nos rostos de alguns, os mesmos panos/máscaras de Para que o céu não caia⁴⁸, misto de animais-blackblocs-mendigos. Lembro-me dos seres errantes de May B, em busca de algo que nem eles sabem ao certo o quê. Ricardo faz a volta no lado direito da cena, seguindo em direção à plateia. Ele vai à frente, a caminhada lenta é uma espécie de procissão. Corpos são puxados, arrastados, uns pelos outros.

⁴⁵ Kanaks ou canacos, em português, é o povo originário da Nova Caledônia, território francês no Oceano Pacífico.

⁴⁶ Trabalho da companhia de 2005, o primeiro feito pelo grupo depois da chegada à Maré.

⁴⁷ Obra-prima da coreógrafa francesa Maguy Marin, de 1981, que foi presenteada por ela aos jovens do Núcleo 2 da Escola Livre de Dança da Maré, em 2018. Todo o processo de transmissão da obra, que foi criada quando Lia Rodrigues era bailarina do grupo de Maguy, será exposto nesse capítulo.

⁴⁸ Criação de 2016 do repertório da companhia, que será comentada nos próximos capítulos dessa tese.

Leonardo levanta-se em posição de destaque, com uma saia vermelha feita de plástico. Poderoso. Um rei africano. Os outros seguem se movimentando próximos, rastejando, interagindo ou não. Neste momento já estão bem à frente da cena, Larissa sobe nas costas de Leonardo e Ricardo, poderosa, dominadora. Ela amazona, dominando seus animais. A música – um curto trecho muito ritmado repetido em looping – já está bem mais alta.

1.1

Maré

Lia Rodrigues e seus bailarinos chegaram à Maré depois de uma aproximação lenta e cuidadosa do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm, ONG que deu origem a Redes de Desenvolvimento da Maré e, que, naquele momento, já tinha uma trajetória consolidada de ações na região, sobretudo na área da educação. A aproximação foi intermediada desde o início pela professora e crítica de dança Silvia Soter, que, em 2004, era coordenadora pedagógica da então Escola de Dança da Maré⁴⁹, também ligada ao Ceasm, e, desde 2002, era a dramaturgista da companhia de Lia Rodrigues. Em 2003, Lia foi convidada por Silvia para contribuir para a continuidade do projeto do Corpo de Dança da Maré, grupo formado por crianças e jovens da favela, que teve origem numa iniciativa de grandes proporções e verba da Petrobras, conduzida de 2000 a 2002 pelo coreógrafo paulistano Ivaldo Bertazzo. Silvia Soter debruçou-se sobre esse projeto de Bertazzo – que na época atraiu os holofotes da mídia, ganhando bastante cobertura nos jornais e tevês – em sua dissertação de mestrado:

A parceria entre o professor e o Ceasm deu origem a três espetáculos dirigidos e coreografados por Bertazzo, os quais contaram com a participação de até 66 crianças e jovens da Maré [...] o Corpo de Dança da Maré – além de músicos, atores e bailarinos profissionais: *Mãe Gentil* (2000), *Folias Guanabaras* (2001) e *Dança das marés* (2002).⁵⁰

⁴⁹ O projeto da escola seguiu por cerca de mais um ano. Em 2005, a própria Silvia Soter saiu da direção e logo depois as atividades foram finalizadas.

⁵⁰ SOTER, Silvia. **Cidadãos Dançantes: A experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007, p. 31.

No primeiro instante, a coreógrafa pagou professores para darem aulas para o grupo, criando um elo inicial com a favela. Naquela mesma época, a companhia passou a contar com um estagiário, Allyson Amaral, que havia participado de dois trabalhos do Corpo de Dança da Maré com Bertazzo e que, por motivos familiares, frequentava a Maré já fazia alguns anos. No ano seguinte, foi a vez de a companhia se transferir para a residência na Maré. Lia e os bailarinos se estabeleceram de imediato na Casa de Cultura da Maré, no Morro do Timbau, onde funcionava a escola de dança e que foi primeiro palco para artes na história do complexo de favelas, contando com uma programação de espetáculos a partir de 2004. A inauguração da Lona Cultural Herbert Vianna aconteceria no ano seguinte, em maio de 2005 – projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro oferecendo programação cultural variada, passou a ser gerido pela Redes da Maré em 2009.

Lia assumiu o espaço da Casa de Cultura da Maré como palco e local de ensaios de sua companhia, investindo em reformas estruturais, como melhorias no chão, no teto, no banheiro. Além da intermediação de Silvia Soter, a parceria do Ceasm com a companhia teve, desde seu primeiríssimo momento, o total envolvimento de Eliana Sousa Silva, personagem fundamental da luta pela cidadania na Maré, uma das fundadoras do Ceasm e da Redes, da qual é diretora e principal voz. A residência da companhia na Maré e todos os seus desdobramentos nos anos seguintes têm origem no encontro destas três mulheres.

Foi no Rio de Janeiro, em 1990, que Lia Rodrigues fundou seu grupo. Antes disso, sua história profissional se dividiu entre São Paulo e a França. Na capital paulista, formou-se em dança clássica na Escola de Bailados Nice Leite, foi uma das fundadoras do Grupo Endança e estudou História na Universidade de São Paulo – USP até o último ano da graduação, mas não concluiu o curso. Foi ali que, em 1980, Lia assistiu à primeira turnê da coreógrafa alemã Pina Bausch no país, com peças emblemáticas do repertório do grupo de Wuppertal – *A Sagração da Primavera* (1975) e *Café Müller* (1978) – e participou de um workshop com a própria Pina. Lia me contou numa entrevista, em 1999, que aquela experiência mudou sua maneira de ver dança e empurrou-a para a aventura na Europa, onde pretendia seguir Pina Bausch mas, por razões práticas, acabou mesmo na França, porque já falava francês e porque tinha amigos morando lá.

Em 1980, Lia chegou a Paris e, pouco tempo depois, passou a integrar a companhia da coreógrafa Maguy Marin, na qual permaneceu por dois anos, tendo participado da criação de *May B* (1981), obra-prima da artista francesa, referência de toda uma geração de criadores dentro e fora da Europa. Maguy foi e continua sendo grande amiga e influência artística de Lia, um de seus arquivos vivos. Um diálogo estético cuja força está à mostra nos primeiros trabalhos da coreógrafa brasileira, como *Ma* e *Folia 1* e *Folia 2*, dos anos 1990, e que se seguiu nas décadas seguintes também no plano político⁵¹. Em 2018, Maguy presenteou o Núcleo de Formação de jovens da Escola Livre de Danças da Maré com os direitos de encenação de *May B*. Batizado *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité*, a remontagem começou a ser feita na Maré e foi finalizada em Lyon, com a presença e a direção conjunta de Maguy e de Lia Rodrigues.

Em 1982, Lia Rodrigues desembarcou no Rio de Janeiro, onde em pouco tempo fez uma parceria com o coreógrafo João Saldanha e participou de outros projetos antes de formar a sua companhia, além de ter sido militante em campanhas de aleitamento materno organizadas pelo grupo Amigas do Peito⁵². Em 1991, apresentou sua primeira criação, *Gineceu*⁵³, inspirada em questões do universo feminino. Em seguida, vieram *Ma* (1993)⁵⁴, na qual a coreógrafa mergulhava na maternidade (seus três filhos já tinham nascido), *Folia 1*⁵⁵ (1996) e *Folia 2* (1998)⁵⁶, peças diretamente relacionadas com pesquisas sobre as viagens do escritor Mário de Andrade pelo Brasil, na década de 1920. O modernista é outro arquivo assumido de Lia Rodrigues, influência marcante desde os anos 1990 até *Fúria*.

⁵¹ Maguy Marin é, muito provavelmente, o maior símbolo vivo de uma dança ativista na França, dentro e fora do palco, tendo trabalhado também, durante anos, com um público de regiões periféricas, em Paris e Lyon, com pouca ou nenhuma ligação com a dança contemporânea. Estas e outras aproximações com Lia Rodrigues serão detalhadas mais à frente deste capítulo.

⁵² <http://www.amigasdopeito.org.br/>

⁵³ Intérpretes criadoras da primeira versão: Paula Nestorov, Jacqueline Mota e Lia Rodrigues.

⁵⁴ Criação e interpretação: Denise Stutz, Duda Maia e Lia Rodrigues. Direção de Lia Rodrigues.

⁵⁵ Intérpretes: Denise Stutz, Duda Maia e Marcela Levi.

⁵⁶ Intérpretes criadoras: Denise Stutz, Marcela Levi Mariana Roquette-Pinto, Micheline Torres, Claudia Muller.

Membro de uma geração de criadores cujo trabalho é marcado pelo questionamento da própria dança e de seu discurso estético, Lia levou para o palco suas inquietações e a força política que fez com que criasse o pioneiro festival Panorama⁵⁷ – principal evento de dança na cidade durante mais de duas décadas – e se transformasse numa das figuras de proa do movimento da dança contemporânea carioca nos anos 1990, intermediando discussões entre a classe e os governantes. É importante ressaltar e lembrar sempre que a década de 1990 foi extremamente profícua para a dança contemporânea no Rio. Políticas públicas inéditas para a área foram implantadas pela Prefeitura, como apoio financeiro aos grupos locais; surgiram festivais nacionais e internacionais; houve turnês de companhias internacionais de peso e apoio de curadores estrangeiros – em 1996, a Bienal de Dança de Lyon, na França, celebrou o Brasil, com destaque de grupos cariocas, numa articulação de Lia Rodrigues com o curador do evento à época, Guy Darnet. Estas ações⁵⁸ funcionaram como motores para o surgimento e consolidação de uma geração emblemática de coreógrafos, nomes como João Saldanha, Marcia Milhazes, Paulo Caldas, Paula Nestorov, Gustavo Ciríaco, Frederico Paredes, Márcia Rubin, Esther Weitzman, Giselda Fernandes, Denise Stutz, entre outros.

É fundamental ainda frisar a importância do Panorama⁵⁹ na circulação de informação e na formação de plateia, bem como no aprofundamento de discursos críticos e teóricos da dança no Rio de Janeiro. Celeiro de artistas locais desde sua criação, o festival se tornou também, a partir de 1999, o primeiro evento na cidade a apresentar coreógrafos europeus que despontaram na década de 1990, mexendo nas bases do que se entendia por dança na época, e cujas visitas criaram um potente diálogo artístico com os criadores daqui. Entre os artistas que passaram pelo palco do Panorama, naqueles primeiros anos, estavam os franceses Jérôme Bel, Xavier

⁵⁷ O festival Panorama teve sua primeira edição em 1992 sob direção e curadoria de Lia Rodrigues, com o nome de Panorama de Dança Contemporânea. Lia esteve à frente do evento até 2005 (contando com a parceria do crítico Roberto Pereira a partir de 1998). O festival se manteve regularmente até 2018, com direção da jornalista Nayse López. Em março de 2020, foi tema de um evento no Centre National de la Danse, em Paris, que acabou sendo parcialmente cancelado por conta da pandemia de Covid-19. Em 2020 e 2021, foram feitas ações virtuais.

⁵⁸ A partir dos anos 2000, as ações foram sendo descontinuadas. É possível dizer, no entanto, que o grande legado das articulações dos anos 1990 é o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, inaugurado em 2004 e que conta, nos últimos anos, com uma programação vasta e diversa.

⁵⁹ Ver PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: O Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Le Roy, Boris Charmatz, a portuguesa Vera Mantero e o alemão Thomas Lehmen, além da própria Maguy Marin. Em seu balanço sobre o festival de 2001 no jornal *O Globo*, Silvia Soter explicou a importância dessas visitas:

Os anos 90 viram surgir na Europa um grupo de criadores que, para grande parte da crítica internacional, equivale, em criatividade e importância, à geração da Judson Church, berço da dança pós-moderna americana. [...] Esses criadores resgatam a ideia da democracia no corpo e na cena, conceito de partida que permite que cada elemento que compõe a representação possua valor equivalente, podendo ser explorado sem uma hierarquia definida. E permite, igualmente, que o movimento circule pelo corpo sem respeitar uma ordem estabelecida pela construção de uma técnica instalada no corpo que dança. O movimento pode ser apenas funcional: a identidade do artista, sua biografia, suas características físicas e cinéticas são sublinhadas e contrabandeadas a ponto de borrar o corpo real e o construído. A dança, enquanto linguagem, expõe seus limites em cena, e outros modos de relação entre obra e público são convocados para, finalmente, colocar em xeque a própria ideia de representação.⁶⁰

Um jeito de fazer e pensar dança que também viria a impactar diretamente Lia Rodrigues como criadora, engrossando o caldo de influências que chacoalharam seu pensamento estético e político à época. Na virada dos anos 1990 para os 2000, houve uma grande guinada no trabalho da coreógrafa, cujo marco mais evidente é *Aquilo de que somos feitos*, obra de 2000 que será mais detalhada nos próximos capítulos.

Ainda em 2000, outro movimento da coreógrafa para a democratização da dança e das artes vivas em geral parece ter ajudado a pavimentar a chegada à Maré quatro anos depois. Lia foi uma das idealizadoras da ocupação de um prédio antigo no Largo de São Francisco, Centro, batizado de Condomínio Cultural, transformando-o num espaço de programação contemporânea, com ingressos bem mais baratos do que a média.

Diante deste longo histórico, parece óbvio afirmar que a chegada da companhia à favela, em 2004, para a residência, foi um passo natural das reflexões da artista sobre formas de produzir dança, de fazer arte, e, sobretudo, de democratizar o acesso à arte, como ela vem explicando em diferentes conversas e

⁶⁰ SOTER, Silvia. Festival confirma vocação de fazer pensar, *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 nov. 2001. Segundo Caderno.

entrevistas desde então. É claro que, ao longo dos anos, o discurso da coreógrafa sobre a aproximação e a parceria com a Maré foi se tornando mais sofisticado e aprofundado, assim como a própria relação da artista e da companhia com o território escolhido para chamar de seu. Desta forma, acredito que seja interessante registrar uma conversa comigo em 2014 e outra bem mais recente, de 2020, num bate papo com a coreógrafa e pesquisadora Andréa Bardawil. Primeiro, minha entrevista com Lia Rodrigues sobre a chegada à Maré:

A ideia era fazer uma residência e ver o que aconteceria depois da chegada, de estar lá, como iria se desdobrar. Havia um desejo de aproximação. Não era um projeto nem estético e nem político. Eu sou uma pessoa que faço projetos. Fiz um festival durante 14 anos e antes sempre me envolvi nas questões sobre as condições de trabalho em dança. Desde que comecei a trabalhar, em 1976, sempre me envolvi no pensamento sobre como se sobrevive com dança, como se dança, para quem se dança. Tudo é desdobramento destas perguntas: o festival, a experiência com a companhia. Na Maré, encontrei pessoas com as quais tinha afinidade e queria estar perto. A ida para a Maré está na ordem do fazer, de experimentar alguma coisa diferente. Desde o primeiro momento, não era um desejo meu sozinho, mas um pensamento junto com a Silvia [Soter] e a Eliana [Sousa Silva]. Sentamos e pensamos juntas. Acho interessante o desafio, o encontro com as pessoas, com a Redes, com a Eliana. São encontros, discussões, descobertas conjuntas.⁶¹

Agora a conversa mais recente, também sobre a escolha da favela como espaço de residência:

Os encontros com várias pessoas na minha vida foram decisivos. E claro que encontro com a Maré, com as pessoas da Redes da Maré, que a Eliana Sousa Silva é diretora. São três mulheres que se encontraram, a Silvia Soter, a Eliana e eu, e juntas a gente pensou alguma coisa que pudesse ter a ver com o que a gente imaginava que pudesse ser a arte naquele espaço. Desse encontro que nasceu o Centro de Artes em 2009 e a Escola Livre de Dança da Maré, em 2011. E foram encontros transformadores, para mim como pessoa, estar mergulhada nesse lugar tão pouco visitado pela arte contemporânea. Eu vinha da experiência de dirigir tantos anos o Panorama, de ter criado o festival, de ter dirigido 14 anos. É bastante coisa. E o meu desejo de finalmente partir para outra experiência. [...] Eu queria partilhar o que eu ganhei. Eu digo ganhar, porque no meu lugar de privilégio, sendo uma mulher branca, de classe média, no Brasil, eu tive acesso a muita coisa que a maioria das pessoas não pode ter, inclusive ao fato de eu poder ser artista, de tomar essa decisão de ser artista. Então como eu partilho o que eu ganhei? Como eu abro essa partilha? Como escuto outras vozes que não estavam presente na minha vida? E como eu vou ao encontro dessas vozes para realmente estar nesse território onde tantas coisas estão efervescendo e que de uma forma ou de outra a gente se sente separado?⁶²

⁶¹ Entrevista em 16 dez. 2014.

⁶² **Anatomia da Dança/Espectáculo *Fúria*, Porto das Artes**. Lia Rodrigues conversa com Andréa Bardawil. Ago 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irEDOzCAWR4>. Primeiro acesso: 30 ago. 2020.

O pesquisador André Lepecki⁶³ defende a ideia de coreopolítica como um campo expandido da dança. Trata-se, segundo ele, de uma atividade particular e imanente de ação, cujo principal objeto é aquilo que o pesquisador pós-colonial britânico Paul Carter chamou de “política do chão”. A partir do conceito de Carter, autor que trata das relações entre a representação das artes no Ocidente e as bases filosóficas, políticas, cinéticas e raciais do colonialismo, Lepecki afirma que “uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo.”⁶⁴ Haveria, assim, uma “corressonância coconstitutiva [...] entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças.”⁶⁵ Ele afirma:

Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história.⁶⁶

Segundo Lepecki, o entendimento de chão para Carter vai além de uma categoria metafísica. Carter propõe que o chão seja visto como a própria entidade física e material que ele é. Ele pede que o chão seja entendido teoricamente não como uma “superfície abstrata mas como superfícies de múltiplas camadas, cujas diferentes amplitudes compõem um ambiente [...] único, local, que não pode ser transposto.”⁶⁷

Lepecki defende que, em última instância, uma política do chão está relacionada à ideia de um chão composto por um terreno repleto de histórias, de altos e baixos, rugas, valas, quebras, sulcos, que vai ganhando novas camadas ao se encontrar com novos corpos, novas histórias igualmente multifacetadas. Nesse sentido, para Lepecki, “toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre

⁶³ LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA Revista de Antropologia**, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 13, n. 1. Florianópolis: UFSC PPGAS, 2012.

⁶⁴ Ibid., p. 47.

⁶⁵ Ibid., p. 47.

⁶⁶ Ibid., p. 47.

⁶⁷ CARTER apud LEPECKI. **Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement**. London e New York: Routledge, 2006, p.99. No original: “abstract surface but as manifold surfaces, their different amplitudes composing an environment [...] uniquely local, which could not be transposed.”

movimento, corpo e lugar”⁶⁸. Entrelaçamento esse que é constitutivo do trabalho de Lia Rodrigues e que ganha ainda mais contornos a partir da mudança de sua companhia para a Maré.⁶⁹ Ao se transferir com sua companhia, a coreógrafa respondeu à pergunta de base de um projeto coreopolítico: “Em que chão quero dançar?”, posicionando-se claramente ao escolher uma favela, um lugar com toda a sua história, restrições, limitações, contradições e intensidades, onde as questões “Que se move? Quem não se move?” estão perfeitamente colocadas. E nos anos que se seguiram tem respondido com suas danças e ações a outra questão coreopolítica: “Que chão é este em que danço?” Como será visto ao longo das próximas páginas, a Maré transformou a dança feita por Lia Rodrigues e também foi transformada pela presença da coreógrafa e de sua equipe, nesses 17 anos, num ativo processo de trocas mútuas, com seus venenos e alimentos. Diz a coreógrafa:

Acho que tudo o que fazemos está inserido num contexto social e político. O fato de a companhia trabalhar diariamente na Maré, de estar mais próxima dos projetos desenvolvidos pela Redes da Maré desde 2004, altera e contamina o que criamos. Sem dúvida, o lugar onde estamos está inscrito no nosso corpo e na maneira de nos movermos. São experiências estéticas impregnadas do encontro da companhia com a Maré. Um encontro pleno em suas diferentes intensidades, seus fracassos e vitórias, de buscas alternativas para sair de alguns impasses. Acho que essa ideia de encontro das diferenças, de mistura e de invasão vem mesmo permeando meu trabalho nos últimos anos. É claro que essa escolha de estar na Maré muda o meu trabalho.⁷⁰

Desde a chegada à Maré, o elenco da companhia foi mudando e se renovando de tempos em tempos. Daquele primeiro momento até 2021, apenas dois integrantes continuam ligados ao grupo como já foi citado: a assistente de direção Amália Lima e o bailarino Leonardo Nunes, que chegou à companhia como estagiário em 2004, exatamente no início da residência na favela. Ele também havia integrado Corpo de Dança da Maré e participado dos três espetáculos criados por Ivaldo Bertazzo. Pouco antes, em 2003, como já foi dito, outro estagiário com ligações com a Maré,

⁶⁸ Ibid., 2012, p. 55.

⁶⁹ Ver PAVLOVA, Adriana. **Dança e Política: Movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

⁷⁰ VERAS, Luciana. O ato artístico não se limita à criação de uma obra. **Revista Continente**, ed. 198, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/198/ro-ato-artistico-nao-se-limita-a-criacao-de-uma-obrar#:~:text=LIA%20RODRIGUES%20Acho%20que%20tudo,e%20contamina%20o%20que%20criamos.&text=Meu%20encontro%20com%20a%20Mar%C3%A9%20%C3%A9%20tamb%C3%A9m%20assim>. Primeiro acesso: 20 set. 2020.

Allyson Amaral, havia entrado no grupo, onde permaneceu até 2011. Ao longo dos anos, artistas das comunidades da Maré também integraram o grupo, em suas diferentes formações, até que na concepção de *Fúria* os moradores da favela se tornaram maioria: cinco intérpretes com residência na Maré e quatro vindos de outros lugares. Como relata a pesquisadora e coreógrafa Flávia Meireles em seu estudo sobre as implicações da branquitude de Lia Rodrigues em sua experiência na Maré, outro fato relevante é que ao longo dos anos a companhia foi, “literalmente, mudando de cor: absorvendo ex-alunos da ELDM e investindo mais em presenças não-brancas.”⁷¹ *Fúria* foi criada por quatro bailarinos brancos e cinco não-brancos, estes justamente os intérpretes moradores da Maré. E em 2021, depois da audição para a escolha de bailarinos para o trabalho previsto para o fim do ano, *Encantado*, Lia me disse que a maioria dos 11 bailarinos e dos 2 estagiários são pessoas não-brancas.

Para entender o chão escolhido por Lia para dançar e agir, é importante dar dois passos para atrás e esmiuçar o projeto maior de atuação da Redes de Desenvolvimento na Maré, um trabalho exemplar e rizomático, onde o Estado deixa muito (e desde sempre) a desejar. Indispensável, assim, começar pela apresentação da potência fazedora e articuladora que está na base da fundação e das demais atividades da Redes, inclusive da chegada de Lia e de sua companhia à Maré: Eliana Sousa Silva⁷². Doutora em Serviço Social, pesquisadora em segurança pública e professora visitante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, a paraibana Eliana chegou à Maré com a família aos 7 anos, quando ainda não havia rede de esgoto e água potável na região, e, aos 22, em 1984, se tornou a primeira presidente mulher da Associação de Moradores da Nova Holanda⁷³, cuja luta, à época, estava ligada à busca de infraestrutura básica.

⁷¹ MEIRELES, Flávia. Momentos sociais e contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças: Quem luta e como? In: **Carnes vivas: Dança, corpo e política**. Ebook 9, Anda 2020, p. 123.

⁷² Sobre Eliana, recomendo o perfil escrito por mim para o *Projeto Colabora*, com texto em primeira pessoa falado por ela. PAVLOVA, Adriana. Uma história de lutas na Maré. **Projeto Colabora**. Rio de Janeiro, 29 nov. 2016. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods/uma-historia-de-lutas-na-mare/> Acesso em: 21 mar. 2021.

⁷³ A Nova Holanda é uma das 16 comunidades que formam a Maré. No entanto, como alerta Eliana, esta composição de 16 favelas é recente: “até o início da década de 1980, a Maré era formada por nove favelas (Parque União, Parque Rubens Vaz, Nova Holanda, Paria de Ramos, Parque Roquete Pinto, Parque Maré, Marcílio Dias, Baixa do Sapateiro e Morro do Timbau). Duas dessas foram conjuntos habitacionais construídos pelo governo estadual: a Nova Holanda e a Praia de Ramos. Na

Em 1997, Eliana e outros moradores da favela que haviam chegado à universidade – antes mesmo de qualquer tipo de política de cotas – se uniram para a criação do pré-vestibular comunitário, pontapé inicial para o nascimento do Ceasm e, mais tarde, da Redes. Segundo dados coletados pelo IBGE no Censo Demográfico de 1991, menos de 0,5% da população da Maré tinha chegado à universidade até aquele momento. Foram 90 alunos no primeiro ano do pré-vestibular, dos quais 33 seriam aprovados em universidades públicas. A partir daí, as lutas foram se sofisticando, sempre com o pressuposto de envolver a própria população da Maré, para realçar as diferentes potencialidades da favela, como explica Eliana:

Como pensar projetos que mudem a vida das pessoas? Como engajar as pessoas para que elas mesmas se mobilizem? Eu já tinha consciência de que não dava para esperar muita coisa do governo. E achava, e continuo achando, que as soluções estão aqui. Vem daí a ideia de potência da favela. [...] Somos uma organização (a Redes) que tem a missão de criar projetos estruturantes ou criar um ambiente em que os direitos se estabeleçam de maneira plena. [...] O efeito da falta de políticas públicas faz com que a gente naturalize a falta de direitos muito básicos para a população que mora em favela e periferia.⁷⁴

Fato é que o pré-vestibular deu início a um trabalho que desde então nunca parou de crescer, transformando vidas e formando cidadãos conscientes de seus direitos e deveres. Atualmente, a Redes tem sete prédios espalhados em diferentes partes da favela – e o Centro de Artes da Maré, iniciativa de Lia Rodrigues ao lado da Oscip, é um deles – e um total de 213 tecedores⁷⁵ (como são chamados os colaboradores) trabalhando em quatro eixos: educação; arte, cultura, memórias e identidades; segurança pública; e desenvolvimento territorial. Segundo dados do Núcleo de Pesquisas e Monitoramento de Projetos, cerca de 4100 pessoas foram diretamente atendidas pelos projetos da Redes em 2019. Vale destacar ainda que, como aconteceu no projeto da residência de Lia Rodrigues, pensado e executado

seqüência, diferentes governos, no âmbito de políticas habitacionais, construíram mais sete conjuntos habitacionais (Conjunto Esperança, Vila do João, Conjunto Pinheiro, Vila do Pinheiro, Conjunto Bento Ribeiro Dantas, Nova Maré e Salsa e Merengue), nos anos 1980, 1990 e 2000 e sucessivamente, e formatou esse espaço com o nome Maré”. SILVA, Eliana Sousa. Entrevista In: **No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia**. Luisa Duarte; Victor Gorgulho (org). Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p.151.

⁷⁴ Ibid., p.153-154.

⁷⁵ Os dados fazem parte do Censo de Tecedores da Redes, realizado entre outubro e dezembro de 2020.

por mulheres, a grande maioria dos tecedores é formada por mulheres (136), que são maioria também nos cargos de direção e coordenação, com 77% dos postos. O compromisso da Redes com as mulheres na Maré se traduz na criação, em 2016, da Casa das Mulheres da Maré⁷⁶, espaço totalmente dedicado à formação e atendimento das moradoras da favela. Outro dado importantíssimo é que os moradores da Maré e dos bairros mais próximos somam cerca de 120 tecedores.

Nesses anos de ações ininterruptas, a Redes construiu um banco de dados sobre a Maré muito potente, sobre o qual vale a pena se debruçar para entender as complexidades do território-arquivo que abriga a experiência coreopolítica de Lia Rodrigues e de sua companhia. O Censo Maré⁷⁷ – iniciativa da Redes, realizada em 2012 e 2013, cujos resultados longamente dissecados foram divulgados em outubro de 2019 – é um levantamento inédito em regiões periféricas, com o objetivo de traçar o retrato da população do maior conjunto de favelas do Rio de Janeiro. O trabalho do Censo envolveu 158 pessoas, das quais 92 pesquisadores de campo. A produção de dados e o conhecimento a fundo das prioridades da população, segundo Eliana Sousa Silva, também uma das coordenadoras do Censo, “é um passo importante no reconhecimento da favela como cidade.”⁷⁸

Os dados reafirmam a importância da figura feminina na Maré. As mulheres são 51% dos habitantes da Maré sendo que, a cada quatro moradores, um é nascido no Nordeste do país. Outro dado relevante é o número de crianças e jovens: 51,9% da população têm menos de 30 anos. Quanto à cor, 62,1% dos habitantes da Maré se autodeclararam pretos ou pardos, dado este, segundo a Redes, semelhante ao do Censo do IBGE 2010.

Praticamente metade das mulheres da Maré com mais de 15 anos é responsável por domicílios, sendo que 30,3% são únicas ou principais responsáveis pelo sustento da casa – o restante (19,1%) exerce a responsabilidade compartilhada com outro morador. O Censo do IBGE 2010

⁷⁶ Há um vídeo sobre a Casa das Mulheres produzido pela própria área de comunicação da Redes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YqwRrEqL2OA&t=182s>

⁷⁷ <https://www.redesdamare.org.br/br/info/12/censo-mare>

⁷⁸ Uma cidade chamada Maré – Censo Populacional 2019. Disponível: <https://www.redesdamare.org.br/br/artigo/171/uma-cidade-chamada-mare-censo-populacional-2019>. Acesso em: 29 ago. 2019.

mostra que, na cidade como um todo, o número é menor: 38,1% das mulheres são responsáveis pelos domicílios (de forma individual ou compartilhada). O Censo apurou ainda que 62,5% das mulheres entre 25 e 29 anos que vivem na Maré são mães. Entre os homens da mesma idade, o percentual de pais é de 46,9%.

Em termos de escolaridade, 49% dos moradores da Maré não têm o ensino fundamental completo; 19,4% dos adolescentes de 15 a 17 anos estão fora da escola (o número do Censo do IBGE na cidade é de 13,4%); e 1,4% das pessoas que vivem na Maré concluíram o ensino superior, embora 2,1% tenham entrado numa graduação – notem aqui o salto nesse índice em relação ao número de 1991 (0,5%).

A Redes também é responsável pelo *Boletim Direito à Segurança Pública na Maré*, que desde 2016 compila dados sobre a política de segurança pública no complexo de favelas, com o objetivo de dar visibilidade às repetidas violências contra a população da Maré, sustentadas por um modelo perverso de segurança pública baseado em confronto. O boletim se baseia no monitoramento das 16 favelas que compõem a Maré através do projeto *De olho na Maré*, buscando entender como o confronto armado atinge diretamente os moradores da região. Apesar de ser uma publicação anual, em 2019, por exemplo, diante da situação alarmante de violência, foi lançado um boletim extra⁷⁹, com informações do primeiro semestre, mostrando que os indicadores dos primeiros seis meses de 2019 superaram todo o ano de 2018.

Foram 21 operações policiais (oficialmente contra o comércio de drogas), que resultaram em 15 mortes, contra 16 operações em 2018, com 19 mortes em dias de operação. Por conta disso, os postos de saúde e as 46 escolas da Maré foram obrigados a fechar suas portas em dez dias no primeiro semestre de 2019, prejudicando o desenvolvimento físico, psíquico, social e econômico de uma parcela enorme de moradores da cidade. No fim do ano de 2019, o boletim⁸⁰

⁷⁹**Boletim direito à segurança pública na Maré.** Edição especial 2019. Disponível em : https://redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_EdicaoEspeci.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

⁸⁰**Boletim direito à segurança pública na Maré.** Edição 2019. Disponível em: https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_2019.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

mostrou que houve 39 operações policiais, 45 pessoas feridas e 49 mortes por arma de fogo. O balanço é que a cada 9,4 dias aconteceu uma operação policial na Maré, contabilizando quase 300 horas de operações ali, que resultaram em 24 dias de escolas fechadas e 15 dias de unidades de saúde da região sem funcionar.

Na dissertação de mestrado *UPP, a redução da favela em três letras – Uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*, a vereadora Marielle Franco – nascida e criada na Maré, e assassinada junto com seu motorista Anderson Gomes em 14 de março de 2018 – fez um bom resumo do que considerava duas ações do Estado frente aos territórios populares: tornar-se ausente, ou não se fazer totalmente presente.

As duas opções demonstram a escolha feita pelo Estado, seja quando sob a prerrogativa da garantia de direitos, opta por baixos investimentos e poucos equipamentos e/ou marca a sua presença com o uso da força e da repressão, principalmente por meio da ação policial. Reforça-se, assim, a visão predominante de que favelas e periferias são locais de ausência, carência onde predomina a ‘vagabundagem, ou então usa-se a narrativa do assistencialismo, em um espaço considerado de ‘pobres coitados’.⁸¹

O boletim de 2019 da Redes alertava também para o aumento do uso de helicópteros como plataforma de tiro durante as operações, uma prática incentivada pelo então governador Wilson Witzel, que assumiu o poder justamente no início de 2019 mas foi afastado em 2020 por suspeitas de corrupção. Em 2017, este tipo de helicóptero atirador foi usado uma vez, em 2018 três vezes e em 2019 foram 13 vezes. Na época, o governador em exercício declarou repetidas vezes que estava à caça do que chamava de “narcoterroristas”, esquecendo-se que apenas uma parcela ínfima dos moradores da Maré e de outras favelas faz parte dos grupos armados responsáveis pelo comércio de drogas. Para Witzel, os criminosos costumam usar os moradores como escudo. Aparentemente, a estratégia encontrada pelo governador naquele momento era distribuir tiros dos helicópteros de forma democrática, não importando se os alvos eram pessoas inocentes ou não.

⁸¹ FRANCO, Marielle. *UPP, a redução da favela em três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 25-26.

Em 2020, o cenário de violência na Maré teve uma mudança significativa devido à epidemia de Covid-19. Embora o número de operações tenha caído bastante durante o ano, passando de 39 em 2019 para 16 em 2020⁸², não deixa de ser chocante que mesmo com a quarentena e o isolamento social iniciados em março e abril de 2020, aconteceram três operações em março e duas em abril, para, em seguida, acontecer uma média de uma operação por mês até o fim do ano. Assim, nas operações policiais de 2020, houve cinco mortos, 17 pessoas feridas, oito dias com unidades de saúde fechadas – algo terrível para uma época em que a população precisava mais do que nunca de assistência. Dos mortos, segundo o boletim de 2020, todos eram jovens (entre 20 e 24 anos) e negros. Quando os dados das ações policiais colhidos pela equipe multidisciplinar do *De olho na Maré* são aprofundados, a realidade é ainda mais chocante: 35 invasões de domicílio, 12 danos ao patrimônio, 12 casos de violência verbal, 11 de ameaça, oito casos de violência psicológica, seis subtrações de pertences, seis casos de violência física, três de assédio sexual, duas denúncias de cárcere privado e um caso de tortura. Um total de 96 casos de violações que vitimaram diretamente 48 moradores da Maré nos 16 dias de operação policial.

Mas não é só. À violência policial se junta também a violência dos grupos armados locais – responsáveis por venda de drogas e milicianos (presença registrada em duas das 16 comunidades, segundo o boletim) – que promoveram 26 confrontos armados, 67 registros de tiro, seis registros de tiro com vítima, 14 mortes e nove feridos. “O controle dos grupos armados também é subdividido geograficamente e os territórios estão em constante disputa, tornando seu domínio uma prática cotidiana de violências e permeado por confrontos que afetam a população local”⁸³, diz o boletim de 2020.

No artigo⁸⁴ *As periferias em luta pelo direito à vida*, publicado no jornal *Folha de S.Paulo* no final de 2019, Eliana Sousa Silva, diretora da Redes da

⁸² **Boletim direito à segurança pública na Maré.** Edição 2020. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/Boletim-Direito-Seguranca-Publ.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ JATOBÁ, Edna; SILVA, Eliana Sousa; CROWE, Jaime. *As periferias em luta pelo direito à vida*. Disponível em: <http://mareonline.com.br/direitos-humanos/as-periferias-em-luta-pelo-direito-a-vida/?fbclid=IwAR2ZUz4ONaE1jtFt66Z1HCcXAibLj2WXfe0OxRxuTfjfosflWs5QmLY9cc>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Maré; Edna Jatobá, coordenadora-executiva do Gabinete de Assessoria Jurídica a Organizações Populares (Gajop), de Pernambuco; e o padre Jaime Crowe, da Paróquia Santos Mártires, no Jardim Ângela, em São Paulo, descrevem a forma de ação do Estado em locais periféricos, como a Maré, convocando a população a se unir para debater formas de resistência. É possível dizer que, mais de um ano depois da publicação do artigo, a violência na periferia continua sendo um problema gravíssimo.

O Estado chega somente como força de guerra, usando violência desmedida, como se invadisse um território inimigo, deixando a população acuada entre as balas do crime e da polícia. É preciso resistir e agir contra esses abusos. As periferias brasileiras precisam trocar experiências e ir em unidas para o debate sobre como garantir a vida nesses bairros. É o único caminho para sair dessa trilha suicida que vivemos.⁸⁵

Portanto, não é de admirar que um dos focos centrais do trabalho da Redes seja a questão da segurança pública, que impacta diretamente no cotidiano dos moradores da favela, como os dados acima deixam bem claro, e, naturalmente, também mexem com as criações de Lia Rodrigues.

Diante deste cenário assustador, tornou-se recorrente apontar a política do governo em territórios populares como uma *necropolítica*, forma contemporânea de subjugar a vida ao poder da morte, conceito cunhado pelo filósofo Achille Mbembe. A necropolítica é a política da morte adotada pelo Estado, quando matar deixa de ser uma exceção e transforma-se em regra. É o Estado transformado numa máquina de guerra, como mostram os dados colhidos pela Redes da Maré. Há quem já chame a política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro, como a jornalista Flávia Oliveira, de necropolítica de segurança pública. Mbembe parte do conceito de biopoder, de Michel Foucault, mas vai além, a partir da observação de formas de submissão da vida ao poder da morte, como o estado de exceção e o terrorismo.

Propus a noção de necropolítica e necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações

⁸⁵ Ibid.

são submetidas a condições de vida que lhes conferem estatuto de “mortos-vivos.”⁸⁶

Na necropolítica há uma divisão bem clara entre quem é amigo e quem é inimigo, ou seja, quem é matável e quem não é. Vidas que deixaram de ter valor. No caso do Rio de Janeiro, fica bem claro que são as favelas e as zonas periféricas os alvos preferenciais. Não por acaso, lugares habitados em sua maioria por pretos e pobres.

Aqui vale dar dois passos atrás e aprofundar a noção de biopoder, que, segundo Foucault, se apoia no que chama racismo de Estado para dar conta de quem deve viver e de quem deve morrer. A biopolítica, nascida com os Estados Modernos, é a forma sofisticada das técnicas disciplinares para a eliminação de segmentos indesejáveis da população, controlando e aperfeiçoando (ou não) o rendimento do corpo, como explica a filósofa Sueli Carneiro, em sua tese *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*⁸⁷. Carneiro apresenta a prática do biopoder no cotidiano da sociedade brasileira, sempre, segundo ela, ancorada na racialidade, que inscreve a branquitude no registro do vitalismo e a negritude no signo da morte.

A racialidade no Brasil determina que o processo saúde-doença-morte apresente características distintas para cada um dos seus vetores. Assim, branquitude e negritude detêm condicionantes diferenciados quanto ao viver e ao morrer. Foucault, ao inscrever o racismo no âmbito do biopoder, esclarece-nos que este, enquanto tecnologia voltada para a preservação da vida de uns e de abandono de outros à exposição da morte, presta-se à determinação sobre o deixar morrer e deixar viver. Como a máxima do “*deixar viver, e deixar morrer*” como expressão do biopoder, Foucault delimita a função do racismo que integra o biopoder como elemento legitimador do direito de matar, intrínseco ao poder soberano, que no contexto das sociedades disciplinares será exercido pelo Estado, por ação ou por omissão.⁸⁸

Em sua pesquisa, Carneiro se detém em estudos e dados que mostram na prática o racismo nosso de cada dia, impactando diretamente na vida e na morte de negros no Brasil. Desde tratamento diferenciado a gestantes negras e brancas, com menor atenção às negras, até os números desesperadores de morte

⁸⁶ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.71.

⁸⁷CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação da USP, 2005.

⁸⁸ Ibid., p.77

de jovens negros no país. Os dados mais recentes continuam alarmantes, reafirmando a herança perversa da colonização brasileira baseada na exploração de corpos negros escravizados, trazidos à força da África. A versão do Atlas da Violência 2020, publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)⁸⁹, mostra que em 2018, no Brasil, 75,7% das mortes violentas foram de pessoas negras, e mais da metade desses foram jovens entre 15 e 29 anos. Para cada não negro (branco, indígena ou amarelo) morto no Brasil, quase três negros ou pardos foram assassinados. Segundo a pesquisa, o cenário piorou muito na última década: o índice de homicídios de negros aumentou 11,5%, de 2008 a 2018, enquanto o de brancos, amarelos e indígenas teve uma queda de 12,9%.

A pesquisa de Sueli Carneiro nunca esteve tão atual. O quadro de mortes de negros conseguiu se agravar ainda mais com a pandemia de Covid-19, que escancarou as desigualdades de acesso à saúde de negros e brancos no Brasil. Os números falam por si. Segundo o estudo *Os impactos desiguais da Covid 19 na população negra no Brasil*, realizado pela consultoria Vital Strategies⁹⁰, no primeiro ano de pandemia, pessoas pretas e pardas morreram 57% mais do que as brancas. E se a idade for mais avançada, o número é ainda pior: pessoas pretas e pardas com mais de 80 anos morreram proporcionalmente quase duas vezes mais em relação às brancas.

Na Maré não tem sido diferente. A pandemia só não foi mais arrasadora ali até agora porque a Redes da Maré tem feito um trabalho ativo, exemplar, incansável, agregando diferentes áreas e ações. A experiência coreopolítica do projeto de Lia Rodrigues ganhou uma nova faceta também: o Centro de Artes da Maré transformou-se no ponto central da campanha *Maré diz não ao coronavírus*, criada e gerida pela Redes da Maré, com distribuição de cestas de mantimentos para cerca de 18 mil famílias (em torno de 54 mil pessoas), álcool gel, produtos de limpeza, refeições para população de rua, geração de renda para as mulheres da favela, desinfecção de rua, apoio a artistas e grupos culturais locais, além de

⁸⁹ BASSO, Gustavo. Ipea: com 65 mil mortes, homicídios batem recorde no país; jovens negros são as maiores vítimas. **Revista Forum**. 5 jun. 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/ipea-com-65-mil-mortes-homicidios-batem-recorde-no-pais-jovens-negros-sao-as-maiores-vitimas/> Acesso em: 25 out. 2019.

⁹⁰ **Os impactos desiguais da Covid-19 na população negra no Brasil – Raça e saúde pública**. Vital Strategies. Disponível em: <https://www.racaesaude.org.br/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

monitoramento dos casos da doença na região, acesso à ampla testagem e, finalmente, uma produção e divulgação regular de informações, em formato de boletins, podcasts e livro, disponíveis em diferente plataformas. Até o início de abril de 2021, já haviam sido produzidos 32 edições do *Boletim Conexão saúde – De olho no corona*⁹¹ e em maio de 2021 haviam 26 episódios diferentes do podcast *Maré em tempos de coronavírus*.

Como disse Eliana Sousa Silva, na entrevista sobre as ações da Redes na pandemia, mais uma vez, a sociedade civil se organizou, se articulando de maneira muito mais ágil, num ritmo totalmente diferente do governo. “Ficou evidente a força do coletivo para respostas coletivas”⁹², disse ela. E como a Redes não perde tempo, todos os dados coletados serão usados em futuros projetos:

Aproveitamos também esse momento para construir um banco de dados com informações de 15 mil famílias das 16 favelas, e, com isso, ganhamos capilaridade territorial importante para estudar, entender e trabalhar daqui para a frente, o que será muito importante na perspectiva de gerar informações e poder chamar o Estado para assumir as suas responsabilidades. Precisamos usar este aprendizado para pautar as políticas públicas.⁹³

Hoje, dia 6 de maio de 2021, enquanto reviso e escrevo este capítulo da tese, a operação mais letal numa favela no Rio de Janeiro, com o saldo de 25 pessoas mortas, demonstra que o trabalho da Redes continua mais necessário do que nunca. Desta vez, a operação da Polícia Civil foi na favela do Jacarezinho, também na Zona Norte do Rio. Um massacre que condiz com a necropolítica que continua pautando as ações de governos no Brasil. No mesmo dia, a Redes da Maré publicou uma nota de repúdio à operação.⁹⁴

A abertura do Centro de Artes da Maré está intimamente ligada ao projeto coreopolítico de Lia Rodrigues e de sua companhia na Maré. Logo após os primeiros anos de residência, a coreógrafa passou a buscar um espaço na favela que servisse de sede para a companhia e, ao mesmo tempo, abrigasse uma escola de

⁹¹Exemplo de um dos boletins. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/Boletim-Conexao-Saude-De-Olho-.pdf>. Acesso 23 mai. 2021.

⁹² SILVA, op. cit., p. 173.

⁹³ Ibid.

⁹⁴Disponível em: https://www.redesdamare.org.br/br/artigo/206/nota-de-repudio-a-acao-policial-na-favela-do-jacarezinho?fbclid=IwAR3p7JuHDg6wIVFblc_s7-4qWVl3zcsP4OKdIPseR9wvirwaMgD45VKpM-k. Acesso em: 7 mai. 2021.

dança para os moradores, outro sonho acalentado por ela junto com Silvia Soter e Eliana Sousa Silva, desde os primeiros momentos da parceria. Foram meses de caminhadas pelas ruas e becos da Maré, até que a própria Lia descobriu o galpão abandonado numa região central e movimentadíssima, na Rua Bittencourt Sampaio 181, muito próxima à Avenida Brasil⁹⁵, o que acabaria facilitando o ir e vir de gente de fora da Maré, sem afastar o público de dentro. Recuperar e ocupar o galpão imenso – de 1,2 mil metros quadrados, com pé direito de 15 metros de altura – e totalmente abandonado, inclusive sem cobertura, não foi uma tarefa simples, sobretudo porque nunca houve dinheiro sobrando.

Num primeiro momento, Lia usou a verba do prêmio de um edital de manutenção de companhias de dança da Petrobras conquistado pelo grupo em 2008 para pagar o aluguel e fazer uma reforma inicial no espaço, à época repleto de sujeira e entulho. Mesmo assim, desde o começo, a companhia passou a trabalhar no CAM, que começou a receber o público em 2009, com aulas ministradas pelos bailarinos da companhia. Em 2010, os bailarinos apresentaram uma mostra com três trabalhos do repertório: *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Formas breves* (2002) e *Pororoca* (2009). Em 2011, a configuração se completou com a abertura da ELDM, da qual Lia Rodrigues se tornou diretora artística e Silvia Soter responsável pela dimensão pedagógica. Finalmente em 2014, a Redes conseguiu comprar o prédio, depois de uma campanha de arrecadação de fundos, organizada pela própria Oscip em parceria mais uma vez com a companhia. Em 2021, teve início uma grande obra no teto do Centro de Artes, que está tornando o ambiente bem mais claro e menos barulhento. No futuro, o CAM passará a contar com painéis solares, inclusive. Mais uma vez, os recursos para a reforma foram capitaneados por Lia ao lado de Eliana.

Nestes dez anos, o CAM se tornou parte integrante da paisagem da Maré e da vida de muitos seus moradores. O equipamento também recebe um público regular de fora da favela, que contribui, assim, para a inclusão da Maré numa nova cartografia da cidade, mexendo com um mapa histórico, onde as atividades de arte e cultura estão concentradas no eixo Centro-Zona Sul, área mais rica do Rio de

⁹⁵ Em minha dissertação de mestrado, cunhei o termo *Maré Baixa*, para definir a região onde fica o CAM, tal a proximidade da Avenida Brasil, ressaltando como, em comparação com outras áreas da favela, é um local de muito fácil acesso.

Janeiro. A Escola Livre de Dança da Maré é a âncora do galpão que na prática é dividido em duas grandes alas – pelo menos a divisão espacial era assim até o início da pandemia de Covid-19 – separadas por uma parede. Do lado esquerdo de quem entra, fica a recepção e a escola, que conta com um pequeno palco e arquibancadas. É ali que acontecem as aulas de dança e também apresentações diversas, palestras, exposições, shows, debates e toda uma sorte de eventos e encontros da programação cultural e ativista da Redes, com um movimento de cerca de três mil pessoas indo e vindo só em 2019.

Do lado direito, fica o espaço da companhia, onde o grupo ensaia diariamente e cria seus trabalhos. Um extenso tablado de madeira, de cerca de 30 centímetros de altura, toma cerca de 2/3 da área, demarcada por cortinas pretas de pano. Num cantinho à esquerda, também protegido por cortinas, fica o “camarim” e o depósito de materiais da companhia. Ainda deste lado do galpão, ficam os banheiros e uma grande mesa para refeições ou reuniões, usada por todos que trabalham no CAM. E desde a concepção de *Fúria*, em 2018, uma boa parte da parede do lado direito foi tomada por fotos, desenhos e frases que fizeram parte do processo de criação.

Até março de 2020, quando a programação presencial foi suspensa, devido à pandemia de Covid-19, a ELDM⁹⁶ oferecia oficinas gratuitas diárias e regulares, frequentadas, em média, por 300 alunos, de 8 a 80 anos, constituindo-se como um dos projetos-chave do Centro de Artes da Maré. Além das aulas de dança contemporânea, dança urbana, consciência corporal, danças afro-brasileiras, dança de salão e balé, abertas ao público em geral, a escola realiza um importante trabalho, desde 2012, com um conjunto de jovens selecionados através de audições que frequentam aulas e oficinas, em diálogo direto com a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Esta turma, conhecida como Núcleo 2, recebe mais do que um treinamento técnico em dança, já que a ênfase deste braço da escola é a formação em dança como linguagem artística, articulada à criação contemporânea. O Núcleo 2, chamado assim porque as demais aulas abertas ao público configuram o Núcleo 1,

⁹⁶ Para conhecer mais a fundo a amplitude do trabalho da escola, recomendo o vídeo-balanço das atividades do espaço em 2018, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7Q40PDscjI>. Acesso em: 20 de jan. 2021. Vale destacar que a narração do vídeo é feita pelo bailarino Ricardo Xavier, que integrou o Núcleo 2 até 2018 e depois passou fazer parte da companhia de Lia Rodrigues.

se constitui como a materialização das ações de formação de artistas de Lia Rodrigues e de sua companhia, tornando-se principal elo entre escola, coreógrafa e equipe. Sobre este processo de formação, Lia diz que é mais do que uma escola de dança, é uma escola de cidadania:

Não se trata apenas de formar bailarinos ou de artistas. É uma formação como cidadãos, se tornarem alguém que saiba quem são, como criar possibilidade de vida através do trabalho, ter uma profissão. E é isso que eu acho que é educação: construir alguém que está implicado com o mundo. Por isso é importante colocar essa escola no centro do mundo, aberta. Senão, na minha opinião, não vamos mudar algo em questões como racismo, desigualdade⁹⁷.

Desde 2012, a coreógrafa e Silvia Soter planejam todas as atividades do grupo de jovens. Durante muitos anos, tiveram a ajuda imprescindível de Isabella Porto, que foi coordenadora do eixo de Arte e Cultura da Redes. Em 2018, a dupla Lia-Silvia ganhou o reforço do professor de danças afro, Gabriel Lima, que passou a coordenar a escola e a responder diretamente pela programação do Núcleo 2. A chegada de Lima é resultado prático de uma premiação conquistada pelo projeto. Em 2018, as atividades do Núcleo 2 foram escolhidas para o apoio contínuo de três anos do prêmio *Next Generation*, da fundação holandesa Prince Claus⁹⁸. Até então, o apoio financeiro mais contínuo ao Núcleo 2 e à escola vinha exclusivamente da fundação francesa Hermès⁹⁹. Desde o começo e até hoje os jovens recebem uma bolsa de ajuda de custo, que atualmente está em R\$ 300 por mês.

Até o início da pandemia de Covid-19, o conjunto de propostas que compunham o trabalho com os jovens incluía aulas regulares de dança contemporânea e de balé clássico, workshops com artistas convidados, participação em processos de remontagem de peças de dança e mergulho no repertório da Lia Rodrigues Companhia de Danças. As vinte horas de aulas semanais do Núcleo 2 aconteciam de segunda a sexta-feira, na parte da tarde. A partir de 2018, é importante ressaltar, o grupo também passou a participar de forma regular de encontros com representantes do eixo de Direito à Segurança da Redes, discutindo

⁹⁷ **Make the world dance – Maré Dance School.** Direção. Catherine Palmart. Disponível em: <https://www.fondationentreprisehermes.org/en/project/redes-da-mare-brazil>. Acesso em: 5 mai. 2021.

⁹⁸ <https://princeclausfund.org/>

⁹⁹ <https://www.fondationentreprisehermes.org/fr>

temas como juventude, racismo, corpos periféricos, e em 2019 os jovens passaram a ter aulas de inglês. Toda essa programação, no entanto, foi diretamente afetada pela pandemia de Covid-19. Em 2020, a turma já tinha começado um trabalho de criação com a coreógrafa Cristina Moura¹⁰⁰, que acabou sendo concluído em encontros virtuais, formato que se repetiu nas aulas de dança contemporânea, de inglês e no curso *Falando sobre segurança pública*.

1.2

Dimensão formadora da companhia

Nos últimos anos, Silvia Soter tem se dedicado a refletir em estudos e artigos sobre o trabalho de formação de artistas que Lia Rodrigues realiza em sua própria companhia há décadas e que, evidentemente, norteia a metodologia usada com o Núcleo 2 desde 2012. A pesquisa *Artistes en situation pédagogique: Savoirs artistiques et savoirs pédagogiques dans les pratiques de Thomas Hauert et Lia Rodrigues*¹⁰¹, conduzida por Silvia ao lado de Paola Secchin Braga, entre 2016 e 2017, para a La Manufacture, escola de artes cênicas em Lausanne, na Suíça, apresenta conceitos e ideias sobre a coreógrafa e seu trabalho formador que se desdobram em outros artigos posteriores, inclusive dois escritos por mim e Silvia¹⁰² com foco na formação dos jovens do Núcleo 2. Silvia e Paola incluem a coreógrafa no que chamam de “artista em situação pedagógica”, uma definição que me parece muito acertada em relação ao trabalho tentacular de Lia. Dizem assim:

Compreendemos o “artista em situação pedagógica” como aquele que tem como identidade principal a de artista – neste caso, um artista da dança – que trabalha como

¹⁰⁰ O coordenador da ELDM, Gabriel Lima, editou dois vídeos curtos com o trabalho de Cristina Moura com o grupo, de forma presencial e remota. Disponíveis em: <https://vimeo.com/407813049> e <https://vimeo.com/484077127>. Acesso em: 1 mai. 2021.

¹⁰¹ SOTER, Silvia; BRAGA, Paola Secchin. **Artistes en situation pédagogique: Savoirs artistiques et savoirs pédagogiques dans les pratiques de Thomas Hauert et Lia Rodrigues**. Rapport Scientifique. Lausanne: Recherche La Manufacture, Lausanne, 2018. Disponível em: <<http://www.manufacture.ch/download/docs/zkx3wpr9.pdf>/Artistes%20en%20situation%20pedagogique-Rapport%20scientifique.pdf >. Acesso em: 25 mai. 2021.

¹⁰² Ver SOTER, Silvia; PAVLOVA, Adriana. Escola Livre de Dança da Maré, in Rio de Janeiro: A ground to share, In: Butterworth, Joanne; Widschut (org), **Contemporary choreography – A Critical Reader**. Londres: Routledge, 2018. SOTER, Silvia; PAVLOVA, Adriana. Escola Livre de Dança da Maré: um chão em partilha. Revista **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.40, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/52817/38087>. Acesso em: 22 jun. 2021.

coreógrafo e/ou intérprete na maior parte do tempo, mas que também se coloca na função de professor, sem ter necessariamente passado por cursos de formação de professor de dança. O artista em situação pedagógica não tem a docência em dança como principal eixo de atuação profissional.¹⁰³

Em minha dissertação de mestrado, eu já destacava o fato de a companhia de Lia Rodrigues ter se tornado, desde os anos 1990, um verdadeiro celeiro de coreógrafos que despontaram na cena da dança no Brasil e fora daqui. Muitos artistas que participaram da primeira década da companhia saíram para desenvolverem trabalhos pessoais, caso de Denise Stutz, Duda Maia, Marcela Levi e Micheline Torres. O mesmo aconteceria, nos anos 2000, com Claudia Muller, Jamil Cardoso, Celina Portella e Volmir Cordeiro, Lídia Laranjeira, Alysson Amaral, entre outros. A companhia foi e continua sendo, portanto, incubadora de artistas relevantes, evidenciando como os processos de criação de obras coreográficas liderados por Lia Rodrigues com os intérpretes e demais atividades funcionam como experiência de formação. “Formação é entendida aqui como um processo em que se conjugam estratégias de ensino-aprendizagem, nem sempre formalizadas, e troca de saberes entre a própria coreógrafa, outros artistas, professores convidados e os integrantes da companhia”¹⁰⁴.

A rotina dos bailarinos inclui a participação diária em aulas de dança e de abordagens corporais, a colaboração nos processos de criação de obras coreográficas, o aprendizado das peças do repertório da companhia, ensaios e turnês nacionais e internacionais. Importante sublinhar que a grande maioria dos bailarinos chega à companhia bem jovem e, frequentemente, com pouca ou nenhuma experiência em grupos de dança. Também nos últimos 20 anos, junto com os artistas de sua companhia ou sozinha, Lia Rodrigues tem ministrado workshops, aulas e cursos de curta ou média duração, em países da Europa.

A Escola Livre de Dança da Maré surge justamente do encontro dessa veia formadora de Lia Rodrigues com a busca exaustiva da Redes de Desenvolvimento

¹⁰³ SOTER, Sílvia; BRAGA, Paola Secchin. Artista em situação pedagógica: o ensinar na prática de Lia Rodrigues. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, 2018, p.50. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8650934>. Acesso em: 22 mai. 2021.

¹⁰⁴ SOTER; PAVLOVA, 2021.

da Maré de oferecer mais acesso à arte aos moradores da favela. Até 2011, quando a escola foi aberta, a única experiência de espaço de formação de dança no conjunto de favelas tinha sido Escola de Dança da Maré, entre 2004 e 2005, com uma grade de aulas bem menos diversa. Em 2014, numa conversa aberta ao público no CAM, a coreógrafa fez uma análise deste aspecto de formação de sua companhia, que, segundo ela, acabou influenciando a criação da ELDM e o surgimento do Núcleo 2. A coreógrafa explicou:

Fui me dando conta que as pessoas que entravam na companhia, eu e elas aprendíamos juntos. Aqueles meninos que trabalhavam comigo desabrochavam como artistas. A gente trabalha muitas horas por dia, sete horas por dia, faz aulas diferentes e, de repente, vê esse processo de desabrochar. Percebi que muitos meninos que trabalharam comigo viraram artistas com outras ideias, procuraram seus rumos. Percebi que de alguma forma o meu trabalho como criadora estava ligado à formação, e daí veio a ideia da escola [...] e a gente começou a desenhar essa escola que agora está funcionando. [...] Às vezes, tenho que dar aula para eles, fico nervosa, a gente faz uma aula de conversa, senta numa mesa, deixa à deriva para surgirem questões e a gente vai discutindo essas questões. Não dou uma técnica em si, mas eu procuro trabalhar junto, estimular a criatividade.¹⁰⁵

E aqui vale registrar a definição de base do eixo de Arte e Cultura da Redes da Maré, que abraça o projeto da companhia de Lia Rodrigues, incluindo o CAM e a ELDM. Segundo Eliana Sousa Silva, trata-se, antes de mais nada, de dar chance ao morador da favela de se tornar público assíduo de experiências artísticas, de fazer aulas para relaxar o corpo e a mente ou até de se transformar em artista, um sonho nem sempre comum à população pobre numa sociedade tão desigual como a nossa.

Trabalhamos a arte não só numa perspectiva do acesso, mas assim como na educação, trabalhamos uma perspectiva que contribua para a existência. Identificamos que as políticas nessa área são muito frágeis, e, quando pensamos em desigualdade nesse campo, fica claro que as pessoas que moram em favela e periferias não têm acesso à arte como um direito. Entendemos que todos deveriam vivenciar a arte, não porque isso vai te dar cultura ou aumentar seu repertório, mas porque isso também te constitui como pessoa. Escorar dimensões da vida que todos deveriam ter o direito de acessar. E a forma de materializar isso é construindo espaços como Centro de Artes da Maré ou desenvolvendo projetos de criação artística.¹⁰⁶

No artigo de 2018 para a *Manufacture*, Silvia e Paola associam Lia Rodrigues

¹⁰⁵ Conversa aberta ao público no Centro de Artes da Maré, durante a temporada de *Pindorama*, em 2014.

¹⁰⁶ SILVA, op. cit., p.155

à categoria dos “pedagogos construtores”, proposta por Marie Chopin, associação que repetimos (Soter; Pavlova)¹⁰⁷ em 2021. De acordo com as autoras, Chopin identificou quatro perfis principais de pedagogos da dança: o “passador” (*le passeur*), o inovador (*le novateur*), o construtor (*le bâtisseur*) e o teórico (*le théoricien*). O “pedagogo construtor” é aquele que constrói situações e espaços para que a dança possa se introduzir e se desenvolver. Há, neste perfil, de fato uma ligação com a abertura de novos espaços físicos, que ampliam as possibilidades de a dança existir e se multiplicar, chegando a mais pessoas. Diz assim a definição desse pedagogo:

conquista novos territórios para permitir que a dança exista como instituição: escolas, centros coreográficos, festivais ou concursos. Sua atividade visa a construção de telas estruturais sobre as quais poderão se inscrever as formas coreográficas que compõem o universo da dança.¹⁰⁸

Silvia e eu alertamos que situar Lia Rodrigues na categoria de pedagogo construtor não significa considerar que a coreógrafa tenha a atividade pedagógica como eixo principal de sua atuação profissional. Chopin considera como pedagogos da dança também artistas cuja identidade principal não é a de professor de dança ou *maître de ballet* e, sim, de criadores, caso de Lia Rodrigues, que assim define o Núcleo 2:

O Núcleo 2 é uma experiência pedagógica juntando a minha vontade de partilhar com a da Silvia [Soter], um encontro num projeto de formação continuada que me dá intensa alegria e também muita preocupação. É uma luta diária, porque estamos pensando o tempo todo em como lidar com questões de ordem prática, como as faltas. É um desafio, não é só uma formação de dança, fazer aula, é para a vida deles. Nem sempre é tudo ótimo, tudo bacana, mas, ao mesmo tempo, é lindo vê-los trabalhando, já tão amadurecidos.¹⁰⁹

Nesses quase dez anos de atividades, mais de 60 jovens já passaram pela experiência de formação oferecida pelo Núcleo 2, selecionados em audições. Nos

¹⁰⁷ “A partir da análise dos verbetes do dicionário Larousse de Dança (2008), que traziam artistas da dança que de modos distintos se aproximaram da pedagogia, se interessaram pela dimensão pedagógica da dança. Alguns desses artistas tiveram a pedagogia como atribuição principal, outros como atribuição acessória, em um caso como no outro, Chopin os designa pedagogos da dança” (SOTER; PAVLOVA, 2021, p.337).

¹⁰⁸ No original: “(...) conquiert de nouveaux territoires pour permettre à la danse d’exister en tant qu’institution: écoles, centres chorégraphiques, festivals ou concours. Son activité vise la construction de canevas structurels sur lesquels vont pouvoir s’inscrire les formes chorégraphiques composant l’univers de la danse” (CHOPIN, 2015, p.74, APUD SOTER; BRAGA, 2018, p.7).

¹⁰⁹ Entrevista em 9 out. 2015.

primeiros anos, a grande maioria era de moradores de famílias de baixa renda da própria Maré, até que nas audições de 2018 e 2019, houve uma mistura maior de alunos vindos de outras partes do Rio, sobretudo de zonas periféricas da cidade.

O primeiro trabalho do grupo, *Exercício M, de Movimento e de Maré*, foi entendido como um exercício e desde sua estreia, em abril de 2013, apresentado apenas em contextos pedagógicos. Foi composto por solos e duos criados pelos integrantes do grupo sob a orientação da coreógrafa e de sua companhia, a partir da releitura de um trecho de *Aquilo de que somos feitos*, obra de 2000. Algumas características da coreografia, como o uso da voz e do canto, as mudanças precisas de direção espacial e de dinâmica, a teatralidade e a temática política¹¹⁰ justificaram a escolha dessa peça do repertório para este primeiro exercício de releitura e de criação. Já em 2015, os estudantes do Núcleo 2 trabalharam junto com os artistas da companhia por quatro meses, durante o início do processo de pesquisa que resultou, mais tarde, em *Para que o céu não caia*, que estreou em 2016. Também em 2015, o Núcleo 2 participou de uma performance na Maré ligada à campanha Jovem Negro Vivo¹¹¹, da Anistia Internacional.

Desde o início dos trabalhos, uma das marcas do Núcleo 2 é a variedade de professores e coreógrafos com os quais tiveram aulas ou trabalharam, oportunidades que nasceram, em boa parte, das parcerias e dos contatos de Lia Rodrigues e Silvia Soter no Brasil e no mundo. Na longa lista de experiências estão aulas e projetos com três grandes coreógrafas da cena contemporânea mundial, a belga Anne Teresa De Keersmaeker, a portuguesa Vera Mantero e a francesa Maguy Marin. Em 2016, por exemplo, o Núcleo 2 participou de oficinas com a dupla de artistas multimídia franceses Caroline Baudouin e Cyril Hernandez, seguindo o estudo *Da tarde do Fauno (1912) até a Sagração da Primavera (1913), um mergulho nas obras primas de Nijinsky*; também tiveram aulas com o coreógrafo francês Fabrice Ramalingom, com as artistas brasileiras Dani Lima e Andréa Jabor, e ainda participaram da remontagem da peça *Cribles (2009)* de Emmanuelle Huynh. Também em 2016, quatro integrantes do Núcleo 2 foram

¹¹⁰ *Aquilo de que somos feitos* será abordada de forma detalhada no próximo capítulo.

¹¹¹ Imagens da preparação para a performance e do ato disponíveis no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5AjUXu6s>. Primeiro acesso em: 15 jun. 2017.

selecionados para a audição para a turma de 2016-2019 de formação em dança contemporânea da escola belga P.A.R.T.S, em Bruxelas, uma das mais renomadas do mundo. No final da seleção, Gustavo Gláuber e Rafael Galdino, ambos moradores da Maré, superaram mais de mil concorrentes e ficaram entre os 44 candidatos escolhidos para ingressar na escola belga. Já formado, hoje, aos 25 anos, Galdino¹¹² integra a prestigiada companhia belga Rosas, da coreógrafa De Keersmaecker.

Nos anos seguintes, 2017 e 2018, os integrantes do Núcleo 2 passaram por mais duas fortes experiências formativas, a partir da participação num trabalho de criação-reencenação e de uma remontagem. Naquele momento, o grupo contava com dez participantes, que em minhas pesquisas passei a chamar de veteranos. Deste conjunto consolidado, há um dado que considero importantíssimo, que reafirma a ideia de uma escola de cidadania defendida por Lia: em 2018, todos os dez integrantes tinham sido ou eram alunos dos cursos de Bacharelado ou Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), uma escolha nem sempre fácil ou óbvia para jovens pobres periféricos do Brasil.

No primeiro semestre de 2017, Lia Rodrigues e Amália Lima comandaram um processo de reencenação ao lado dos dez jovens, partindo de dois trabalhos realizados após a chegada da companhia à Maré: *Pororoca*, de 2009, e *Piracema*, de 2011, que, juntos, deram origem a *Exercício P, de Pororoca e Piracema*, apresentado no Centro de Artes da Maré em maio e junho de 2017¹¹³. Tanto *Pororoca* quanto *Piracema* têm como tema a ideia de viver junto e os dois têm

¹¹² O bailarino aparece num teaser-solo da obra *Dark Red – Kolumba*, criação de De Keersmaecker. Galdino é o bailarino de figurino vermelho com cinza. Disponível em: <https://www.rosas.be/en/productions/823-dark-red---kolumba>. Acesso em: 22 jun. 2021.

¹¹³ Do programa do trabalho, que estreou dia 25 de maio de 2017: “Para se formar em dança – entendendo formação em um sentido mais amplo, indo além da preparação de um intérprete – é necessário em algum momento desta trajetória atravessar uma experiência de pesquisa e criação. Dez alunos do Núcleo 2 – Núcleo de Formação Continuada da Escola Livre de Dança da Maré mergulharam no repertório, especialmente nos espetáculos *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011), e em procedimentos de pesquisa de criação da Lia Rodrigues Companhia de Danças. A coreógrafa Lia Rodrigues, sua assistente Amália Lima e os artistas da companhia desenvolveram uma série de estratégias para que esse grupo de jovens experimentassem o material coreográfico e sobre este deixassem suas marcas. Como resultado, nasceu *Exercício P, de Pororoca e Piracema*, uma parte fundamental da formação em dança – atravessar uma experiência de pesquisa e criação.” Intérpretes criadores: Andrey Silva, Diego Cruz, Jeniffer Rodrigues, Karolline da Silva, Larissa Lima, Luciana Barros, Luyd Carvalho, Marllon Araújo, Raquel Alexandre e Ricardo Xavier.

relações inequívocas com a experiência de Lia e de seus bailarinos à época no chão da Maré, como será dissecado mais à frente na tese. *Pororoca* é a palavra tupi para designar o fenômeno de encontro das águas do mar com as águas do rio. Já *Piracema*, que também vem do tupi, quer dizer a subida dos peixes no rio, contracorrente, para a desova. É uma subida sofrida, dolorosa, com muito esforço. Essas ideias centrais embalaram o trabalho do Núcleo 2, que não é uma remontagem propriamente dita, mas sim uma transformação daqueles trabalhos concebidos no chão da Maré, o mesmo que abrigava os jovens bailarinos em sua formação e o mesmo de onde muitos deles vieram. A proposta não foi e nem resultou numa tentativa de repetição de movimentos por outros corpos, mas sim de uma inspiração que guiou a criação, encaixando-se perfeitamente na ideia de reencenação como vontade de arquivar.

O processo não incluiu sessões de vídeos de *Pororoca* e *Piracema*. Alguns dos dez bailarinos haviam visto *Pororoca*, outros *Piracema* ao vivo, mas outros nem isso. A transmissão foi oral – por Lia Rodrigues e Amália Lima – trabalhando as ideias centrais das duas peças para criar novos mundos possíveis. Luyd Carvalho, um dos integrantes do grupo, relatou assim a concepção do *Exercício P*:

Elas falaram da ideia do *Pororoca*, que era de uma linha onde todos transitam juntos, num espaço pequeno. E a ideia do *Piracema*, que era cada um criar um solo. A partir disso e de contagens dadas pela Lia, fomos autônomos para criar as coreografias entre a gente, para construir as transições. A Amália ajudou muito na qualidade dos movimentos, mostrando como é possível pensar em imagens que o movimento tem. Depois, na segunda parte, cada um deveria fazer um solo que representasse a si. A Lia perguntou o que era dança para cada um de nós, por que continuamos dançando. A ideia era mostrar quem somos nós através do movimento. Eu construí um pequeno solo, mostrei as relações com as aulas no Centro de Artes, o hip hop que me levou à dança e as experiências que mais me marcaram no Núcleo 2 até aquele momento.¹¹⁴

Lia Rodrigues, Amália Lima e os dez intérpretes-criadores de *Exercício P* deram novas vidas à *Pororoca*, mas, sobretudo, à *Piracema*, que ganhou outras intensidades nos corpos e nas vozes dos jovens: em seus solos os dez intérpretes-criadores dançam e contam suas vidas, suas trajetórias *na* e *com* a dança. Ali, diante da plateia, surge, uma a uma, a vida de jovens pobres das favelas do Rio de Janeiro, que sofrem diariamente com múltiplas violências, impostas pelos grupos

¹¹⁴ Entrevista em 9 mar 2018.

organizados do tráfico de drogas e também pela própria polícia, mas mesmo assim descobriram na arte um caminho e um objetivo. E aqui vale a pena voltar ao texto *O corpo como arquivo*, de Lepecki, retomando a ideia de sobre-vidas de uma coreografia, da possibilidade de descobrir numa obra antiga novos campos criativos que ainda não foram esgotados, criando novos futuros para ela. Rompe-se assim também com o sistema histórico de comando autoritário em dança que o pesquisador chama de “intenção do autor”¹¹⁵, ou seja, as amarras do coreógrafo.

As reencenações (re-enactments) entendidas como “vontade de arquivar” investem em re-tornos criativos precisamente para encontrar, realçar e produzir (ou inventar, ou “fazer”, como Foucault propôs) diferença. Esta produção de diferença não é equivalente à exibição dos “fracassos” dos reencenadores (re-enactors) em serem fiéis às obras originais – mas a atualização da sempre criativa e (auto) diferencial e virtual *inventividade* da obra.¹¹⁶

Neste sentido, o trabalho de reencenação de Lia Rodrigues e Amália Lima com os jovens do Núcleo 2 aproxima-se de um dos exemplos citados por Lepecki na versão do mesmo texto publicada no livro *Singularities – Dance in the age of performance*, a obra *Retrospective*, do coreógrafo francês Xavier Le Roy, baseada em criações solos dele. Apresentada em diferentes museus desde 2012, inclusive no Museu de Arte do Rio (MAR) durante o Panorama de 2013, a reencenação contou sempre com a presença de um elenco de performers locais, transformando-se em cada cidade, justamente por ser construída a partir de elementos biográficos de cada intérprete misturados aos solos de Le Roy. A reencenação confunde a noção de estabilidade de um arquivo ao mesmo tempo em que promove um corte na ancoragem autoral do coreógrafo, diz Lepecki:

Fazer com que o arquivo deixe os solos passarem por essa singularidade última, outra vida, a fim de reemergir para trás (ou para a frente) no mundo como alguma outra concreção, como a expressão renovada de um encontro às vezes altamente improvável, único. É assim que uma dança arquivada, uma partitura coreográfica adormecida, torna-se evento: através de uma ética, uma estética do arqueometabolismo, a exposição dos arquivos como sistemas de transformação metabólica, sempre necessariamente desindividualizada¹¹⁷.

¹¹⁵ LEPECKI, 2011, p. 115.

¹¹⁶ Ibid., p. 135.

¹¹⁷ LEPECKI, André. **Singularities – Dance in the age of performance**. Nova York: Routledge, 2016, p. 131-132. No original: “To have the archive let the solos pass through that ultimate singularity, another life, in order to re-emerge back (or forth) into the world as some other

Dez jovens caminham pelo imenso galpão em direção à cena¹¹⁸, enquanto o público está sentado em cadeiras de plástico em frente ao tablado de madeira, onde a performance se dará. Não há cortinas. A única separação entre o espaço destinado aos artistas e a plateia é o tablado de poucos centímetros de altura. Divididos em dois grupos de cinco, os jovens seguem para as laterais do palco, deixando no chão materiais e objetos diversos, como banco de plástico, porta-retratos, cartazes, fotos, aparelho de som, velas e até uma fôrma de bolo. Saem das laterais e se encontram no centro da cena, mais ou menos em fila, começando logo com uma *pegação*¹¹⁹, momento em que, em duplas, grudam seus corpos uns nos outros, se roçam, se tocam, se alisam, se encontram e desencontram. Ali *Pororoca*, ressurgue com algumas pistas de sua versão original, criada no mesmo Centro de Artes da Maré, dez anos antes.

Pouco depois, uma das duplas formadas por rapazes se desgruda do conjunto e vai mais à frente da cena, próximo da plateia, para, já agachada, trocar carinhos. Os outros, neste instante, estão deitados, cantando baixo e pronunciando uma frase em francês que diz “eu te amo” (*je t’aime*), embalando a cena repleta de afeto. Na sequência, todos os dez voltam de novo ao centro, para repetir a cena da linha e da pegação, de dois em dois, como na parte mais marcante da versão original de *Pororoca*. A pegação vai virando uma espécie de suruba, com todos se agarrando e se tocando, como se fossem animais em posição de quatro. Caem, levantam, se olham e a cena acaba.

Na segunda parte de *Exercício P*, os dez dançarinos voltam a ocupar as laterais da cena, de novo divididos em cinco e cinco, para, a partir de então, se apresentarem em solo, com algumas cenas de conjunto. A potência da dança se une à potência da fala, e de objetos que carregam muitas memórias. São depoimentos, testemunhos, que juntam dança e palavra, ganhando uma força impressionante aos

concretion, as the renewed expression of a sometimes highly improbable, unique, encounter. This is how an archived dance, a dormant choreographic score, becomes event: through an ethics, an aesthetics of archeo-metabolism, the exposure of archives as systems of metabolic transformation, always necessarily de-individualized. »

¹¹⁸ Assisti ao trabalho ao vivo na temporada no CAM em junho de 2017.

¹¹⁹ O termo *pegação* foi usado originariamente pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião no texto *Performing Rio de Janeiro: Artistics strategies in Times of Banditocracy*, de 2011, no qual analisa as relações de *Pororoca* com o território da Maré. In: **Performance # Life, E.Misférica 8.1**, 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em: 28 mai 2021.

olhos e ouvidos da plateia. Cada um dos dez jovens intérpretes aproveita a chance para se desnudar na frente de seu público, mas, e sobretudo, para deixar claro como a dança e a arte foram capazes de transformar suas vidas. São momentos em solo, mas também acompanhados de seus companheiros, que surgem, no centro da cena para fazer danças de conjunto ligadas ao que está sendo dito. Uma proposta artística que entende que encenar a vida – as vidas de jovens pobres, a maioria negra, muitos deles gays – é dar a volta na condição de subalternidade.

De testemunho em testemunho dançado, vai sendo construída a história de um trabalho em andamento, que vem fazendo história naqueles corpos, transformando subjetividades. Marllon Araújo é o primeiro a tomar a cena central e explica o que é o Núcleo 2. Ele avisa que vão mostrar como a experiência de formação continuada em dança transborda para a vida. Apresenta o Núcleo 1, as aulas abertas para a comunidade, relembra a aula de dança indiana que frequentou ali, para, em seguida, chamar outro dançarino, Diego Cruz, para acompanhá-lo numa demonstração da dança indiana. Depois, sempre com bastante humor, vai mostrando cartazes com fotos contando sua história e seu dia a dia para conseguir participar do Núcleo 2. É muito trabalho e muito esforço para sobreviver e fazer arte: é artista de rua em sinal de trânsito, faz peças infantis, se veste de personagens para fazer animação em festa de criança, enquanto também é aluno do Bacharelado em Dança na UFRJ. Mostra fotos da família e avisa que a mãe o ensinou a fazer o bolo de cenoura que ele trouxe para vender depois da apresentação e, assim, conseguir uma renda extra. O maior sonho? Que a mãe um dia o veja em cena. Até aquele dia ela nunca o viu se apresentando em dança ou no teatro.

Depois, é a vez de Raquel Alexandre, que conta que descobriu o CAM quando passou pela rua em 2009 e viu um cartaz que avisava que ali estavam sendo oferecidas aulas gratuitas de dança. A bailarina diz que naquele momento tirou os sapatos e nunca mais parou de dançar. Ela conta que novembro de 2016 foi mês da poesia para o Núcleo 2 e que, depois dos ensaios ou aulas, eles se reuniam com Lia Rodrigues para ler poemas. Sobe num banquinho e declama uma versão sua do poema *Alô poeta*, de Chacal:¹²⁰

¹²⁰ Raquel Alexandre me contou que o processo de feitura de seu solo não foi fácil, por isso Lia a presenteou com um livro de poemas de Chacal. O poema original diz assim: “primeiro você já

Primeiro você já sabe/ Depois vê o que acontece// Pode ser que alguém veja e curta/ Todos podem passar batido/Pouco importa//É ali no ensaio da dança /Construindo destruindo ou distraído/Trocando ideia com outros artistas/ Ou falando com seus fantasmas/ Onde está o prazer?//Mas primeiro dança bem/E vê o que acontece/Nem você vai saber o que fazer com isso.

Em seguida, num momento de descontração, Raquel diz que sabe que em oito anos de dança muito coisa mudou, só não mudou foi gostar de dançar charme com os amigos. E assim todos os outros nove bailarinos se juntam a ela e, com muito suinga, fazem uma dancinha de baile de rua.

Estas danças-testemunhos me fizeram lembrar uma noite no Centro de Artes da Maré, poucas semanas antes, com trabalhos ligados ao projeto de intercâmbio, envolvendo 12 alunos de dança contemporânea da escola Manufacture de Lausanne com o Núcleo 2, iniciado no ano anterior. O bailarino e coreógrafo suíço Thomas Hauert apresentou um solo, depois os suíços mostraram os primeiros movimentos de um trabalho que estava sendo criado pelo coreógrafo brasileiro Alejandro Ahmed (do Grupo Cena 11, de Florianópolis) com eles na Maré. Na sequência, os jovens de fora e os bailarinos do Núcleo 2 apresentaram juntos improvisações, revelando uma cumplicidade construída em encontros em Lausanne e no Rio. Logo depois, numa conversa aberta ao público, Raquel Alexandre falou daquele encontro, no sentido mais amplo da palavra:

É muito bom receber vocês da Manufacture aqui na favela, neste espaço do Rio de Janeiro, uma cidade onde hoje há muito medo. É muito bom recebê-los aqui e sairmos juntos para conhecer a nossa cidade depois de ter conhecido a cidade de vocês. Felizes somos nós que podemos derrubar muros visíveis e invisíveis. Esta experiência vai além da dança, porque a dança não é só o que se faz no palco, é para a vida.¹²¹

sabe/depois vê o que acontece//pode ser que alguém leia e curta/todos podem passar batido/pouco importa//é ali no corte e na costura do texto/construído ou distraído/trocando ideia com outros poetas/ou falando com seus fantasmas/que está a onda e ou prazer//mas primeiro escreve bem/e vê o que acontece/só você vai saber o que vai fazer com isso.”

¹²¹ PAVLOVA, Adriana. Passos da Maré para o mundo. **Maré de Notícias**, maio 2017. Disponível em: https://mareonline.com.br/wp-content/uploads/2019/09/MareDeNoticias_76.pdf. Acesso em: 2 mai. 2021.

A fala da bailarina parece resumir bem o que Beatriz Cerbino defende na abertura do texto *O corpo cênico e suas autorias*¹²². Segundo ela, a dança tem que ser pensada como uma atividade que acontece não só num contexto artístico, mas também no político, cultural e econômico:

(A dança) articula em cena, e nos corpos dos bailarinos que a realizam, as questões que permeiam e se fazem presentes em sua dramaturgia e organização cênica, em uma simultaneidade de informações que confere o caráter multidisciplinar de sua elaboração. De mudanças estéticas e técnicas, passando por diferentes posicionamentos políticos e artísticos, mas sempre ligada aos movimentos e desejos daqueles que a elaboram, a dança evidencia as relações espaço-temporais em que é criada.¹²³

No dia em que assisti a *Exercício P*, fiquei completamente atravessada pelas danças-testemunhos desses jovens que acompanhava de perto desde 2013, quando iniciei minha pesquisa de mestrado sobre a experiência da companhia de Lia Rodrigues na Maré. Desde então nunca deixaram de me surpreender com sua força e capacidade de mostrar que arte pode transformar corpos e vidas. Abaixo, escolhi algumas das narrativas que tanto me impactaram em *Exercício P, de Pororoca e Piracema*, junto com suas danças. Todos os textos foram enviados a mim pelos próprios intérpretes, que aceitaram fazer parte dos meus estudos.

Diego Cruz, morador de Quintino, Zona Norte:

Oi, meu nome é D. Foi em 2012 que eu cheguei a primeira vez no Centro de Artes da Maré. Eu tinha acabado de terminar o Ensino Médio. Estava meio perdido sem saber o que fazer da vida. Foi quando minha amiga Jeniffer me falou sobre uma audição de dança, que aconteceria na Maré. Ela não sabia muito bem para o que seria. E eu nunca tinha ido até a Maré. Mesmo sem saber fomos até a Maré, chegamos na Escola Livre fizemos a audição e passamos. Desde então, tenho como meu segundo lar o Centro de Artes da Maré. Mas foi em 2013 que as coisas mudaram dentro de mim. Foi um ano muito especial e significativo. Eu comecei o curso de *dry wall* na Redes de Desenvolvimento da Maré, passei para dança na UFRJ. Fiz a primeira viagem da minha vida, que foi para a França. Mas de quebra, como porta de entrada para tudo isso, ganhei o *Exercício M, de Movimento e de Maré*. A dança das manifestações, a dança política, a dança que me fez criar o meu próprio engajamento político. O movimento que me fez repensar esse país. Esses saltos representam tudo o que eu posso ser. Com o *Exercício M*, me afirmei. Esta

¹²² CERBINO, Beatriz. O corpo cênico e suas autorias. **Anais do 17º Encontro de História da Anpuh-Rio**, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO_2016.pdf. Acesso em: 15 dez. 2017.

¹²³ Ibid.

é a minha identidade. Muitas lições foram aprendidas ao longo dos anos. E uma delas é a ação do resistir e persistir. Este passe livre universitário é um desses símbolos, um favorzinho que o governo dá. Com ele eu consigo me locomover de onde eu vivo até a Maré. Sem ele não seria possível. Outra forma muito positiva de persistir nos meus sonhos. Tem relação total com essas empadinhas que são feitas pela pessoa mais especial da minha vida, que é a minha mãe Denise. Graças a isso ela consegue uma renda extra para família, possibilitando que eu possa correr atrás dos meus sonhos todos os dias. Hoje eu danço pela política, eu penso a dança como saída para perdidos, eu danço por todas as lutas que eu posso lutar. E agora eu vou dançar pela a liberdade.

Karolline da Silva, moradora da Maré:

Essa é a minha mochila. Na minha mochila carrego tudo que acho necessário para o funcionamento do meu dia, às vezes para mais de um dia. Quando ponho a mochila nas costas e saio de casa, não sei ao certo quando volto. Tenho me sentido meio nômade ultimamente. Tenho muitas lembranças boas desse lugar [o Centro de Artes] e tenho saudades do que ainda não vivi. Mas tem uma em especial que gosto de partilhar, que é do dia anterior à audição para o Núcleo 2. Faço faculdade no Fundão, são trinta minutos de caminhada e normalmente vou andando. Passei pelo Centro de Artes para encontrar com a Luciana, que já era do Núcleo 2. Ela havia conseguido uma carona, e caronas são sempre bem-vindas. Quem oferecia a carona era a Eliana Sousa, diretora da Redes da Maré, uma ONG que atua na Maré há mais de dez anos. A Lia Rodrigues, diretora artística do Núcleo, também estava na carona. Nós ainda não nos conhecíamos, então começamos a conversar, Lia me perguntou quem eu era e o que estava fazendo no momento, eu respondi que trabalhava como secretária na Redes o dia inteiro e não estava dançando. Lia me falou de uma audição para o Núcleo 2, que aconteceria no dia seguinte e meio que me intimou a fazer a audição. Então eu fui, fiz a audição, e passei. Essa carona destinou os últimos três anos da minha vida. Pela escola eu pude conhecer dois lugares, a França e a Suíça. Conhecer esses lugares ampliaram minha visão de mundo. Me ajudaram a me entender melhor como brasileira, uma pessoa que vive de arte, mulher, negra e favelada. Me ajudou a entender melhor o que penso sobre dança. Isso tudo caminha junto para mim. A vida e a dança andam juntas, sem separação.

Karolline fez seu solo de dança e, em seguida, acendeu uma vela no chão do tablado dizendo que o gesto era em memória a todas as mulheres e crianças que já sofreram algum tipo de abuso sexual.

Quem fecha a série de solos de *Exercício P* e também o espetáculo é Luciana Barros, moradora da Maré, que faz parte do Núcleo 2 desde os primeiros momentos, em 2012. Ela foi e continuou sendo por anos uma grande colaboradora nas minhas pesquisas, com quem mantenho contato estreito desde 2014.

Eu pensei em trazer um fogão, colocar ele bem aqui dentro da nossa casinha. E fazer um feijão daquele com alho, fresquinho, do primeiro dia. Para a gente comer junto.

Mas aí eu pensei, não! Vai dar muito trabalho. Na verdade, eu penso muito, eu penso tanto que às vezes eu deixo de fazer uma coisa porque eu penso demais. Eu conheci este espaço [o Centro de Artes da Maré] em 2009, eu tinha 17 anos, é, faz um tempinho. Eu lembro que no primeiro ano de Núcleo 2 nós tivemos uma professora chamada Carol Pedalino e ela dava uma aula tipo dança teatro. E foi com essa aula que eu comecei a entender o que era estado de espírito, que meu cabelo era um estado de espírito, e que meu corpo falava de diversas formas. No segundo ano de Núcleo 2, tivemos a professora Ana Paula Kamozi, e a Ana me deu um presente que foi a consciência corporal. E com a consciência corporal, eu comecei a perceber meu corpo, perceber que eu tinha buracos. Buracos de um corpo que não entra dentro do padrão da dança e nem da sociedade. Buracos de saudade da minha família. Eu comecei a perceber que todo mundo tem buraco. Que a moça que mora na rua do Centro de Artes ela tem um filho e um dia esse filho saiu na rua e o Caveirão¹²⁴ entrou, essa criança levou um tiro e ficou com um buraco no peito. E essa mãe com um buraco de ausência e dor. As crianças que estudam nas creches da Maré têm um buraco de cultura e educação porque quando tem operação policial na favela os professores não podem entrar para dar aula. Então eu comecei a pensar em buraco e articulação, articulação e buraco e linha. Na favela não tem só baile funk, tem a feira de fruta da Teixeira, do Parque União. Na favela tem gente que sonha com lugares como esse aqui, o Centro de Artes. Olha, ali tem um buraco, um buraco que gira. Eu conheci a dança contemporânea aqui nesse lugar e até hoje estamos caminhando juntas. Até onde eu não sei. Mas de uma coisa eu sei: que por um momento eu tive amigos aqui, que seguram o meu céu. E hoje nós juntos queremos agradecer a presença de todos vocês aqui. Muito obrigada.

Os relatos desses corpos insubmissos, escancarando suas descobertas artísticas e consciência política em ebulição, que costuram a segunda parte de *Exercício P* se aproximam muito da pesquisa teórico-prática de Taísa Machado, a Chefona Mermo, criadora do Afrofunk e da Ciência do Rebolado. Corpo-periférico-carioca-pensante que precisa ser conhecido e divulgado, Taísa é tema de um dos livros da coleção *Cabeças da periferia*, da Editora Cobogó, em que, numa longa entrevista, expõe suas ideias e conceitos a partir de sua prática como professora de dança. É dela uma reflexão que poderia definir o trabalho com os jovens do Núcleo 2: “A ideia da aula é pensar o movimento. Pensar o que naquele movimento pode mudar a vida de alguém na sociedade”¹²⁵ ou, mais à frente, “ninguém me dizia que dançar ia ser ótimo pra minha saúde. Ninguém falava que a dança também era cuidar do meu corpo, cuidar da minha saúde mental, cuidar do meu espírito.”¹²⁶

¹²⁴ Caveirão é o nome popular do carro blindado usado pelo batalhão de operações policiais especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em incursões nas favelas.

¹²⁵ MACHADO, Taísa. *O Afrofunk e a Ciência do Rebolado*. Org: Marcus Faustini. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 43.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 67.

O Afrofunk é uma oficina criada por ela – que até a pandemia de Covid-19 era ministrada numa sala, no bairro da Lapa, região boêmia do Rio, e hoje acontece também pela internet – com o objetivo de descolonizar o corpo feminino, através de movimentos focados principalmente no quadril e na pelve, inspirados em danças ancestrais e da diáspora negra. A prática chamada de “aula-espetáculo” tem o diferencial de ser regada a muita conversa, informação e referências à ancestralidade, sempre tentando liberar a sexualidade das mulheres, sobretudo da mulher preta. Taísa explica de uma forma direta, simples e clara como informação e formação transformam a prática da dança, num processo muito parecido com a transformação das subjetividades dos jovens do Núcleo 2, exposta em suas danças-testemunho:

Eu tive outro jeito de chegar na dança. O meu jeito foi a informação sobre a dança e sobre o corpo. Quanto mais eu me informava e aprendia, mais eu dançava bem e tinha condição de dar aquelas aulas de dança. Tudo neste trabalho tem a ver com a necessidade de estar ali e ir transformando tudo em conceito. [...] Algumas dançarinas, elas botavam o pé na cabeça. Botavam o pé na cabeça! Eu não sabia fazer nada disso. Eu não tinha saco de acordar e praticar. Eu não queria alongar, sou preguiçosa. Comecei, então, a pesquisar. Em vez de botar o pé na cabeça, o que eu fazia? Eu falava: “Gente, essa dança vem de não sei de onde”. E não era mentira, era verdade. Percebi que funcionava, principalmente, porque funcionava pra mim. Quanto mais eu sabia, mais segura eu ficava, melhor eu dançava, porque aquilo era bonito pra mim, criei outra ligação [...]A gente mistura vários estilos de dança, sempre com a ideia de que a subjetividade do movimento é tão importante quanto o movimento em si.¹²⁷

Voltando aos integrantes do Núcleo 2, eu encontrei Luciana Barros pela primeira vez em 2014, numa entrevista para minha dissertação de mestrado. Havia pouco tempo que eu descobrira o trabalho continuado em dança com os jovens do Núcleo 2 e, para entendê-lo de forma mais profunda, pedi ajuda para a então coordenadora do Centro de Artes, Isabella Porto, para entrevistar três integrantes daquela primeiríssima formação. Na conversa, descobri que Luciana se aproximou da dança num grupo amador da Igreja Batista do Parque União, uma das 16 comunidades da Maré. Em 2009, ela ficou sabendo das aulas que bailarinos da companhia de Lia Rodrigues ministravam para moradores, num Centro de Artes ainda em obras. Apesar de não saber quem era a coreógrafa e muito menos ter uma

¹²⁷ Ibid., p. 31, 36-37, 39.

ideia clara da dança contemporânea, Luciana se inscreveu e começou a frequentar o CAM. Depois, já em 2011, assim que soube que a Escola Livre de Dança da Maré seria inaugurada, automaticamente começou a frequentar as aulas e logo a se preparar para a audição para alunos do Núcleo 2. Aprovada, Luciana passou a ver a dança como um projeto profissional de longo prazo e em 2015 entrou para o curso de bacharelado em dança na UFRJ.

Já naquela primeira entrevista, em 2014, a bailarina mostrava o quanto o convívio com o trabalho de Lia Rodrigues, bailarinos e obras, além do cotidiano no Centro de Artes da Maré, tinham transformado sua maneira de ver dança e de refletir sobre a prática artística:

Eu não venho aqui [no CAM] só para dançar. A gente entrou de uma forma e saiu de outra, muito mais maduro. Também em relação aos próprios espetáculos da Lia, porque eu nunca tinha visto dança contemporânea e, de repente, vi gente nua no palco, aquilo me chocou muito, feriu a minha moral. Eu fiquei muito chocada, fiquei pensando nisso por semanas. Depois parei para analisar e pensei: por que ela colocou pessoas nuas no palco? Podia ser com roupa? Eu vi todos os trabalhos, porque houve uma maratona aqui [no Centro de Artes da Maré], vi *Encarnado*, *Aquilo de que somos feitos*, *Formas breves*¹²⁸. O primeiro que vi foi *Formas breves*. Me lembro que a Amália [Lima] entrou nua e eu fiquei chocada em ver o semblante dela tratando aquilo como algo muito natural. E a Lia foi explicando para a gente o porquê disso tudo. E hoje vejo como algo natural. Foi realmente uma quebra de preconceito. Foi uma quebra de mim, de dentro para fora.¹²⁹

Luciana deixou o Núcleo 2 no final de 2018, depois de seis anos em que teve a chance de passar também por diferentes experiências internacionais, outra marca da formação desses jovens, de novo ancorada nos contatos internacionais de Lia Rodrigues e Silvia Soter, responsáveis pela rede solidária de apoios e incentivos que se formou ao longo dos anos. Em 2013, o grupo fez um intercâmbio com jovens da Académie de Danse des Écoles Municipales Artistiques, de Vitry-sur-Seine, na França. Em 2016, cinco alunos do Núcleo 2 participaram do Camping, um importante encontro de escolas e formações de dança no Centre National de la Danse – CND, em Pantin, nos arredores de Paris, e em junho de 2017 outros cinco jovens participaram da mesma experiência. Em dezembro de 2016, todos os integrantes do grupo participaram da primeira fase do intercâmbio com a escola La

¹²⁸ Obra de 2002 do repertório da companhia.

¹²⁹ Entrevista em 6 jun. 2014.

Manufacture de Lausanne. Em abril de 2017, os estudantes do terceiro ano do Bachelor Danse da escola suíça fizeram uma residência de um mês na ELDM, criando uma intensa relação de troca já citada acima.

Até a conquista do apoio financeiro da Fundação Prince Claus em 2018, por três anos, a escola era mantida com recursos esparsos e descontínuos, com financiamentos governamentais ou empresariais, através de leis de incentivo à cultura e parcerias estabelecidas com a Redes da Maré e com a Lia Rodrigues Companhia de Danças, como com a Fundação Hermès. A falta de garantia de financiamento perene e os desafios de desenvolver um trabalho de arte na Maré, obrigava Lia Rodrigues, sua equipe e Silvia Soter a avaliarem e repensarem suas estratégias de ação de forma contínua. Não por um acaso, a coreógrafa definia o trabalho como uma “metodologia mutante”. Numa entrevista em abril de 2017, Lia Rodrigues falou-me sobre o projeto com os jovens:

É um projeto em movimento, que é vitorioso no sentido de conseguir sobreviver, essa é nossa pedagogia. Acho muito importante mostrar como sobrevivemos, que há um investimento enorme das pessoas envolvidas. Isso tudo só existe porque temos a Redes da Maré como parceira. Descobrimos um jeito de trabalhar juntos que nos fortalece. Não existe fórmula, praticamos um exercício diário de trabalho de diferenças, que tem em comum a crença na ética, na dedicação, no afincado, de que educação e formação são importantíssimas e que temos que investir a longo prazo. É insistência e permanência. Hoje a Maré está impregnada em mim. Tudo que eu penso e faço passa pela Maré. Botei os dois pés aqui dentro.¹³⁰

Numa entrevista para mim em 2017, Helena Edir, também diretora da Redes e personagem importantíssimo da luta por direitos na Maré desde os anos 1980, ressaltou os benefícios da já longa parceria com Lia Rodrigues:

Lia trouxe para a Maré a possibilidade de encontro entre diferentes experiências de cidade. Ela apresenta, de forma muito direta, a importância de um artista cumprir seu papel como cidadão, um papel que pode ser transformador. Nossa parceria ajudou a estruturar de forma mais organizada um pensamento sobre arte e cultura que vai além do acesso. Ajudou a organizar o nosso pensamento para materializar os desejos de ter, de fato, um espaço legítimo para a arte na Maré, que dialoga com essa ideia de superar as representações da favela. E o Núcleo 2 mostra, na prática, as potências da favela, da arte como transformação de vidas.¹³¹

¹³⁰ Entrevista em abr. 2017.

¹³¹ Entrevista em abr. 2017.

1.3

Maguy Marin

Em fevereiro de 2018, a turma de veteranos¹³² do Núcleo 2 deu início a um importante projeto artístico-pedagógico, fruto da linda amizade de Lia Rodrigues com a coreógrafa francesa Maguy Marin, expoente de uma geração que mexeu com as bases da dança contemporânea europeia a partir dos anos 1980, e ícone do que se pode chamar de artista ativista na França. *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité* foi o nome dado à remontagem com os dez jovens da Maré da mais emblemática obra da coreógrafa francesa, *May B*¹³³, criada em 1981, justamente quando Lia Rodrigues fazia parte da companhia dela. A reconstrução com o Núcleo 2 desta peça de dança teatro com inspiração em textos de Samuel Beckett, que até então já tinha sido apresentada cerca de 700 vezes em mais de 40 países – inclusive no Rio de Janeiro, em 2000 –, era um sonho acalentado pela dupla há anos. Depois de mais de um ano de acertos, aconteceram os dois meses de ensaios, primeiro no Centro de Artes da Maré, depois no Ramdam Centre d’Art, sede da companhia de Maguy, numa periferia abastada de Lyon, onde a obra estreou no final de março de 2018, seguindo depois para uma turnê por seis cidades francesas. Se na Maré os ensaios foram comandados pela francesa Isabelle Missal e pela brasileira Amália Lima, em Lyon, os jovens tiveram as luxuosas presenças de Maguy e Lia nos arremates para a estreia.

Tive a chance de acompanhar os ensaios¹³⁴ antes e depois da *première* na França e de ver ao vivo os corpos-arquivos de Maguy Marin e Lia Rodrigues transmitindo *May B* para os intérpretes da Maré. Maguy passou muitas horas trabalhando com jovens, naquela época de 20 a 26 anos, donos de cabelos crespos

¹³² Andrey Silva, Diego Cruz, Jeniffer Rodrigues, Karolline da Silva, Larissa Lima, Luciana Barros, Luyd Carvalho, Marllon Araújo, Raquel Alexandre e Ricardo Xavier.

¹³³ Há uma versão completa em vídeo de *May B*, inclusive com Maguy Marin dançando, disponível em: <https://vimeopro.com/luciolon/maguy-marin-realisation-luc-riolon/video/85137111>

¹³⁴ PAVLOVA, Adriana. Jovens da Escola de Dança da Maré fazem turnê por seis cidades francesas. **O Globo**, Rio de Janeiro: 18 abr. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jovens-de-escola-de-danca-da-mare-fazem-turne-por-seis-cidades-francesas-22602576>. Primeiro acesso: 18 abr. 2018.

e peles escuras (dos dez apenas um não é negro ou mulato), misturando palavras em português-espanhol-francês, e ainda contando com Lia como tradutora. Maguy, na época com 67 anos, entrava e saía do palco, gesticulava, mostrava movimentos com seu corpo, apresentava cada intenção, cada gesto, repetindo caretas e grunhidos que fazem parte da coreografia. Pedia para que fizessem uma, duas, dez vezes a mesma cena e, num momento mais doce, disse aos jovens que escutassem com atenção o som delicado do violino na obra de Schubert, que faz parte da tocante trilha de *May B*.

Definida pela dupla de coreógrafas como uma transmissão de saberes, *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité* foi, na prática, um carinhoso presente político e artístico de Maguy para o projeto de formação de jovens em dança. A francesa cedeu os direitos desta montagem aos brasileiros e ainda os presenteou com todos os figurinos do espetáculo. Uma emocionante história de partilha que ganhou destaque no documentário *Maguy Marin, L'urgence d'agir*,¹³⁵ de 2019, dirigido pelo filho da coreógrafa, o cineasta David Mambouch. As muitas vidas de *May B* são as linhas escolhidas por Mambouch para tecer uma biografia assumidamente afetiva, cujas filmagens aconteceram à mesma época do projeto fraterno, daí a presença marcante dos jovens cariocas e da favela da Maré no filme, e a ênfase na ressonância “política e ética” – nas palavras da coreógrafa brasileira – entre o trabalho de Maguy e o de Lia. Um processo de transmissão que foi registrado ainda pela Fundação Hermès, apoiadora do projeto, no curta *Make the world dance – Maré Dance School*¹³⁶, dirigido por Catherine Palmart.

Como definiu uma reportagem sobre a parceria, publicada no jornal *Le Monde* na estreia, *May B, une fraternité* é “um presente estético e econômico,¹³⁷” uma vez que a obra continua sendo a mais solicitada do repertório da companhia da coreógrafa, constantemente agendada por programadores de todo o mundo, garantia

¹³⁵ **L'urgence d'agir**, documentário de David Mambouch, França, 2019. Trailer do filme disponível em: <https://vimeo.com/326387958>. Acesso em: 25 nov. 2020.

¹³⁶ **Make the world dance – Maré Dance School**. Direção. Catherine Palmart. Disponível em <https://www.fondationentreprisehermes.org/en/project/redes-da-mare-brazil>. Acesso em: 5 mai 2021.

¹³⁷ BOISSEAU, Rosita. Le don brésilien de Maguy Marin. **Le Monde**, 28 mar. 2018.

financeira para o grupo em momentos de falta de dinheiro. Com o presente, Maguy ofereceu ao projeto da Maré a chance de explorar também financeiramente sua obra-prima. Um gesto raro e admirável. Na véspera da estreia, Lia Rodrigues definiu assim o projeto com Maguy numa entrevista para mim:

Em tempos em que em todos os lugares do mundo são construídos mais e mais muros, grades, onde territórios são delimitados e fronteiras são impostas, propomos com esse projeto um movimento inverso, descobrindo novas possibilidades de trocas, diálogos e colaborações¹³⁸.

No citado texto *O corpo como arquivo*, Lepecki afirma que um dos atos políticos das reencenações é suspender a autoria autoritária do coreógrafo, oferecendo à obra outras experiências de vida. Ao presentear Lia e o Núcleo 2 com *May B*, Maguy Marin cria uma nova economia para sua peça mais incensada, bagunçando com o mercado neoliberal da dança. O gesto de partilha da coreógrafa francesa parece se encaixar com perfeição nas palavras de Lepecki:

Reencenar significaria então disseminar, espalhar sem esperar retorno ou lucro. Isto significaria expelir, expropriar, excorporar sob o nome de uma promessa chamada dádiva. Em outras palavras: reencenações encenam a promessa do fim da economia. Elas fazem a dança retornar, mas apenas para doá-la – tal qual o sangue de um autor, duas vezes derramado em prol da sua auto-obliteração.¹³⁹

Em termos estéticos, trata-se de uma peça perfeita para trabalhar nuances de dança, teatro e musicalidade, seguindo a linhagem da própria formação de Maguy, que foi aluna da Mudra, mítica escola de Maurice Béjart, na Bélgica, nos anos 1970, de onde saiu para integrar o Balé do Século 20, grupo dirigido pelo coreógrafo francês. *May B* é um presente precioso para um grupo em formação, como o da Maré, mas que ao mesmo tempo já tem fôlego para levar à cena uma obra complexa, com um traço pedagógico muito forte. Tanto que a coreógrafa já havia transmitido a obra para alunos do Conservatório de Dança de Lyon.

É uma peça para profissionais que funciona também como formação para jovens. Oferece diferentes ferramentas artísticas ao intérprete, que tem que ser ao mesmo tempo parte de um grupo, mas encontrar sua projeção individual. Há um trabalho muito grande e delicado sobre ritmo, musicalidade, precisão. E o que é mais especial

¹³⁸ Entrevista em 29 mar. 2018.

¹³⁹ LEPECKI, 2011, p. 115-116.

é que *May B* pode ser aperfeiçoada depois de aprendida, é como se sempre pudesse melhorar.¹⁴⁰

Durante uma hora e meia, dez personagens nada convencionais em dança – mulher acima do peso, velhos, gente torta, cega, todos com faces com pequenas próteses em lugares como orelha e nariz para deixá-los mais esquisitos, corpos e rostos brancos de argila e roupas surradas – inspirados no teatro do absurdo de Samuel Beckett, parecem buscar sentido para a vida e para o mundo. Um retrato cru da condição humana. Cenas que beiram o humor dividem o palco com momentos trágicos e pessimistas misturados ainda a altas doses de poesia. Uma coreografia e movimentação teatral extremamente elaboradas marcam a obra, que conta também com sons onomatopaicos, frases repetitivas, pequenas cantorias, caretas, gemidos, ao som de trechos de músicas de Franz Schubert, Gilles de Binche e Gavin Bryars.

Não é uma peça fácil, pede um exercício grande de envolvimento da plateia, e, por isso mesmo, não raro, até hoje, há pessoas que saem antes do final. Em sua estreia, em 1981, no prestigiado Théâtre de la Ville, em Paris, causou imenso estranhamento, não sendo bem aceita por críticos e público imediatamente. *May B* ganhou fama e mais atenção dois anos depois, ao receber crítica elogiosa de Anna Kisselgoff no jornal *The New York Times*. O incômodo inicial, muito provavelmente relacionado aos corpos fora dos padrões do belo e bonito esperado na dança, responde a uma escolha política de Maguy, como é marca na trajetória dessa artista ativista assumida, dentro e fora da cena. Uma fala sua no documentário *L'urgence d'agir*¹⁴¹ ilustra bem essa posição artística e ao mesmo tempo política:

Os balés ou as peças que falam somente de corpos jovens, competitivos, bonitos: eu acho de uma violência social tremenda que a dança seja isso. Há pessoas que dançam e não são assim. Isso fala muito da Humanidade. O Ocidente, o mundo branco, trata isso como o tribal. As pessoas não gostam de mudanças, as pessoas não gostam do estrangeiro, o que é estrangeiro. Eles gostam de reconhecer coisas. Quando surgem coisas pouco conhecidas, desconhecidas, que os interpelam, que não compreendem, isso os coloca em cólera, num estado de pânico bizarro que os torna, muitas vezes, violentos.¹⁴²

¹⁴⁰ Entrevista em 29 mar. 2018.

¹⁴¹ Op.cit.

¹⁴² Ibid.

Eu, pessoalmente, ainda guardo o meu impacto diante da apresentação carioca de *May B* em 2000. Aqueles personagens à procura de um sentido para o mundo mexeram tremendamente comigo, me jogando num misto de arrebatamento com a qualidade e intensidade artística das interpretações e melancolia pela falta de respostas que vida muitas vezes nos oferece. Mas também lembro-me bem da minha tia, que viu poucas danças ao longo da vida, ter saído do teatro intrigada com aqueles corpos tão diferentes do que esperava num trabalho coreográfico. Parecendo não ter gostado do que assistiu, ela me disse ter a plena certeza de que cada bailarino era exatamente como aparecia em cena.

Até onde pude perceber, a montagem com os jovens da Maré não enfrentou reações negativas. Pelo contrário. A evidente tensão nos corpos deles na estreia em Lyon, deu lugar a uma dose certa de adrenalina em Paris, dez dias depois. Ajudou muito, me contaram os bailarinos, terem passado antes pelo grande teatro de Cergy-Pontoise, para 600 pessoas, onde a maioria da plateia era formada por estudantes, e um tão sonhado passeio pela Disneyland de Paris. Chegaram ao Centquatre-Paris, palco escolhido para a turnê da capital francesa, com mais confiança. E ali tiveram a segurança para se manifestarem politicamente. Nos agradecimentos depois de cada apresentação, levantaram cartazes com palavras de ordem e um retrato da vereadora carioca Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018, e que, assim como eles, foi criada na favela da Maré. Luyd Carvalho, um dos integrantes do Núcleo 2, explicou posteriormente a decisão do grupo de se expor politicamente:

Decidimos que neste momento tão difícil do Brasil, era hora de mostrar nossas posições políticas. Nos posicionamos contra o fim da profissão de artista, sobre a prisão do Lula [o ex-presidente estava preso à época] e sobre a Marielle, cuja morte nos afetou muito e que continua sem resposta.¹⁴³

O encontro profissional e afetivo de Lia Rodrigues e Maguy Marin tem como marco justamente a criação de *May B*, quando a coreógrafa brasileira integrava a companhia da francesa como bailarina. Lia participou da concepção do trabalho, ajudando a criar a cena do *Parabéns para você*, cantada (ou quase, porque não há som, apenas a articulação de bocas) em português, com bolo e tudo, que é uma

¹⁴³ Entrevista em 10 abr. 2018.

homenagem a Beckett, o aniversariante, na transição para a última parte da obra. Creio, portanto, que *May B* é um dos poderosos arquivos estéticos de Lia Rodrigues, assim como Maguy Marin é uma artista-arquivo referencial na obra da coreógrafa brasileira. Como Lia, Maguy também é uma leitora ávida, que parte sempre de leituras diversas para a criação de suas obras. Não por um acaso, o encontro das duas coreógrafas é costurado pela literatura: elas têm o costume de trocar impressões e indicações de leitura. Em 2018, durante os ensaios em Lyon, eu mesma presenciei Lia dando de presente o livro *Crítica da razão negra*, do filósofo Achille Mbembe, para a amiga francesa.

May B é resultado de um mergulho vertiginoso, solitário, de Maguy na obra de Beckett. Em textos acadêmicos e estudos sobre o trabalho da coreógrafa, normalmente, encontra-se a informação de que Maguy teria se inspirado em duas peças do escritor irlandês: *Fim de partida* e *Esperando Godot*. Mas a própria artista me contou que outras obras de Beckett, como a peça radiofônica *Todos que caem*, e *Vai e vem*, também ajudaram a moldar *May B*. É o universo dos personagens beckettianos que, de alguma forma, tratam do corpo, da degradação do corpo humano e do amor, que interessa a Maguy. Diferentemente de outras criações de seu extenso repertório, desta vez, ela escreveu uma sinopse detalhada, que chegou a mostrar ao escritor, num breve encontro dos dois. Na sala de ensaio, o trabalho acabou sendo menos coletivo. A coreógrafa me falou da criação numa entrevista sobre a amiga brasileira em janeiro de 2020, em Lyon:

Havia muito tempo que eu trabalhava com os corpos de Beckett, com os corpos da dança. Estava numa residência na Hungria, sozinha, e escrevi uma sinopse muito precisa, algo que nunca mais fiz igual. *May B* é um trabalho que se apoia na escrita de Beckett, nas peças que me chamaram a atenção pela escrita, pela forma com que ele fala do corpo. O que me interessava era sobretudo a escrita, não a questão de reproduzir as peças que ele escreveu, mas sua relação com o corpo, e com o amor também. Os casais são muito presentes em Beckett. Normalmente são dois que se amam e que se detestam todo o tempo¹⁴⁴.

Os personagens que compõem as peças de Beckett ressurgem em *May B* de forma não linear, em traços, gestos ou elementos sutis, como a cegueira de Pozzo e a inseparável mala de Lucky (há toda uma coreografia com os bailarinos e suas

¹⁴⁴ Entrevista em 29 jan.. 2020.

malas e bolsas), de *Esperando Godot*; o ambiente escuro e lúgubre de *Fim de partida*, assim como a falas marcantes da mesma peça que são ditas em momentos-chaves do trabalho: *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir*; as movimentações repetitivas das três personagens mulheres de *Vai e vem*; e o casal, ele cego e ela obesa, de *Todos que caem*. Há, sobretudo, a errância e a degeneração física dos personagens, marca da escrita de Beckett, como destacam as pesquisadoras Marie Doga e Fanny Fournié, num artigo sobre este trabalho de Maguy Marin.

O corpo não é mais um simples mediador, suporte de uma coreografia, suporte de uma voz ou de um figurino, mas o tema comum e central simultaneamente do texto literário e da dança: os personagens de Beckett e de Marin são reduzidos às suas expressões corporais. O corpo se encontra na posição de “dizer” o que a linguagem verbal é impotente para traduzir. A dança transpira desse corpo fora das normas e é preenchida por sua estranheza: os corpos hediondos, mutilados e torturados do teatro de Beckett são a argila da coreografia, literalmente usada em cena. Durante os ensaios, os bailarinos procuraram produzir esses corpos, inspirando-se nos movimentos cotidianos, de idosos, marginais, criando passos e posturas inusitadas.¹⁴⁵

Na montagem Maré-Lyon de *May B*, o papel de Lia na versão original ficou a cargo de Luciana Barros. Curiosamente, para Luciana, um dos momentos mais marcantes de sua história no Núcleo 2 foram as aulas de dança teatro com a bailarina Carol Pedalino, citadas por ela em *Exercício P*, nas quais conheceu o trabalho de Maguy Marin. No palco, Luciana usa um chapéu criado pela própria coreógrafa. O documentário *L'urgence d'agir* mostra uma carinhosa cena de Maguy ensaiando Luciana: a artista pede para que a bailarina brasileira repita uma risada incessantemente até que finalmente sai como deseja, relaxando todo o ambiente em volta. Luciana me contou que descobriu a obra de Maguy em aulas do Núcleo 2:

¹⁴⁵ DOGA, Marie; FOURNIÉ, Fanny. Connivence littéraire et réception : le cas de *May B* de Maguy Marin. In : **Danse contemporaine et littérature : entre ficcions et performances écrites**. Magali Nachtergaele ; Lucille Toth (org). Centre National de la Danse, Pantin, 2015, p.63. No original, “Le corps n’est plus un simple médiateur, support d’une chorégraphie, support d’une voix ou d’un costume, mais le sujet commun et central à la fois du texte littéraire et de la danse : les personnages de Beckett et de Marin sont réduits à leur expression corporelle. Le corps se trouve en position de “dire” ce que le langage verbal est impuissant à traduire. La danse transpire de ces corps hors-normes et se remplit de leur étrangeté : les corps hideux, mutilés ou torturés du théâtre de Beckett constituent l’argile de la chorégraphie, littéralement figurée sur scène. Lors des répétitions, les danseurs ont cherché à fabriquer ces corps, s’inspirant de mouvements quotidiens, de vieillards, de marginaux, confectionnant des démarches et des postures inhabituelles. »

Aquelas aulas despertaram algo em mim já no primeiro ano de formação. Saí pesquisando a obra da Maguy, sempre muito curiosa em entender melhor o que era dança teatro, como era possível fazer uma dança mais teatral. Agora fica até difícil acreditar que estou aqui com a própria Maguy aprendendo e trocando informações¹⁴⁶.

Ao longo de quatro décadas de amizade, *May B* se tornou uma peça fundamental da dramaturgia de encontros e alianças de Maguy com Lia, um duplo arquivo, é possível afirmar. Quase 20 anos depois da criação da obra em 1981, Lia conseguiu trazer a coreógrafa e sua companhia pela primeira vez ao Rio para apresentações no festival Panorama, então dirigido por ela. Em 2012, foi Lia quem voltou a dançar a peça, na França, numa celebração a Maguy. Finalmente, em 2018, aconteceu a transmissão para os jovens da Maré, unindo as duas artistas de novo nos bastidores de um projeto. Como Maguy me disse na entrevista de 2020, o presente só poderia ser para Lia:

Lia é a única coreógrafa ou a única diretora de companhia a quem eu poderia confiar que esta peça seria montada, trabalhada e respeitada como tem que ser, dando a chance de ela ganhar dinheiro também com as apresentações. Eu não tenho vontade de fazer isso com mais ninguém, até porque sei que o projeto da Lia na Maré precisa de apoio.¹⁴⁷

Fato é que para Lia, o processo de criação de *May B* e a passagem de dois anos pela companhia da coreógrafa francesa ajudaram a construir os alicerces de sua maneira de ver e de fazer dança. Uma verdadeira experiência de formação, um verdadeiro arquivo. Muito do que a artista brasileira faz até hoje em sua companhia – como todos os integrantes serem responsáveis pela organização dos materiais de cena no CAM ou em viagens e até mesmo a forma de ensaiar e de corrigir cenas – tem a ver com a temporada ao lado de Maguy. Diz Lia:

É um encontro muito forte porque com ela eu aprendi a minha profissão. Era uma companhia muito pequena, a gente tinha que fazer tudo, então ela me ensinou todas as coisas. Eu lavava o figurino, ajudava a carregar as coisas. Ela tem um jeito de trabalhar que eu aprendi, que reproduzo no meu fazer. Todas as coisas de ensaios, eu faço tudo como ela fazia. Antes do espetáculo tem aquecimento, depois tem

¹⁴⁶ Entrevista em 30 mar. 2018.

¹⁴⁷ Entrevista em 29 jan. 2020. A versão completa da conversa está disponível em: Pavlova, Adriana. Entretien avec Maguy Marin – “Une cruauté en commun” In: **La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie**, Isabelle Launay; Silvia Soter (org). Éditions de l’Attribut: Toulouse, 2021.

ensaio, tem as correções, toda essa parte eu aprendi com a Maguy, fui fazendo como ela fazia, ela é o meu modelo¹⁴⁸.

Naturalmente, os primeiros trabalhos de Lia como coreógrafa apresentaram diferentes camadas de influências de *May B* e da artista francesa. *Ma*, de 1994, sobre o universo da maternidade, contava com movimentações repetitivas e algumas falações (até reza de Ave-Maria). Já *Folia 1 e 2* partem de três intérpretes também errantes, andarilhas, com movimentações bem incomuns e todo um jogo de sons – parlendas, trava-línguas, cantos – emitidos pelas bailarinas durante seus deslocamentos. Dando um grande salto, percebo ainda aproximações possíveis de *Fúria* com a obra máxima de Maguy. Afinal, o trabalho mais recente de Lia foi concebido logo depois da montagem carioca de *May B*, com a colaboração direta de quatro jovens que participaram da transmissão. A cena de abertura de *Fúria* descrita no início deste capítulo, em que todos os nove bailarinos se locomovem lentamente, parecendo seguir uma procissão, tem uma conversa direta, ao meu ver, com o caminhar sem rumo dos personagens fora do comum de *May B*. Na entrevista de 2020, Maguy comentou a obra de sua amiga-discípula brasileira, tecendo também aproximações entre as duas:

Em muitos de seus trabalhos, Lia não tem medo de enfrentar o silêncio. É muito raro de encarar o silêncio a partir do corpo dos bailarinos. Nós duas nos aproximamos porque não temos a preocupação de seduzir o público. Nas nossas criações, tentamos exprimir coisas que vêm de dentro, do baixo ventre. Nós somos felizes de fazer o que fazemos não porque temos prazer, mas porque nas nossas criações damos testemunho do mundo e do tempo em que vivemos.¹⁴⁹

São muitas as afinidades estéticas e políticas entre as duas artistas. Maguy foi diretora do Centre Chorégraphique National de Créteil, nos arredores de Paris, e fundou um outro CCN em Rillieux-la-Pape, na periferia de Lyon, ambas regiões marcadas por desigualdades sociais, incluindo conflitos religiosos, e realizou, nos dois lugares, um trabalho artístico e socialmente engajado com a população local. Na primeira entrevista que me deu,¹⁵⁰ em 2000, para *O Globo*, lembro-me de a

¹⁴⁸ Entrevista em 8 fev. 2020.

¹⁴⁹ Entrevista em 29 jan. 2020.

¹⁵⁰ Nestes 21 anos, tive a chance de entrevistar Maguy Marin por telefone e ao vivo algumas vezes. Depois da primeira entrevista, por conta da vinda de *May B* ao Rio, junto com outra obra, *Quoi qu'il*

coreógrafa ter me impressionado enormemente pelo trabalho social e artístico que fazia junto com os bailarinos de sua companhia no subúrbio de Lyon, que incluía ateliês em escolas, oficinas para a terceira idade e apresentação de filmes seguidas de debate. Na época, ela me explicou a opção de ter deixado de coreografar para grandes companhias, como o Nederlands Dans Theater e o Ballet de Lyon:

Cheguei a um ponto em que o trabalho que eu fazia não me bastava. Ser artista é se trancar num estúdio de depois apresentar um espetáculo para pessoas que já sabem tudo sobre o seu trabalho? É bom ter contato com pessoas que nunca tiveram acesso à cultura, senão o mundo torna-se fabricado, algo totalmente virtual, muito distante do real.¹⁵¹

No Ramdam, sede da companhia de Maguy desde 2015, as atividades funcionam como uma cooperativa. Os bailarinos e ex-bailarinos se ocupam da administração, da cozinha, do serviço de bar e de restaurante, de uma forma aparentemente muito orgânica. Quando estivemos juntas ali, em 2018, enquanto lavava louça do público na cozinha, repetindo o gesto corriqueiro dos membros da equipe do Ramdam, Lia me confidenciou que um dos seus sonhos era transformar o Centro de Artes da Maré numa experiência de cooperação como a que acontece naquele espaço francês. De novo e de novo, Maguy inspirando Lia. As duas artistas amigas, cúmplices, poderiam ser definidas pela ideia de “urgência de agir”, que dá nome ao documentário biográfico da coreógrafa francesa, retirado de um poderoso discurso dela que abre e também fecha o filme:

Que tempo presente é esse que eu divido com os meus contemporâneos? Que momento é esse da história do mundo que nós vivemos juntos? Qual é esse momento da história da espécie humana que estamos construindo com cada um dos nossos atos? Qual é a cor que teremos dado coletivamente ao nosso tempo na história da Humanidade? Sentir a brevidade do tempo da vida. A urgência de agir antes de ceder a minha vez.¹⁵²

en soit (1999), conheci seu espaço de trabalho em Rillieux-la-Pape, onde ela me recebeu numa tarde fria de novembro de 2000. Houve ainda conversas em 2003, por telefone, antes de uma segunda vinda ao Rio, também no Panorama, para apresentar a obra *Le applaudissements ne se mangent pas* (2002). E uma entrevista sobre a obra *Umwelt* (2004), quando eu escrevia para a *Folha de S. Paulo*, em 2008. Dez anos depois, nos reencontramos em Lyon, durante os ensaios e estreia de *May B* com os jovens da Maré, e em 2020, também em Lyon, para a entrevista sobre Lia Rodrigues. Nunca houve uma entrevista ou conversa em que eu não sáísse movida, tocada, pela força política e pelo engajamento desta artista dona de uma força comovente.

¹⁵¹ PAVLOVA, Adriana. Dança da cabeça. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 out. 2000. Segundo Caderno.

¹⁵² Op. cit.

A urgência de agir de Lia Rodrigues na Maré é traduzida pela professora e pesquisadora de dança Christine Greiner¹⁵³ de uma forma que me parece certa: “como um modo de existir sem exterminar aquilo que não é do mesmo”. Neste texto em que analisa *Para que o céu não caia*, Greiner define o trabalho como “uma necessidade que se pensa em movimento na tentativa de fazer viver e não deixar morrer”¹⁵⁴, e aqui, de novo, me parece apontar com exatidão as complexidades das ações artísticas e políticas da coreógrafa, dentro e fora do palco. Em outras palavras, o projeto artístico-político-social-pedagógico de Lia na favela é o que a psicanalista Suely Rolnik¹⁵⁵ chama de atuação micropolítica: uma micropolítica ativa, feita em ações cotidianas, capazes de enfrentar o capitalismo financeirizado transacional em suas facetas neoliberal e conservadora, a partir do plano da subjetividade, do desejo e do pensamento, como a experiência de formação continuada com os jovens do Núcleo 2 deixa à mostra. Uma forma de resistência, não de negação, de oposição ou de não aceitação, diz Rolnik, mas algo mais ligado à positividade de uma ação transformadora:

As práticas artísticas teriam sem dúvida muito a nos ensinar para enfrentarmos a exigência de resistir no âmbito da produção de pensamento e de suas ações – substituindo a perspectiva antrope-falo-ego-logocêntrica por uma perspectiva ético-estético-clínico-política.¹⁵⁶

Projetos como o de Lia na Maré oferecem neste mundo desigual, movido pelo capital, o direito básico de existir, um “direito à vida em sua essência de potência criadora”, citando mais uma vez Suely Rolnik¹⁵⁷. Corpos periféricos em ação, derrubando hierarquias e subalternidades, desencastelando a arte, revendo omissões históricas num lugar de exclusão e descaso. Estratégias de sobrevivência coletiva.

Três anos depois, vejo a remontagem de *May B* como um ritual de despedida do núcleo dos veteranos, uma obra de conclusão do processo de formação, já que logo depois da experiência o grupo começou a se desfazer. Os direitos da obra

¹⁵³ Greiner, Christine. Quando tudo conspira para o extermínio. In: **Cartografias: Catálogo da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (Mitsp)** de 2017, p. 75. Disponível em: https://issuu.com/mitsp/docs/mitsp2017_catalogo_site/70. Acesso em: 15 mar. 2021.

¹⁵⁴ Ibid., p. 73.

¹⁵⁵ ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 Edições, 2018, p. 89.

¹⁵⁶ Ibid., p. 92

¹⁵⁷ Ibid., p. 24

continuam em poder da coreógrafa brasileira e do Núcleo 2, à espera de uma nova oportunidade de remontagem. Dos dez jovens, quatro – todos moradores da Maré – foram convidados por Lia Rodrigues para integrarem a companhia oficialmente no processo de criação de *Fúria*, que estreou no mesmo ano, evidenciando mais uma vez o projeto coreopolítico da coreógrafa e seu compromisso com o chão da Maré, a favela como arquivo incontestável. Nos segundo semestre de 2018, os outros seis jovens começaram a se desligar, numa despedida que incluiu aulas para os novos integrantes do grupo, selecionados na audição em agosto de 2018.

E em 2019 dois dos seis últimos veteranos passaram na concorridíssima seleção para os três anos de formação na escola de dança contemporânea P.A.R.T.S, de Bruxelas, a mesma onde Rafael Galdino e Gustavo Gláuber foram selecionados três anos antes. Em 2016, Luyd Carvalho e Marllon Araújo haviam passado para pré-seleção junto com Rafael e Gustavo, chegaram a ir à Bélgica para os testes, mas no final não foram escolhidos. Nos três anos que se seguiram, acumularam as experiências artísticas citadas acima e, da segunda vez, foram escolhidos entre 1196 candidatos para ocupar duas das 45 vagas oferecidas. E assim como aconteceu da vez anterior, os dois bailarinos buscaram uma rede de apoios para conseguirem pagar passagens, tanto para os testes como para a viagem definitiva. A história dos dois acabou atraindo a atenção da imprensa: eles foram tema de reportagens¹⁵⁸ e chegaram a ir ao programa da jornalista Fátima Bernardes¹⁵⁹ para contar a saga.

Outra dobra do grupo dos veteranos ou estratégia de sobrevivência coletiva foi um trabalho concebido por cinco bailarinos – os quatro que participaram de *Fúria* e estiveram juntos até 2021 como integrantes da Lia Rodrigues Companhia de Danças – junto com Luciana Barros, a partir de uma convocação do Festival Panorama. *Èdà*¹⁶⁰ é um vídeo-dança-performance criado e performado por Karoll Silva, Andrey Silva, Larissa Lima, Luciana Barros e Ricardo Xavier, que trata do território da Maré, exibindo cenas nas praias lotadas de lixo da região, mas também

¹⁵⁸ALMEIDA, Mateus. Bailarinos da Maré conquistam vaga em escola de dança na Bélgica. **G1**, Rio de Janeiro, 19 jun. 2019. <https://g1.globo.com/olha-que-legal/noticia/2019/06/19/bailarinos-da-mare-conquistam-vaga-em-escola-de-danca-na-belgica.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2021.

¹⁵⁹ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7731665/programa/?s=29m34s>

¹⁶⁰ Teaser do trabalho disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g1YZ_Pn038. Acesso em: 31 mai. 2021.

de suas vielas e terraços. Ao mesmo tempo em que denuncia o descaso ambiental, também fabula outras formas de apresentar a favela. Todo o figurino foi feito com material retirado do lixo da Maré¹⁶¹, uma iniciativa que também pode ser um desdobramento do projeto *Objetos em Redes*, da coreógrafa Giselda Fernandes, do qual Luciana Barros foi uma das participantes. Em sua participação no vídeo-performance deste projeto, a bailarina também trabalhou na ressignificação do lixo em paisagens da Maré. Outra informação importante é que Raquel Alexandre, também do grupo de veteranos, foi selecionada como estagiária na audição para o elenco de *Encantado*, trabalho de Lia Rodrigues com a companhia, previsto para o fim de 2021. Mas Karoll Silva, outra veterana que trabalhou em *Fúria*, decidiu deixar a companhia no início de 2021.

Em março de 2021, o Núcleo 2 contava com 14 jovens escolhidos em audições em 2018 e 2019, com idades entre 17 e 26 anos. Em abril de 2021 houve uma nova seleção, para um projeto modular de criação durante três meses, com professores convidados como Dani Lima e Felipe Vian (ex-bailarino da companhia), além das aulas regulares de balé, dança afro e contemporânea. Ao todo, 43 pessoas se inscreveram e 26 foram selecionadas para o trabalho. A eles se juntaram 8 jovens do grupo remanescente de 2018 e 2019.

1.4 Silvia Soter

Ao longo deste capítulo, o nome de Silvia Soter foi citado diversas vezes. E há muitos motivos. Nas últimas duas décadas, Silvia transformou-se na mais constante parceira de Lia Rodrigues dentro e fora da cena, peça fundamental na chegada da companhia à Maré, envolvida na dramaturgia dos trabalhos, mas também na organização da Escola Livre de Dança da Maré, na estruturação das atividades do Núcleo 2 e em muito mais no cotidiano da artista, como a própria coreógrafa adora dizer: “Silvia é minha dramaturga da vida, me ajuda em todas as

¹⁶¹ Neste vídeo, os contemplados na convocação do Festival Panorama, para o evento *Panorama Jangada*, falam sobre seus trabalhos e processos criativos. A partir do minuto 4’37”, os jovens da Maré refletem sobre *Èdà*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC3jbGdEvxm9SIIWeCvQx2Wg>. Acesso em: 25 mai. 2021.

coisas, até para pensar o meu cabelo”, afirmou Lia numa conversa pública em 2020¹⁶². O trabalho de Silvia é, assim, um incontestável arquivo da coreógrafa.

A aproximação das duas data de 1998, pouco tempo depois do retorno de Silvia de uma longa temporada em Paris, onde fez formação em Ginástica Holística e graduou-se em dança pela Universidade Paris 8¹⁶³. A vontade de estudar e refletir teoricamente sobre dança e corpo foi o primeiro elo entre as duas, que participaram da fundação do Grupo de Estudos em Dança, ao lado dos pesquisadores Roberto Pereira e Beatriz Cerbino e da coreógrafa Dani Lima¹⁶⁴. Naquele momento, Silvia Soter já tinha se tornado professora da graduação em dança da Faculdade da Cidade (hoje ela é professora da Faculdade de Educação da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em dança da mesma instituição) e logo depois assumiria o posto de crítica de dança do jornal *O Globo*¹⁶⁵. Lia, por sua vez, vivia uma época de forte militância pelas políticas de dança no Rio, embalada pela direção do festival Panorama, enquanto estava à frente de sua companhia.

A convivência estreita no Grupo de Estudos em Dança e as afinidades reveladas nos primeiros anos de amizade fizeram com que Lia convidasse Silvia para uma experiência profissional juntas, em 2002. A proposta da coreógrafa foi de que Silvia acompanhasse os ensaios e colaborasse teoricamente com um projeto-encomenda da fundação portuguesa de artes Culturgest, para a criação de uma obra curta (cerca de 20 minutos) sobre o legado de Oskar Schlemmer, artista que

¹⁶² **Anatomia da Dança –Espetáculo *Fúria*, Porto das Artes.** Lia Rodrigues conversa com Andréa Bardawil. Ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irEDOzCAWR4>. Primeiro acesso: 30 ago. 2020.

¹⁶³ As informações biográficas de Silvia Soter citadas neste estudo foram recolhidas ao longo de 23 anos de convivência, em entrevistas e conversas frequentes comigo. Outra fonte é a tese *Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca*, de Luar Maria Monteiro Vargas Escobar.

¹⁶⁴ O grupo do qual também fiz parte se reunia semanalmente no estúdio de Silvia Soter, no Jardim Botânico, para ler e discutir textos. Os encontros se estenderam até 2006. No capítulo sobre as leituras de Lia Rodrigues, trato dos títulos lidos pelo grupo naqueles anos.

¹⁶⁵ A chegada de Silvia Soter como crítica no *O Globo* também é vista por mim como mais um gesto político dos muitos que fizeram da segunda metade dos anos 1990 um momento especial para bailarinos e coreógrafos no Rio. Naquela época, eu era a repórter responsável pela cobertura de dança do jornal e com apoio do meu então subeditor, o jornalista Luiz Fernando Vianna, foi possível renovar o posto de crítico de dança, antes ocupado pela crítica de teatro Bárbara Heliodora. Em 2013, depois de uma temporada de oito anos em São Paulo, voltei ao Rio e, por sugestão da própria Silvia, passamos a dividir as críticas de dança no *Globo*, posto que aos poucos ela foi deixando de exercer, sem contudo cortar de vez os laços com o jornal. Até 2019, todos os balanços de fim de ano, com os melhores espetáculos da temporada, foram assinados em conjunto por ela e por mim.

integrou a escola Bauhaus. *Buscou-se, portanto, falar dele e não sobre ele* tornou-se a primeira colaboração oficial de Silvia Soter como dramaturgista¹⁶⁶ da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Ainda no mesmo ano, o trabalho desdobrou-se numa peça maior, *Formas breves*, também com dramaturgia de Silvia:

Então esse trabalho foi o primeiro que eu fiz e, na época, eu não sabia que nome ia ter, e a Lia deu esse nome de dramaturgia. Esse nome foi trazido por ela, que já estava muito mais mergulhada num ambiente de criação europeu. Eu acho que a primeira referência que a gente acaba tendo na dança é o Raimund Hoghe¹⁶⁷, com o trabalho com a Pina, essa ideia de uma colaboração de alguém que vem de um outro espaço, que não é artista, que não tem a mesma identidade e eu acho que esse nome se deu. Eu nunca teria me dado. E de algum modo hoje, pensando dramaturgia, talvez de fato naquele momento eu estivesse mesmo trabalhando mais em dramaturgia do que em supervisão coreográfica¹⁶⁸.

Em 1998, Silvia tinha colaborado com Dani Lima como supervisora coreográfica no trabalho *Coisa que dá e passa*, e ainda nos anos 1980, tinha trabalhado com direção de movimento e preparação corporal em espetáculos teatrais. Antes disso, chegou a integrar, como bailarina, a Companhia Aérea de Dança, dirigida por João Carlos Ramos. A estreia em 2002 deu início a uma colaboração que repetiu de trabalho em trabalho da companhia desde então, seguindo uma metodologia que foi ganhando contornos bem claros: “o de ajudar os artistas a tomarem consciência do que colocam em jogo”.¹⁶⁹ Em sua conversa com a pesquisadora Luar Maria Escobar, em 2018¹⁷⁰, Silvia afirmou que via sua prática de dramaturgista como uma operação dupla: uma mais ligada à dramaturgia do corpo, que destaca os sentidos nascidos do trabalho dos intérpretes; e outra derivada

¹⁶⁶ A colaboração da dupla é tema da dissertação de mestrado de Valeska Ribeiro Alvim, **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. Unicamp, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284522>. Acesso em 24 out 2019.

¹⁶⁷ Jornalista e mais tarde bailarino, o alemão Raimund Hoghe foi dramaturgista do Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida por Pina Bausch, durante toda a década de 1980.

¹⁶⁸ SOTER, Silvia APUD ESCOBAR, Luar Maria Monteiro Vargas. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2019, p.195-196.

¹⁶⁹ SOTER, Silvia. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p.31

¹⁷⁰ ESCOBAR, Luar Maria, 2019, p. 215.

da dramaturgia da composição da cena, tais como as estratégias e escolhas de ordenação dos quadros coreográficos.

Eu vou devolvendo o que eu vejo, vou dizendo o que eu vejo, vou perguntando se é esse o sentido que ela imagina que seja o sentido da peça. Então eu acho que primeiro eu sou um espectador privilegiado, que é a ideia do cúmplice remunerado, mas também é a ideia de um espectador privilegiado. Um primeiro espectador. “É assim que eu tô vendo. É isso? É isso que você pretende?”¹⁷¹

No artigo *No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista*, de 2014, Silvia explica que, nos mais de dez anos (agora já são quase 20 anos) de parceria com a companhia, ela e Lia perceberam que a necessidade de a dramaturgista estar próxima do dia a dia da criação, mas nem sempre de corpo presente. É o que ela chama de guardar um pé dentro e outro fora:

Manter-se afastado permite que o olhar deste profissional não se torne viciado pela proximidade e que esteja em melhor posição do que o encenador e/ou coreógrafo para identificar pontos e elementos presentes no trabalho que se desenvolve, mas que podem ter se tornado obscuros para os artistas, pela própria imersão no processo. [...] Guardar ‘um pé dentro e um pé fora’ – uma atitude aparentemente incômoda, talvez – faz-se, portanto, absolutamente necessário. Essa postura ambígua articula-se com outro aspecto central da função do dramaturgista.¹⁷²

O início da parceria profissional de Lia e Silvia coincide com o momento do aumento da presença de dramaturgistas em trabalhos em dança na Europa, campo que nas duas últimas décadas também passou a merecer toda uma sorte de reflexões teórico-críticas. No texto *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*, publicado no Brasil pela primeira vez em 2010¹⁷³, a professora portuguesa de teatro Ana Pais conta que até a data de seu estudo sobre dramaturgias (*O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*), em 2004, ainda eram raras as fontes bibliográficas sobre o assunto. Segundo ela, quatro anos depois, em 2009, já havia pelo menos duas reflexões em língua inglesa. Em 2016, quando o texto foi republicado por aqui, com uma atualização na abertura, ela dizia que só naquele ano havia pelo menos cinco novos estudos problematizando o papel do dramaturgista no contexto da sociedade globalizada. Pais alertava ainda como o “conceito de dramaturgia tem

¹⁷¹ SOTER, Silvia APUD ESCOBAR, Luar Maria, 2018, p. 215.

¹⁷² SOTER, op. cit, p. 31.

¹⁷³ PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Temas para a dança brasileira**. Sigrid Nora (Org). São Paulo, Edições Sesc: 2010, p.78.

validade operativa em várias disciplinas artísticas e em diferentes campos discursivos”¹⁷⁴, devido às chamadas práticas expandidas das artes e seus cruzamentos com o social e o político. No caso de seu estudo específico, a dramaturgia é apresentada “enquanto modo de estruturação do sentido no espetáculo”¹⁷⁵ e o discurso dramático “como modo de dar a ver, construindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos através da criação de relações de sentidos no tecido da apresentação”¹⁷⁶, definições que parecem se encaixar à perfeição no trabalho colaborativo de Silvia Soter com Lia Rodrigues.

Embora a figura do dramaturgista esteja atrelada, em muitos casos, à de um intelectual, responsável por injetar questões teóricas na obra em questão, no caso de Silvia e Lia, a relação extrapola essa definição, até porque a própria coreógrafa é ela mesma uma intelectual, dona de uma cultura vasta e muitos interesses teóricos. Ao longo dos anos, Silvia se tornou parceira de todas as horas, amiga fiel de Lia e grande interlocutora. Ou, como diz a coreógrafa, uma dramaturgista da vida:

Essa relação [com a Lia] explode um sentido de obra. Eu e a Lia para além das obras: a existência da Escola Livre de Dança da Maré, as delicadezas das nossas relações lá na Maré, e com a Redes da Maré, que é uma tessitura muito fina e muito delicada, nem sempre simples. Tudo isso está dentro dessa ideia de dramaturgia. [...] Eu acho que eu falo um pouco no ouvido da Lia também, assim eu me identifico. O Alex Guerra [dramaturgista], que trabalhou com Marcelo Evelin, disse que ele estende um espelho para o artista e diz: “Artista, é isso que eu tô vendo? É isso aí que você tá querendo? É isso aí que você acredita? É isso aqui que eu tô olhando, né?” Então o meu gesto é esse: eu entro e saio, é sempre uma relação das *Mil e Uma Noites*, assim a gente repactua a cada vez, a cada encontro.¹⁷⁷

Ao longo de sua trajetória como artista e ativista, Lia Rodrigues tem sido uma boa mestra na arte de compor encontros. Experiências que vão moldando seu corpo e sua dança, capazes de turbinar – ou de minar – sua potência de agir, tal qual o filósofo Peter Pál Pelbart descreve, inspirado em Espinosa:

Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa; só descobriremos ao longo da existência. Ao sabor dos encontros, vamos aprendendo a selecionar o que

¹⁷⁴ PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Dança e dramaturgia(s)**. Paulo Caldas; Ernesto Gadelha (Org). Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 28.

¹⁷⁵ Ibid., p. 32.

¹⁷⁶ Ibid., p. 32.

¹⁷⁷ Trecho da conversa de Silvia Soter com a coreógrafa Carmen Luz, durante o projeto *Janelas Abertas*, organizado pelo Núcleo Experimental de Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ, realizada em 30 jun. 2020.

convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que amplia sua potência de agir, o que a reduz. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros e a compor; é uma grande arte essa da composição.¹⁷⁸



Figura 3 - Cena de Formas Breves

¹⁷⁸ PELBART, Peter Pál. Indivíduo, potência. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p.47-48.

1.5 Fragmentos do meu corpo-testemunha

A Maré e eu

20 de junho de 2018

Neste primeiro momento, tento fazer um exercício de memória, mostrando minhas ligações com a Maré e também o que me atrai e o que me traz incômodos naquele território, desde que estive lá pela primeira vez, em 2002, levada por minha amiga Silvia Soter. Meu projeto era tornar-me voluntária da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), aproveitando minha rede de contatos como repórter da área de arte e cultura do jornal *O Globo*. Durante dois anos, consegui ingressos para levar crianças e adolescentes (e, eventualmente, suas famílias) a espetáculos de dança, ópera, cinema, exposições de arte e shows em cartaz na cidade, dentro do projeto criado por mim ao lado do professor de artes Vinícius Azevedo: *Experiência de Construção do Olhar*. Depois de cada experiência, eu me incumbia de levar até a Maré um especialista no assunto (crítico de dança, de cinema, diretor de ópera, músico, entre outros), que teria a missão de debater e trazer novas ideias sobre o que haviam visto. Hoje entendo que na verdade eu era uma espécie de curadora-produtora, criando pontes. No terceiro ano de Maré, em 2004, fiz um livro-encomenda para o Ceasm, sobre um projeto com crianças, que me deu a chance de conhecer diferentes escolas públicas da região, entrar em casas de famílias e cruzar outras paisagens dentro da favela, que eu jamais imaginaria.

Pouco tempo depois, eu me mudaria para São Paulo por razões pessoais, voltando ao Rio somente no final de 2012, com dois filhos e a vontade de voltar a estudar. Neste período paulistano, lembro-me de ter ido à Maré apenas uma vez. Em 2013, voltei ao Globo (como crítica de dança) e voltei à Maré, desta vez como pesquisadora acadêmica, para estudar a experiência da coreógrafa Lia Rodrigues naquela favela.

Agora já se vão seis anos deste reencontro com a Maré. Um reencontro que ajudou a desblindar o meu corpo, a descobrir novas e potentes formas de resistência.

Novas formas de fazer e de viver a arte. Novas formas de ser e estar no mundo. Um reencontro nem sempre fácil, apesar do grande afeto envolvido. Costumo pensar que se fosse hoje, diante do recrudescimento da violência policial, eu jamais rodaria sozinha, no meu carro, as ruelas da favela como fiz em 2004, grávida do meu primeiro filho, para a apuração de um livro. Por outro lado, o medo nunca me paralisou.

Neste novo encontro com a Maré, perdi as contas de quantas vezes deixei o Arpoador, segui pela Lagoa, peguei o Rebouças, a Linha Vermelha, virei no Fundão, na Linha Amarela, peguei a Avenida Brasil e finalmente virei à direita rumo ao meu destino. Houve dias em que não consegui chegar lá por causa do trânsito, já dei muita carona (indo e vindo), já fui de noite com muito medo, já fui de dia com medo ou sem medo. Poucas vezes levei os meus filhos, mas quando os levei tive a certeza de que tinha feito a coisa certa. Aprendi que para ir ao Centro de Artes da Maré o melhor estacionamento é o do supermercado Vianense, na própria Av. Brasil, seguido de uma caminhada de dez minutos por calçadas esburacadas, poeira, barulho e camelôs vendendo frutas, legumes, roupas e utensílios para a casa.

Outro dia me dei conta que nunca fui de ônibus regular (apesar de usar ônibus na Zona Sul) e tive vergonha de mim. Já vi muitos caras com armas que nem sei o nome, já atravessei barreiras do tráfico criadas para evitar a chegada da polícia e passei algumas vezes pelo pessoal do crack. Tem horas em que a Maré bagunça comigo. Tem horas que o cheiro de esgoto, a sujeira das vielas da Maré me parecem algo infernal. Tem horas que vejo demais na Maré.

Participei, em maio de 2017, da Marcha contra a violência na Maré¹⁷⁹, e me senti um pouco ridícula em me manifestar ao lado de artistas da Zona Sul com camisetas especialmente criadas para a ocasião – pessoas que foram em vans fretadas até a Maré – enquanto muitos moradores nos olhavam de suas janelas. E

¹⁷⁹Marcha que reuniu cerca de quatro mil pessoas, realizada no dia 24 de maio de 2017, nas ruas da Maré, com organização do Fórum Basta de Violência, Outra Maré é Possível!, formado por entidades locais.

entendi quando minha comadre (que foi minha aluna no projeto *Experiência de Construção do Olhar* e hoje é professora de artes) me disse ter certeza que a presença de celebridades na favela levanta a autoestima de quem mora ali.

Eu amo o empadão (de frango ou palmito) vendido no carrinho de salgados e doces em frente ao Centro de Artes da Maré. Aliás, em março de 2018, num dia absurdamente quente de ensaio dos alunos do Núcleo de Formação da Escola Livre de Dança da Maré, comi uma das melhores saladas de frutas de toda a minha vida, geladinha e caprichada. Foi comprada com um moço que sempre passa lá na hora do almoço. Me contaram que de manhã ele trabalha como salva-vidas de piscina de clube e à tarde reforça o orçamento da casa vendendo quitutes.

Eu acho a Eliana Sousa Silva, diretora da Redes da Maré, uma das mulheres mais incríveis e inspiradoras que conheço. Eliana foi a primeira mulher presidente de associação de moradores de uma favela do Rio de Janeiro e hoje é pós-doutora, especialista em segurança pública. Incansável em seus projetos. Incansável! Votei na Marielle Franco para vereadora em 2016 também porque ela era da Maré e antes de votar quis saber o que minha comadre, nascida e criada na favela, achava dela. E chorei muito no dia seguinte à sua morte, andando da Assembleia Legislativa até a Cinelândia, no Centro do Rio, cercada por outras milhares de pessoas ainda chocadas com seu assassinato.

De novo, enquanto revejo esses escritos, a realidade da Maré me dá mais uma lambada. Um helicóptero da polícia militar que fazia uma operação na favela esta manhã atirou normalmente em direção às casas e às ruas. No momento em que escrevo, um adolescente de 14 anos atingido por tiros de policiais está em estado grave num hospital público da Zona Norte. Penso em sua mãe, em sua família. Corpos destroçados. A vida por um fio.

Também perdi as contas de quantas vezes chorei ou tive vontade de chorar vendo trabalhos, ensaios ou conversando com pessoas no Centro de Artes da Maré. Arrepio-me ao lembrar as vozes de bailarinos da companhia de Lia Rodrigues e os jovens do Núcleo de Formação ecoando na claraboia do CAM, em dezembro de

2015¹⁸⁰, repetindo alto os versos da música *Haiti*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos”. Seguido de John Lennon cantando *Imagine*, enquanto artistas e público se beijavam e se abraçavam, para logo depois irem celebrar em torno da mesa caprichada, comemorando também os 25 anos da companhia, com um bolo de chocolate.

De tudo que vi e vivi naquele chão até hoje, talvez o que mexa mais comigo, com o meu corpo, que me bagunce, mas também me energize, seja mesmo a turma de jovens do Núcleo 2. Meu coração bate muito forte por esses jovens. E isso não é pouco em dias tão sombrios. Numa noite de sábado, em junho de 2017, fui ao Centro de Artes da Maré com meu marido e meu filho mais novo, na época com 9 anos, para assistirmos a *Exercício P, de Pororoca e Piracema*. Sabia e intuía que se tratava de algo importante porque, junto com Lia Rodrigues e Amália Lima, o grupo trabalhou em cima de duas peças criadas pela coreógrafa com a sua equipe depois da chegada à Mare, *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011). Eu conhecia muito bem aquelas duas peças, já que as estudei profundamente no meu mestrado mas me deparei com uma releitura das obras muito mais forte e marcante.

Na noite em que fui assisti-los, fiquei tão impactada com cada uma das danças faladas de cada um dos dez rapazes e moças, dando testemunho de suas vidas e de como a arte mexeu com eles, que no final nem consegui me levantar, tomada por um choro compulsivo. Minha sensação, tentando descrever essa emoção hoje, assim de longe, é que vivi um arrebatamento completo no meu corpo. Lia Rodrigues e seus jovens jogando mais e novas sensibilidades no meu corpo, alargando a minha maneira de ver e estar no fundo. Oferecendo-me uma experiência intensa e arrebatadora.

Horas depois do início destas memórias, descubro que o adolescente atingido na operação da polícia mais cedo na Maré morreu. Seu nome é Marcos Vinícius da

¹⁸⁰ Festa de entrega do Prêmio Prince Claus 2014 à Lia Rodrigues. Este prêmio holandês “honra conquistas excepcionais no campo da cultura e do desenvolvimento”.

Silva e ele foi baleado enquanto ia para a escola, vestido com o uniforme da escola pública da Prefeitura do Rio.

(escrevi esse trecho algum tempo depois) A morte trágica de um menino de 14 anos que estava indo para a escola alcançou grande repercussão nacional e sua mãe, Bruna da Silva, desde então tem participado de muitos movimentos contra a violência nas favelas, sempre empunhando a camiseta de malha cheia de sangue que Marcos Vinícius usava no dia de seu assassinato. Sempre que a vejo, eu choro junto. Meu filho mais velho é só um pouco mais novo do que ele.

Escritos do final de 2019

Luciana Barros:

Uma das minhas principais interlocutoras do grupo de veteranos do Núcleo 2 é a Luciana Barros, que estava entre as três primeiras participantes do grupo de bailarinos que eu entrevistei para meu primeiro trabalho de mestrado, em 2014. Nesse tempo, vi a transformação de Luciana: de uma garota que só havia dançado no grupo amador da Igreja Batista do Parque União ela se tornou uma mulher, com orgulho de seus peitos grandes, que passou a entender que seu corpo roliço também pode dançar e que seu cabelo *black* fica lindo solto. Movida por danças e reflexões na formação continuada e a entrada na universidade, para estudar dança na UFRJ, entendeu melhor o lugar do seu corpo no mundo e na Maré. Desde que a primeira turma do Núcleo 2 foi desfeita, ela tem feito um trabalho que considero bem bonito de massagens em moradores da Maré e consciência corporal com pessoas de terceira idade. Sua vida não é fácil. Perdeu todos os familiares próximos, mora em casa própria na Maré, um sobrado, cujo segundo andar é alugado para lhe dar uma renda extra. Nestes anos todos, coleciono uma série de trocas de mensagens com ela e postagens suas no Facebook. Ela foi uma das participantes convidadas do Encontro *Corpos Plurais*, do qual fui uma das organizadoras, na PUC-Rio, em 16 de maio de 2019. Luciana participou da mesa com outros três pesquisadores das questões que movem os corpos negros hoje. *Como falar o corpo? Desobediência e lugares de fala*, com a antropóloga Fátima Lima, professora do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada – PIPGLA/Letras/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-

Raciais PPRER/CEFET, colaboradora da Casa das Pretas; o filósofo e pesquisador de estudos afro-brasileiros Renato Noguera (UFRRJ); e a performer e escritora Michelle Mattiuzzi. Sua participação foi a última e Luciana Barros escolheu fazer uma performance, seguida de um relato de sua experiência como bailarina, dona de um corpo fora dos padrões da dança. Dois dias depois, ela falou, nas redes sociais, sobre a experiência.

Luciana Barros¹⁸¹

18 de maio às 13:34 ·

No dia de ontem 16 de maio, rolou o seminário Corpos Plurais Plurais na PUC – Rio

Dia esse que eu tive a oportunidade de ter um lugar de fala, uma fala compartilhada com uma mesa incrível.

E consequentemente um dia depois do ato¹⁸² no centro da cidade.

Eu fiquei muito nervosa, eu passei mal, comi as unhas da mão direita. Isso tudo porque muitas das vezes eu vivi o silêncio. O não falar sobre a nossa própria história, o não gritar pelos nossos direitos e pensamentos, faz com que a gente se sinta pequeno. É preciso sim assumir o lugar de fala.

Decidir que não vou calar, dói sim! A luta é enorme, essa luta não acontece só porque hoje eu fui a única da minha família a entrar estar na universidade Pública, é uma luta que meus pais, meus avós estiveram presente. A luta de nascer pobre e tentar ser alguém, e tentar sobreviver. A gente não pode apagar tudo o que acontece. Precisamos gritar sim!

Eu estou cansada! É tanta gente inserida na favela com cabeça de branco rico. As pessoas precisam olhar ao redor delas. Digo isso hoje porque estou tocada e reverbero em mim o dia de ontem todo nervoso que meu corpo sentiu. Porque eu me vi num lugar onde quase todas as pessoas eram pós doc.

E que lugar é esse ? Que fala é essa?

O falar do corpo

¹⁸¹ Luciana Barros autorizou-me a reproduzir seu post nesta tese.

¹⁸² No dia 15 de maio de 2019, foram realizados atos em todo o Brasil contra o bloqueio de verbas na educação anunciado poucas semanas antes pelo Ministério da Educação.

Teve mulher negra, preta, gorda, cristã e favelada dançando na PUC sim!

Gostaria de agradecer ao Departamento e a Adriana Pavlova pelo convite. Que experiência linda, que mesa incrível, e pessoas maravilhosas. Eu percebi o quanto preciso estudar mais e mais!

14 de outubro de 2015 – 25 de maio de 2021

Thainá Farias (Thainá Iná) fez parte do primeiro grupo de bailarinos selecionados para o Núcleo 2, em 2012, e permaneceu na formação até 2016. Artista performática, ela cursa Bacharelado em Dança na UFRJ e nos últimos anos tem trabalhado com performance, teatro, dança e poesia. E eu sigo acompanhando-a de longe (nas redes sociais) e de perto (nos palcos, eventos e até num curso ministrado por mim em 2020). Thainá é a cara dos jovens artistas ativistas da Maré, como é possível ver em seu trabalho recente, *Becos*¹⁸³, uma peça sonora criada e performada por seis poetas da Maré e bairros vizinhos. Em 2015, ela publicou um post no Facebook sobre a aprovação de Marllon Araújo, então seu companheiro de Núcleo 2, que me impactou imensamente dada a força de cada palavra, a ponto de reproduzi-lo na minha dissertação e, depois, também lê-lo na defesa do mestrado. Hoje, mais de cinco anos depois, eu continuo achando o texto um testemunho vigoroso sobre o Centro de Artes da Maré mas também um manifesto por uma arte e uma universidade mais democráticas. Pra mim é um texto-manifesto que tem que ser lido sempre que possível:

Ele, o Marllon, passou pra dança na UFRJ e foi uma alegria enorme, como a alegria que eu tive quando recebi a notícia que tinha passado também. Na boa? O alívio de saber que não vou pagar pra estudar, tirar do bolso um dinheiro que nem tenho, que vou fazer o curso que quero e ainda ter a possibilidade de ganhar uma bolsa e, quem sabe (com um esforço), ter a possibilidade de só estudar, foi a minha alegria. De toda minha família contando parte de mãe e pai, parece que posso contar nos dedos os que estão cursando uma universidade ou aqueles que concluíram. Contar nos dedos de uma mão. Eu senti a felicidade de romper ciclos, a felicidade de saber que como pessoa pobre e que sempre passou perrengue, eu poderia sim estudar em uma federal e mais, cursar dança. A arte não tem que ser restrita para os que podem pagar uma academia ou cursos no exterior. A gente faz muita arte nas nossas favelas, ô se faz! Todos nós dançamos juntos e vamos sempre dançar, fomos unidos em um lugar que nos possibilitou sonhar e acreditar no que fazíamos e estar na universidade agora é

¹⁸³ Áudios, vídeo e textos do projeto *Becos* disponível em: <https://becos.art.br/bota-a-cara-no-beco/>. Acesso em: 15 mai 2021.

uma forma de continuarmos caminhando, para trabalhar com a dança e a educação, com a dança que nos atravessa e que nos move a continuar nessa peleja. Karoll, Jeniffer, Danielle, Luciana, Diego e agora o Marllon, me enchem de orgulho e de amor, são - sem saber - uma força a mais para eu continuar na universidade, porque estamos no mesmo barco, porque já choramos juntos, suamos juntos, pegamos ônibus juntos, desabafamos juntos e vamos continuar juntos ainda que estejamos em áreas distintas. Tô escrevendo esse post não pelo Maumau, nem por mim, mas por nós! Porque fico feliz em continuar, porque fico feliz em ver vocês e ver que cada vez vem chegando mais um. A universidade é pra todos sim ou tá sendo na marra.¹⁸⁴

Luyd e Marllon, novembro de 2019:

Dois rapazes da velha guarda do Núcleo 2, Luyd e Marllon, concorreram com mais de mil candidatos a 45 vagas para ingressarem na escola de dança contemporânea PARTS, de Bruxelas, uma das mais renomadas do mundo, para o ciclo de formação de 2019 a 2022. Eles já tinham participado da seleção final em 2016 junto com outros dois amigos da Maré, Rafael e Gustavo, que acabaram aprovados.

Luyd e Marllon são de famílias pobres, por isso todo o processo de 2019 envolveu duas vaquinhas online e muito suor da dupla. Eu acompanhei tudo de muito perto, ajudando na organização prática e até na financeira. Me senti um pouco mãe. Teve uma noite linda, na qual o Luyd foi jantar lá em casa, às vésperas de seguir para a seleção na Bélgica. Tomamos vinho, conversamos sobre a vida dele (entre outras durezas, chegou a trabalhar como pedreiro, ajudando o padrasto), sobre todas as experiências dos últimos anos, das viagens e professores, da entrada na universidade pública para estudar dança, da ajuda fundamental de Lia Rodrigues para a preparação do solo que fez para a aprovação e muitas outras coisas. Luyd ainda conversou sobre games (é fera!) e filmes da Marvel com meus filhos. No fim da noite, pedimos um Uber para ele voltar para Maré, mas antes Luyd pediu que a gente avisasse ao motorista que ele era preto, para que o rapaz não tivesse surpresas. Mais uma cena de racismo cotidiano.

¹⁸⁴ Post publicado por Thainá Farias em sua página pessoal no Facebook em 14 out. 2015, e autorizado por ela para ser reproduzido nos meus estudos.

Me envolvi muito neste processo todo. Liguei para o cônsul da Bélgica para que eles fossem recebidos no Consulado, consegui contatos com a Funarte (que pagou um bom cachê para que dessem aulas abertas ao público antes da viagem) e até na Polícia Federal eu fui com o Luyd para ajudá-lo em confusões com passaporte e visto. E no final tudo deu muito certo!

7 de dezembro de 2020

A vida andou, a tese andou e estas anotações acabaram ficando de lado, apesar de, em muitos momentos, ter vontade de escrever sobre lembranças da minha história com a Lia e com a Maré. Mas a preocupação com os capítulos sobre a obra e a trajetória da artista acabaram freando essa escrita mais fabulativa e memorialística.

Hoje, enfim, volto para dar conta de sentimentos misturados. Faz semanas que queria escrever sobre a morte do cineasta da Maré, assassinado no Centro do Rio, em novembro, enquanto se preparava para ir pra casa, depois de ter se divertido. Não lembro de ter conhecido pessoalmente o Cadu, não oficialmente, mas com certeza nos cruzamos. Cadu foi do grupo de adolescentes que fez parte do Corpo de Dança da Maré, quando Ivaldo Bertazzo concebeu espetáculos grandiosos. Vi uma reportagem em que ele tagarelava à beça, com seus colegas de companhia, lá no início dos anos 2000, já mostrando o quanto era esperto e desinibido. Uma história que também se conecta à história da companhia da Lia Rodrigues na Maré, já que foi para ajudar este grupo que a coreógrafa chegou à favela.

O que dói imensamente é o desaparecimento de uma liderança jovem, de um artista que conseguia mostrar para o mundo todo que favela também é potência, que basta dar chance que talentos espertíssimos como o de Cadu vão aparecer e assim vão conseguir engrossar a luta por uma vida melhor na favela. Uma lástima, uma tristeza absurda. Cadu é a cara da Maré que descobri quando voltei a frequentar a favela em 2013, principalmente nos dois anos que fiquei fazendo reportagens históricas sobre os projetos da Redes da Maré. Fui penetrando nas vielas e nas histórias dos projetos, conhecendo pessoas, conversando e entrevistando. E de tudo

que eu vi naqueles anos o que mais me chamou a atenção era justamente a juventude engajada, a juventude que chegou à faculdade com ajuda dos pré-vestibulares comunitários e também pelas cotas. Uma juventude que não que ir embora da favela, mas sim continuar ali, na busca por dias melhores, lutando por menos violência, por seus direitos, pela cidadania. A Redes da Maré tem o talento de atrair talentos. Um mérito e tanto. Cadu e sua família faziam/fazem parte da grande família da Redes. Não foram poucos os amigos da Maré que choraram a sua morte. Mais um corpo preto tombado. Menos uma cabeça pensante inspirando outros jovens pensantes da favela.

Tenho certeza que Cadu abriria seu sorriso lindo se tivesse visto o encontro virtual que vi no último sábado de novembro, com um timaço de jovens artistas da periferia, entre eles a Luciana Barros, bailarina minha chapa que fez parte do Núcleo 2. *Objetos em rede* é um projeto idealizado pela coreógrafa Giselda Fernandes com o artista visual Hilton Berredo, que culminou com um vídeo e, em seguida, com apresentações virtuais, diretamente do Centro Coreográfico. O processo perpassou toda a pandemia, a começar pela escolha de um elenco que priorizou, desde o começo, jovens artistas de favelas e regiões mais pobres do Rio de Janeiro. Um projeto ligado às antigas pesquisas de Giselda sobre o uso de objetos como partners da dança e também a trabalhos que revelam grande preocupação com o meio ambiente. E mais bonito do que o vídeo final, que ficou incrível, foi ver a articulação das falas poderosas de cada um dos jovens artistas envolvidos.

Ver Luciana Barros dançando no atracadouro de barcos da Maré, um cantinho desconhecido, entre a linha Vermelha e Linha Amarela, me carregou para uma visita naquele lugar em 2016. A Maré que poderia ser: a Maré bucólica. Passei uma tarde inesquecível num barquinho, acompanhando a gravação de um documentário com duas senhoras negras, que chegaram à Maré quando ali era um território alagado, onde só era possível morar em palafitas. A Maré vista de outro ângulo, através das memórias de suas fundadoras. Um privilégio, mais um.

Nestes 18 anos de idas e vindas pela Maré tive algumas epifanias, aquela súbita sensação de que uma experiência pode ser de fato transformadora, mudar a pele. E sempre aconteceu quando desvendi uma cidade desconhecida, tão perto, mas às vezes tão longe. Aconteceu naquele passeio de barco em 2016. E aconteceu

nos últimos dias de 2019, num final de tarde de domingo, no topo do Parque Ecológico da Maré. A Maré tem um Parque Ecológico, que fica no lado oposto da Linha Amarela da minha Maré, a Maré da Nova Holanda, do Centro de Artes, da Redes. O nome é pomposo, só que falta muito para ser um desses parques que a gente pensa quando escuta a palavra PARQUE. Aprendi depois daquele dia que o parque é chamado por moradores de “mata”. Foi ali, num espaço imenso, com subidas e descidas, caminhos, árvores, plantas, vegetação misturada, gramas e matos, e até um anfiteatro, que aconteceu a última apresentação da peça *Hoje eu não saio daqui*, da Cia Marginal de teatro, outro projeto nascido na Maré, também ligado à Redes da Maré. Fomos de Uber, de Uber da Maré, porque um Uber normal poderia facilmente se perder. O Uber Maré é formado por motoristas de Uber moradores da Maré. Levei meus dois filhos, que antes mesmo de o espetáculo começar já estavam jogando futebol, descalços, com outros meninos da vizinhança, num campinho na parte mais baixa do parque. E ali ficaram quase o tempo todo, com os pés imundos e sem camisas.

Hoje eu não saio daqui é um trabalho criado para o parque ecológico, um *site specific*, que misturou os atores da companhia com outros angolanos, para tratar de uma parte pouco falada da Maré, o grupo de imigrantes angolanos refugiados ali depois da Guerra Civil de Angola. Mas não é só, fala dos imigrantes, dos corpos negros, dos preconceitos, das violências e também de muitas memórias da Maré, dos seus habitantes e das suas comunidades, com ironia e humor. Faz rir de nervoso, emociona, obriga a pensar, obriga a rever posições. E dá muita vergonha de ser branca-zona-sul. Tem também a paisagem da Zona Norte, dificilmente contemplada por olhares de fora da favela. Ô, sorte, dizem por aí. Sim, muita. A começar pelo tanto de crianças, correndo e gritando com alegria, seguindo os atores, já na primeira cena. Disseram-me que a criançada da região, que já frequentava o parque, acompanhou todos os ensaios e no final já sabia até as falas dos personagens. E aí, maravilha, acabaram incorporadas à peça.

Há menos de um mês, encontrei o livro-roteiro de *Hoje eu não saio daqui*¹⁸⁵. E pude voltar às partes que mais mexeram comigo naquela tarde lotada de

¹⁸⁵ MARGINAL, Cia; BILAC, Jô. **Hoje eu não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 36-38.

sensações. A cena mais foda é um jogo, com música ao vivo. Os atores se dividem em dois lados, onde também convocam o público, deixando uma espécie de caminho livre. É ali, no que eles chamam de *passarela*, que acontece o jogo. “Aproximem-se! Vamos fazer um jogo, o jogo do ‘quem já’, diz Vanu Rodrigues, acompanhada pelo maestro Rodrigo Maré e sua bateria. “Quem já fez aquilo que eu disser, faz o quê? “Passa na passarela, passa na passarela”, respondem cantando Vanu e Rodrigo. E aí, seguem uma série de perguntas, respondidas pelo público (ou não) que se já fez o que foi perguntado vai dar pinta na passarela, enquanto todos cantam “passa na passarela”. Tem riso, deboche mas também muita pergunta que faz a gente morrer de vergonha. Muitas camadas, muitas provocações sobre privilégio, branquitude, negritude, racismo, que muitos meses depois continuaram ecoando dentro de mim:

“Quem já cagou no mato?”

“Quem já escalou a pedra da Gávea?”

“Quem já ajudou os pais numa obra?”

“Quem já tinha vindo à Maré antes?”

“Quem pensou duas vezes antes de vir pra este espetáculo?”

“Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua?”

“Quem já pediu para uma pessoa preta te trazer maconha no asfalto?”

“Quem já viu uma pessoa preta no estabelecimento e achou que ela trabalhava lá?”

“Quem acha que bandido bom é bandido morto?”

“Quem já subiu a #ninguemsoltamaodeninguém?”

“Quem, em algum momento, já pensou que a discussão sobre negritude pode estar dividindo a luta?”

“Quando um negro critica um branco é racismo reverso?”

“Quem acha que a escuta é importante para o enfrentamento do racismo?”

2. Chão 2 – Corpos-performativos



Figura 4 - Cena de Fúria

Cena de Fúria

Aos poucos, Leonardo vai montando a cena final, já segurando o longo tecido vermelho que marca o epílogo de Fúria. Karoll surge na figura de um espantalho (que bailarinos e coreógrafa, internamente, chamam de bicho), várias camadas de roupas, roupas velhas, usadas, surradas. Meus pensamentos voam até a mulher gorda, seu personagem na versão dos jovens da Maré de May B.

Ricardo conduz Karoll. Há várias movimentações dos outros bailarinos acontecendo simultaneamente, nos quadros que se desfazem num piscar de olhos, até que todos vão parando. Nesta altura, Leonardo já está com o tecido vermelho envolvendo toda a sua cabeça, inclusive olhos, nariz e boca, com o pescoço preso com uma corda que vai até o fundo do palco. A música em looping vai ficando mais baixa, até desaparecer. Leonardo está no fundo, em destaque, com o rosto encoberto pelo tecido vermelho, sentado em dois corpos (Valentina e Carolina), como se estivesse sobre um banco.

Os outros intérpretes estão largados no chão, corpos jogados, uns mais distantes dos outros. É um palco sujo, com os restos, os vestígios do que aconteceu até aquele momento – pedaços de pano, garrafas, saia feita de plástico, rede de pesca e peças de roupas – espalhados por todos os lados. Poderia ser uma instalação de Tunga. Leonardo começa a emitir sons, palavras jogadas aqui e ali. Desenrola o tecido vermelho do rosto, sem pressa, enquanto diz nomes de países colonizados: Senegal, Angola, Congo, Guiné, Nigéria, Somália, África do Sul, Moçambique, Argélia, Namíbia, Benin, Costa do Marfim... Gargalha alto. Repete tu, ele, sinhá, sinhô, ele não. O pano me lembra Tunga, o vermelho de Tunga, o vermelho de Encarnado¹⁸⁶, o vermelho de obras que tomam a galeria de Inhotim. Fala em sacrifício, de uma corja, de uma aldeia. “Eu sou o grande guerreiro”, diz, enquanto manipula um facão que parece uma pequena espada. Aproxima-se do corpo branco do Felipe, esticado no chão. O corpo branco e o corpo preto contrastam. Pinta corpo branco de preto com uma tinta, passa o facão com violência próximo de Felipe, que continua imóvel,

¹⁸⁶ Obra da companhia de 2005, que será analisada em mais detalhes no próximo capítulo da tese.

deitado inerte. A tensão está no ar. Deixa o corpo de lado e vai ao centro, fica de joelhos, diz madame, monsieur e, num movimento brusco, joga dezenas de estalinhos desses de criança no chão, que explodem, provocando um estrondo, um barulho que se assemelha a tiros. Gargalha, tira a calça, sacode a bunda em direção ao público, debocha. Coloca a calça de novo. Diz Stop. Coloca a mão no pau, tira uma estopa cheia de líquido vermelho, cor de sangue, de dentro da calça. Espreme o sangue no chão com uma das mãos. Começa a vomitar uma espuma branca (uma baba à la Lygia Clark). Finalmente, consegue se livrar da corda que prendia o seu pescoço até então. Escapa, corre e, já distante, emite sussurros, sons de agonia, de um animal em agonia. Termina. Fim.

2.1 Lygia Clark

Julho de 2000, Espaço Cultural Sérgio Porto, Zona Sul do Rio de Janeiro. Na entrada do palco de programação antenada, centenas de pessoas se acotovela à espera da chance de ver o espetáculo de dança sucesso da temporada, pagando apenas R\$1,99. Lá dentro, sete bailarinos¹⁸⁷ se preparam para mais uma apresentação lotada de *Aquilo de que somos feitos*¹⁸⁸, trabalho de Lia Rodrigues que desde a sua estreia, semanas antes, transformou-se num raro consenso de público e crítica, atraindo uma plateia além da costumeira turma da dança contemporânea carioca. Começava ali a vulcânica história dessa obra-manifesto, cuja força de suas imagens a transformaria num arquivo-chave do pensamento da dança de Lia Rodrigues.

Eu assisti a *Aquilo de que somos feitos* pela primeira vez num ensaio às vésperas da estreia, ainda no porão do Teatro Villa-Lobos, em Copacabana, onde a companhia ensaiava àquela altura, e lembro-me perfeitamente de Lia mostrando,

¹⁸⁷ Bailarinos que colaboraram na criação e fizeram a estreia de *Aquilo de que somos feitos* em 2000: Marcela Levi, Micheline Torres, Amália Lima, Marcele Sampaio, Gustavo Barros, Rodrigo Maia, Cláudia Muller. A coreógrafa, bailarina e atriz Denise Stutz também participou da criação da obra, como assistente de Lia Rodrigues, mas não esteve em cena.

¹⁸⁸ É muito raro o material de *Aquilo de que somos feitos* na internet. Encontrei um trecho curto da segunda parte do espetáculo, com um elenco misto, bailarinos da montagem original com outros que entraram depois de 2000 na companhia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4sYJ4cpd-Mg>. Acesso em: 12 jun. 2021.

entusiasmada, os livros unindo arte e ciência¹⁸⁹ que tinha lido durante o processo de criação. Desde o primeiríssimo contato com *Aquilo de que somos feitos*, entendi que havia algo de especial ali, transformador, uma dança que eu só tinha visto nos trabalhos de expoentes da vanguarda europeia que o Panorama começara a exhibir poucos anos antes. Uma mistura explosiva de dança, performance, artes plásticas, crítica cultural e manifesto político, que chacoalhava com público, a começar pelo valor baixíssimo do ingresso, despertando, de cara, um certo estranhamento. Diante de tanta novidade, voltei diversas vezes ao Sérgio Porto na primeira temporada, tentando sorver cada instante daquele banquete de imagens e pensamentos oferecidos pela coreógrafa e seus bailarinos. Arrastei amigos, fiz muita propaganda boca a boca, porque queria que todo mundo vivesse aquela experiência que revirou meu corpo tão bruscamente. Tinha alguma coisa em *Aquilo de que somos feitos* que devia ser vista, e acima de tudo, sentida.

Ao desembolsar apenas R\$ 1,99, o público recebia o programa com uma lista minuciosa dos gastos da produção, detalhe por detalhe dos custos do espetáculo, com o claro objetivo de levantar a discussão sobre o valor da arte e o seu mercado. “Esse preço não é para responder, é para que as pessoas perguntem porque o espetáculo custa isso, é para que quase perguntem por que um espetáculo pode cobrar R\$ 100 por uma poltrona e outro, que não oferece poltrona, cobra R\$ 1,99”¹⁹⁰, disse a coreógrafa à época à crítica Helena Katz. O Espaço Sérgio Porto foi transformado numa caixa preta, sem nenhuma cenografia, onde o público podia circular livremente, escolhendo o ponto de observação que melhor lhe conviesse. Inaugurava-se, assim, uma nova relação do corpo dos intérpretes com o corpo da plateia, muito mais próxima e nunca explorada pela companhia, que até então só havia se apresentado em palco italiano. Na reportagem que escrevi sobre a estreia, Lia explicou algumas das provocações contidas em *Aquilo de que somos feitos*:

A cultura carrega em si a possibilidade de mudança. Sou contra ficar reclamando. Agir é apontar como a gente vive. As companhias fazem cenários maravilhosos mas tudo é *fake*, porque depois todo mundo fica cheio de dívidas. Nós defendemos o conceito de *less is more* (menos é mais). Outra discussão é quebrar com as regras, oferecer ao espectador a proximidade de ver o que acontece com os corpos [dos

¹⁸⁹ No capítulo sobre a literatura que move Lia Rodrigues me deterei melhor nos títulos em questão.

¹⁹⁰ Katz, Helena. Lia Rodrigues coreografa a resistência. *O Estado de S. Paulo*: São Paulo, 4 jul. 2000. Caderno 2.

bailarinos] como se estivesse num ensaio. A transformação no corpo sem truques.¹⁹¹



Figura 5 - Cena de *Aquilo de que somos feitos*

O estranhamento se seguia com o começo do espetáculo: nus, os bailarinos se transformavam em esculturas vivas, construídas com movimentos sutis, apoiadas numa iluminação delicada, sem nenhuma música, oferecendo muitas leituras e interpretações. Em seguida, os corpos-esculturas passavam a ocupar o chão, rastejantes ou amontoados, descartados, desprezados, ganhando novos significados, muito mais duros e diretos, aludindo à violência às vezes tão banal. Em seu estudo sobre *Aquilo de que somos feitos*, a coreógrafa, bailarina e pesquisadora Daniella Lima descreve assim a cena:

Os corpos nus de todos os bailarinos se deslocam em espasmos pelo chão, avançando na direção dos espectadores, até formarem um aglomerado de corpos empilhados, que permanece imóvel por alguns segundos. Em seguida, os corpos continuam se

¹⁹¹ PAVLOVA, Adriana. De peito aberto para debater e pensar dança. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2 jul. 2000. Segundo Caderno.

debatendo contra o chão, até se reempilharem contra uma parede do fundo do teatro¹⁹².

Com essa cena de impacto acabava a primeira parte, dando início a um segundo momento, ainda mais politicamente engajado. Já vestidos e embalados por uma trilha intensamente percussiva do músico Zeca Assumpção (marido da coreógrafa naquele momento e seu parceiro musical mais constante), os bailarinos passam a repetir, em ritmo próximo ao canto, frases de efeito de publicidade e slogans ativistas, numa mistura bem-humorada de crítica ao mundo contemporâneo e ode ao engajamento político, com o pezinho no lado mais bicho-grilo dos anos 1970. Um trecho da música *Monólogo ao pé do ouvido*, de Chico Science, quando são citadas figuras revolucionárias emblemáticas como Antonio Conselheiro (líder da Revolta de Canudos) e o mexicano Zapata, era cantarolado pelos bailarinos ao lado de frases como *Hay que endurecer pero sin perder la ternura jamás* (com ênfase no *jamás*) ou *Peace, Love*, além de trecho do hino hippie do filme *Hair*, “Let the sun shine/ Let the Sunshine in”. Num outro momento, uma bailarina (na temporada de estreia foi a excelente Marcela Levi) lia um trecho de uma reportagem sobre a vida de celebridades da revista *Caras*, que depois, em montagens seguintes, foi substituída por uma versão editada por Lia Rodrigues da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Silvia Soter escreveu em sua crítica no *Globo* logo após a estreia:

O espectador se vê bombardeado por frases conhecidas, imagens que se associam a outras imagens, numa colagem de sentidos que expõe, com coragem e humor, o mundo contemporâneo. Aqui, Lia Rodrigues explora pequenas frases coreográficas e textos que invadem e constituem, sem pedir permissão, o imaginário do homem neste final de século.¹⁹³

Depois do sucesso carioca, ainda no segundo semestre de 2000, *Aquilo de que somos feitos* teve temporada lotada no Sesc em São Paulo e seguiu para dois meses em cartaz no Condomínio Cultural, no Centro do Rio. Lia Rodrigues ganhou o título de melhor coreógrafa do ano de 2000 do então Prêmio RioDança, iniciativa

¹⁹² LIMA, Daniella. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007, p.64

¹⁹³ SOTER, Silvia. Dança feita de ideais, corpos e indignação. **O Globo**. Rio de Janeiro: 14 jul. 2000. Segundo Caderno.

da Prefeitura do Rio naquele momento. A partir daí, a peça se tornou uma referência absoluta no repertório da companhia, a obra mais apresentada até hoje¹⁹⁴, responsável pela entrada da coreógrafa no circuito de festivais europeus de dança, celebrada pelos programadores estrangeiros. Em 2020, ganharia uma nova montagem, com o grupo de bailarinos que concebeu e dançou *Fúria*, de 2018 a 2020, dentro das comemorações dos 30 anos da companhia, mas os ensaios e apresentações tiveram que ser adiados por conta da pandemia de Covid-19. Em 2013, trechos da segunda parte de *Aquilo de que somos feitos* foram reencenados pelos jovens do Núcleo 2, no primeiro trabalho de formação do grupo, *Exercício M, de Movimento e Maré*, dado o caráter multidisciplinar da coreografia, envolvendo dança e exercícios vocais. Ao longo desses 21 anos, a obra – chamada de dança-manifesto por mim e outros críticos e pesquisadores desde sua estreia – transformou-se num panfleto contra a descartabilidade da arte no mundo neoliberal da sociedade de consumo, sustentada pela ideia do usa-e-joga-fora imediato. A longevidade da obra, engrossando o repertório de uma companhia de dança tão duradoura, formando bailarinos e plateia, é um ato político a ser reverenciado.

Há, portanto, um consenso entre críticos, pesquisadores de dança, curadores e programadores de que *Aquilo de que somos feitos* é, de fato, um divisor de águas na forma de Lia Rodrigues fazer e pensar dança, politicamente e esteticamente. Para mim, é mais do que isso, é a obra que dá início a uma longa e profícua conversa da coreógrafa com o trabalho e as ideias de Lygia Clark, outro de seus potentes arquivos, como irei detalhar nas próximas páginas. *Aquilo de que somos feitos* também foi a obra que serviu como ímã para unir Lia e seu amigo-parceiro Tunga. Levado por uma amiga para assistir a uma sessão no Condomínio, no final de 2000, Tunga não demorou muito para convidar Lia para uma colaboração conjunta, selando o início de uma parceria que viria a mexer com as bases estéticas da coreógrafa. Neste capítulo da tese, ofereço um olhar mais minucioso sobre estes dois encontros tão decisivos na obra de Lia Rodrigues.

¹⁹⁴ Há um lindo depoimento do bailarino e coreógrafo Volmir Cordeiro na *Folha de S.Paulo* sobre seu primeiro encontro com *Aquilo de que somos feitos*, aos 14 anos, seguido da experiência de dançar a obra enquanto foi integrante da Lia Rodrigues Companhia de Danças. CORDEIRO, Volmir. Aos 14 anos, bailarino se escondeu em teatro para ver espetáculo com nudez. **Folha de S.Paulo**: São Paulo, 8 out. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924905-bailarino-conta-impacto-de-peca-de-lia-rodrigues-sobre-sua-carreira-e-corpo.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2021.

A história com Lygia Clark começa em 1998. A coreógrafa e os bailarinos que faziam parte de sua companhia naquele momento passaram uma temporada mergulhados nas obras e nos pensamentos da artista, a convite da família de Clark, com o objetivo de reencenar trabalhos marcantes em sua trajetória como criadora de novos parâmetros para a arte, na abertura da exposição *Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark*, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. A coreógrafa recebera carta branca para apresentar as obras como achasse melhor, não havia compromisso de reencená-las fielmente às versões originais.

Entre as proposições escolhidas estava a emblemática *Baba antropofágica* (1973), que traz a ideia de ressignificação de si e do outro, a partir de uma criação coletiva. Os participantes colocam carretéis de linha de costura de várias cores na boca e lentamente os desenrolam para cobrir o corpo de um outro participante deitado no chão, que, aos poucos, vai sendo enredado pelo emaranhado de linhas totalmente babadas. “Ele (o participante) inicialmente sentiria que tira um simples fio da boca, mas em seguida lhe viria a ‘percepção’, segundo Clark, de que seriam as próprias vísceras que ele estaria pondo para fora”, explica a psicanalista e crítica Tania Rivera¹⁹⁵. O resultado da reencenação das performances, na lembrança de quem esteve em cena no Paço Imperial, foi marcante para os artistas, muito embora o público de convidados – talvez por timidez ou por formalidade – não tenha embarcado de fato na proposta que unia o conjunto de proposições escolhidas: transformar o espectador em *participador*, sujeito de seu próprio ato estético, capaz de fazer parte da criação da obra e não apenas contemplá-la passivamente, assim como desejava Clark em seu trabalho, a partir dos anos 1960.

Acredito que o mergulho profundo, teórico e prático na obra de Lygia Clark deixou marcas indeléveis em Lia Rodrigues. O discurso poético da artista, suas proposições e reflexões sobre arte e vida, passaram a estar presentes de diferentes formas na obra de Lia Rodrigues como coreógrafa, reverberando no seu processo de trabalho e na sua postura como artista desde então. Com Clark, Lia descobriu novos modos de existência, novas formas de fazer arte e de relacionar arte e vida.

¹⁹⁵ RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: SESI-SP, 2018, p. 148.

Uma contaminação escancarada de diferentes formas em *Aquilo de que somos feitos*, menos de dois anos depois da apresentação no Paço Imperial. Na citada entrevista às vésperas da estreia, Lia me falou sobre o encontro decisivo com Clark:

A experiência com a obra de Lygia Clark levou a companhia a perseguir uma nova forma de trabalho, algo ligado à improvisação, uma mistura de dança e performance, que é uma espécie de liberdade estruturada. Queríamos enfatizar o viés político, com sotaque dos anos 70, a simbologia de transgressão e revolta daqueles anos. Mas também queríamos apresentar o corpo sem artifícios, por isso todos aparecem nus, criando novas formas, brincando com imagens.¹⁹⁶

Em 2005, Lia Rodrigues deu uma longa entrevista à crítica Suely Rolnik para o projeto *Arquivo para uma obra-acontecimento*, caixa reunindo uma série de conversas em vídeo com estudiosos e artistas sobre o trabalho de Lygia Clark. Em mais de uma hora, Lia dissecou as contaminações de Clark em seu projeto estético-político. O distanciamento daquele encontro de 1998 – seu primeiro contato de fato com Clark, como ela revela – parece ter deixado as reflexões da coreógrafa mais claras em relação a todo o processo de incorporação. Lia ressalta a importância de ter lido textos escritos por Clark:

A família da Lygia me chamou para trabalhar nas obras relacionadas com o corpo. Fomos ler, estudar e me deparei com uma coisa que estava dentro de mim, que estava fechada, que ela veio e abriu. Ela abriu estados em mim. Uma coisa que me tocou foi ler o que ela escrevia. Foi de uma intensidade enorme ler os estados que ela passava. E de tudo que entendi que eu estava lendo é que os artistas desejam que a obra seja viva. E não há jeito de atualizar uma obra se não é atualizada por outros artistas.¹⁹⁷

Como artista teórica que é, Lia Rodrigues percebeu que um dos caminhos para penetrar nas obras de Lygia Clark era dissecar seus escritos, um procedimento que já era sua marca desde as criações anteriores, *Folia 1* e *Folia 2*, a partir dos livros de Mário de Andrade, uma forma de trabalho se repete desde então e sobre a qual irei me debruçar com lupa no próximo capítulo da tese. A escrita de Clark surge em seu legado como invenção, como percebeu a coreógrafa em suas pesquisas preparatórias para as reencenações. Os textos feitos a partir dos anos 1960 – época

¹⁹⁶PAVLOVA, op. cit., 2000.

¹⁹⁷**Arquivo para uma obra-acontecimento.** Caixa com 20 DVDs com entrevistas sobre Lygia Clark. Entrevista realizada com Lia Rodrigues em 2 abr. 2005. Direção; Suely Rolnik. Edição Sesc São Paulo e Cinemateca Brasileira. São Paulo, 2011.

de profundas mudanças na maneira de fazer e pensar arte de Clark – são escritas de si, de sua obra, de seus sonhos (dormindo ou acordada), pensamentos, com uma intensidade desconcertante. Suas crises, dúvidas e questões sobre o binômio arte/vida estão ali o tempo todo. Um jeito encontrado por ela de transformar em verbo aquilo que a movia ou mesmo que a estagnava e que, em muitos casos, era o prenúncio das obras que viriam a seguir.

Escrever, para Clark, era um lugar de elaboração de experiências. Suely Rolnik mostra que a vida da artista foi pontuada por crises, principalmente depois da criação de obras, que moldavam novas formas de ela fazer e pensar arte. A própria artista fala destas crises no texto *Caminhando*, assumindo suas fragilidades e seus medos. Medos estes muitas vezes compartilhados por seus contemporâneos:

Cada vez que ataco uma nova fase da minha obra, experimento todos os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa eu tenho as verdadeiras perturbações físicas, a vertigem, por exemplo, até o momento em que chego a afirmar meu novo espaço-tempo no mundo.¹⁹⁸

Muitas escritas de Clark vão espelhando ou assinalando as mudanças em curso em sua produção, testemunhos diante de um novo movimento em sua trajetória criativa. *Caminhando*, de 1963, é a obra que marca a grande virada na arte de Clark mas essa mudança não acontece de uma hora para outra. Os manuscritos vão sublinhando esse percurso, como aponta *A morte do plano*, em 1960:

[...] Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a ideia de homem estava partida em pedaços. / Mergulhamos na totalidade do cosmo; fazemos parte desse cosmo, vulneráveis por todos os lados – que deixaram de ser lados: o alto e o baixo; a direita e a esquerda; o avesso e o direito: enfim, o bem e o mal: outros tantos conceitos que se transformam. / O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espirituais. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado de vertigem. As muletas que o sustentam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a se equilibrar para sobreviver. A primeira experiência começa.¹⁹⁹

¹⁹⁸ CLARK, Lygia. **Catálogo da exposição individual**, Fundação Nacional de Artes (Funarte), 1980, p. 26.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.13

Aqui Clark já anuncia questões que irão segui-la pelos próximos anos, como o corte com o bidimensional para uma perspectiva tridimensional e a superação de binarismos que marcam a nossa relação com o mundo. O corpo do espectador começa a entrar em cena e já não há tantas certezas no ato da fruição da obra. Falta equilíbrio, é tempo de experiências. Na sequência surgem os *Bichos*, esculturas geométricas de alumínio com dobradiças criadas para serem manipuladas, o corpo da obra encontrando o corpo de quem mexe com ela. Uma dramaturgia que se completa no outro, a mesma que Lia Rodrigues iria levar para a cena de *Aquilo de que somos feitos* e que desde então se repete em seus trabalhos. “Privilegiava-se o contato ‘orgânico’ entre o homem e o objeto, fazendo da obra o que se dá entre os dois, no gesto de um que gera em resposta o movimento do outro”²⁰⁰, analisa Tania Rivera. A arte encontrando a vida, como passou a desejar Clark, um gesto que de certa forma também inspiraria o movimento de transferência de Lia Rodrigues e de sua companhia para a favela da Maré.

É em *Caminhando*²⁰¹, a obra que depende do ato do espectador para de fato existir, que o projeto de ligação da arte com a vida ganha proporções inequívocas no percurso artístico e existencial de Lygia. A artista escreveu: “De saída, o *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Vocês e eles formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes”²⁰². Uma incessante busca para oferecer ao espectador, agora chamado de *participador*, a possibilidade de criação de novas subjetividades. É o corpo indo muito além da razão, abrindo-se a diferentes sentidos e percepções. A explosão das fronteiras entre autor, obra e espectador, oferecendo novas experiências de fruição, ao ativar, com seus trabalhos, múltiplas percepções sensoriais no corpo do público.

²⁰⁰ RIVERA, op. cit., p. 144.

²⁰¹ “O *Caminhando* que se compõe de um par de tesouras e uma tira de papel torcida em 180 graus e cujas extremidades são colocadas de um modo a transformar-se em uma fita de Moebius, na qual avesso e direito tornam indistinguíveis. A obra consiste simplesmente em oferecer ao espectador esses dois objetos, com a instrução de escolher um ponto qualquer da tira para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto a cada vez que se completa uma volta na superfície. A tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire o avesso e o direito e a obra se encerra”. ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: **The experimental exercise of freedom**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, p.12-13.

²⁰² CLARK, op. cit., p.26.

Outras questões que emergem no pensamento e na produção de Clark e que vão reverberar de diferentes formas no percurso artístico de Lia Rodrigues são a busca de uma arte não arte, que visa descartar a estrutura do mercado da arte, incluindo galerias e museus – no caso de Lia, tanto o valor do ingresso de R\$ 1,99 de *Aquilo de que somos feitos* mas também a própria aposta num outro jeito de fazer dança, na parceria dentro da favela, sem viés unicamente social. E o interesse por materiais mais banais, cotidianos e baratos, como sacos plásticos e pedras, tais como a coreógrafa passou a explorar nas obras a partir de *Formas breves*, de 2002.

Tomada por esses escritos e pensamentos, Lia Rodrigues e os bailarinos reencenaram as proposições de Clark no Paço Imperial. *Túnel*, obra de 1973, acontece num tubo de tecido elástico de cerca de 50 metros de comprimento, que, ao ser atravessado pelos participantes arrastando-se no chão, oferece sensações como claustrofobia e sufocamento até o alívio final, aludindo ao nascimento. Muitos anos depois, em 2013, Lia Rodrigues voltaria ao túnel, para a realização de uma performance na Casa França-Brasil, também no Rio de Janeiro. A coreógrafa e bailarina Marcela Levi me falou sobre as impressões vividas na performance de 1998: “A sensação no *Túnel* foi clara e marcante. Atravessávamos o tecido elástico bem fino, comprido, apertado, claustrofóbico e saíamos de lá suados, com o cabelo todo melado, como se realmente fôssemos crianças nascendo.”²⁰³

Outra situação inspirada em uma proposição de Clark reencenada pelos bailarinos da companhia de Lia Rodrigues foi a dos artistas vestindo roupas cujo forro, na região da barriga, era falso e podia guardar diferentes tipos de materiais. Neste caso a inspiração veio da proposição *Roupa-Corpo-Roupa: o eu e o tu*, de 1967, que no Paço foi feita com frutas escondidas no fundo falso, que eram retiradas e degustadas pelos participantes, como se fossem vísceras. “É o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético”, explica Rolnik²⁰⁴. Outra peça manuseada pelos artistas foi a *Máscara abismo*, de 1968, originalmente usada por Clark com seus pacientes como um *Objeto Relacional*²⁰⁵, seguindo o método

²⁰³ Entrevista em 11 jun. de 2017. Marcela foi integrante da Lia Rodrigues Companhia de Danças de 1994 a 2002.

²⁰⁴ ROLNIK, op. cit., p.16.

²⁰⁵ “[...] almofadas, sacos cheios de ar ou isopor, pedras, conchas, meias-calças contendo outros objetos etc. O objeto relacional criaria com o corpo, segundo Lygia, relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento” (RIVERA, 2018, p.149).

estético-terapêutico *Estruturação do Self*²⁰⁶, que marca a fase final de sua obra. Trata-se de uma máscara feita com uma rede sintética envolvida num plástico cumprido, que ao ser colocada no rosto do participante assemelha-se a uma tromba de animal, uma espécie de prolongamento que se estende à frente do corpo de quem a experimenta. Num outro momento, todos os performers usavam macacões uns presos aos outros, que obrigavam a se moverem juntos, num sentido tribal, como no corpo coletivo almejado por Lygia. E todos juntos falavam frases de efeito: “Nós somos propositores. Nós somos o molde”, referindo-se a um famoso texto escrito por Clark em 1968:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a ‘obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.²⁰⁷

Essa convocação ao corpo do público é um dos pilares de *Aquilo de que somos feitos*, aproximando o espetáculo dos preceitos da arte da performance. Em seu amplo estudo sobre este trabalho de 2000, Daniella Lima lembra que espectador assiste ao espetáculo colado aos corpos dos bailarinos e muitas vezes são os próprios intérpretes que avisam qual é o melhor lugar para acompanhar tudo. Lima²⁰⁸ afirma que ao mesmo tempo em que o espectador escolhe seu lugar (real) dentro do espaço da sala, ele escolhe também seu lugar simbólico, seu ponto de vista em relação à obra. Enquanto observa, pode ser observado pelos outros espectadores, dando a perceber que também faz parte do que é visto e experienciado no momento do espetáculo. O espaço compartilhado, que não isola o espectador no espaço externo e escuro da plateia, distanciando-o literalmente do bailarino e da obra, contribui para essa operação. Como tanto desejava Lygia Clark em suas criações, o espectador se transforma em participante, estimulado a realizar o seu

²⁰⁶ “O tratamento elaborado por Clark visa o aumento das capacidades psicofísicas, criativas e relacionais de pacientes que serão atendidos individualmente em seu estúdio-consultório”. FABIÃO, Eleonora. **Performance e Precariedade** in *A performance ensaiada: Ensaio sobre performance contemporânea*, org. Antônio Wellington de Oliveira Jr. Coleção Juazeiros. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011, p. 64.

²⁰⁷ CLARK, op. cit.

²⁰⁸ LIMA, op. cit., p. 106.

próprio ato estético. Na entrevista a Suely Rolnik, em 2005, Lia aponta as transformações em seu trabalho a partir do encontro com Lygia:

Ela me fez pensar no lugar do espectador, como a gente compartilha. Eu desloquei toda a minha obra, que era feita para o palco italiano. O tempo todo é junto [com o público], para compartilhar do momento único. A forma do corpo nu, o estranho no familiar, coisas que eu fazia intimamente com os meus filhos eu levei para a cena. Ler as coisas que eu li, as coisas dela falando, me mostrou que era possível, não era só o que eu fazia em casa, que eram possíveis de serem mostradas. Foi um reconforto.²⁰⁹

A noção de performance, que passa a se repetir em diferentes criações de Lia Rodrigues a partir de então, é evocada nesse jogo de proximidade entre espectadores e bailarinos compartilhando o espaço cênico. No texto *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*, a pesquisadora e performer Eleonora Fabião²¹⁰ afirma que o espectador tem sua presença ampliada na performance, muitas vezes implicado diretamente e contribuindo dramaturgicamente para o espetáculo. Assim, é possível dizer que a partir de *Aquilo de que somos feitos* Lia Rodrigues passa a engajar seu espectador numa experiência criativa. A experiência aqui segue o sentido de transformação apontado por Victor Turner e reutilizado por Fabião, sentido que também se aplica perfeitamente às criações de Clark a partir dos anos 1960:

Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas epistemológicas do vocábulo *experiência* e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré-experiência e corpo pós-experiência.²¹¹

As transformações materializadas em cena começaram já na sala de ensaios, onde o processo de criação envolvendo intérpretes e coreógrafa também sofreu uma metamorfose completa, incluindo a nova forma de pensar a dramaturgia do espetáculo. A coreógrafa e bailarina Marcela Levi foi testemunha dessas mudanças, participando dos meses de preparação para as reencenações da obra de Clark e, em seguida, da criação de *Aquilo de que somos feitos*:

²⁰⁹ Entrevista em vídeo concedida por Lia Rodrigues a Suely Rolnik em 2 abril 2005.

²¹⁰FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Próximo ato: Teatro de grupo**. Antonio Araújo; José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

²¹¹ FABIÃO, *ibid.*, p. 240.

Mudou a relação da Lia com os intérpretes, com o material humano que existia ali, com cada pessoa envolvida. A ideia deixou de ser falar de alguma coisa, como tinha acontecido nos trabalhos anteriores, em que Mário de Andrade [*Folia 1* e *Folia 2*, de 1996 e 1998] e maternidade [*Ma*, de 1993] eram os temas. A partir de Lygia, Lia passou a falar *com* alguma coisa. Mudou a maneira de pensarmos a encenação, não havia mais início, meio e fim. Mudou a dramaturgia, não era mais uma narrativa linear, havia fragmentação e o público ficava mais livre para navegar. Pela primeira vez, quebramos a relação de palco-plateia.²¹²

Aqui vale a pena atentar para uma parte do testemunho de Marcela Levi sobre a transformação do trabalho da companhia fora da cena, na relação da coreógrafa com os bailarinos, que, ao que tudo indica, se abriu para uma escuta mais ativa das experiências de cada intérprete durante o processo de criação das obras. Não por acaso, Clark, destaca Rivera²¹³, disse em 1974, numa carta a Hélio Oiticica²¹⁴, que “nas proposições corporais em grupo, a parte mais ‘interessante’ é o ‘vécu’, a fala dos participantes após cada experiência, comunicando o que o trabalho suscitou em cada um”, ressaltando a importância da voz dos participantes na troca com a artista. “Assim vou me elaborando através da elaboração do outro”²¹⁵, disse Clark a Oiticica. É justamente no programa de *Aquilo de que somos feitos* que a coreógrafa passa a chamar os intérpretes de colaboradores, deixando claro a mudança da relação na sala de ensaio.

De fato, com o passar dos anos, Lia foi dando mais visibilidade à colaboração dos bailarinos nas fichas técnicas de seus trabalhos, refletindo as transformações no processo de criação. Se nos primeiros trabalhos dos anos 1990 (*Gineceu*, *Catar*), eles eram apenas “intérpretes”, em 1997 (*Folia 2*) eram apresentados como “intérpretes-criadores” e em 2000 (*Aquilo de que somos feitos*) passou a ser usado o termo “colaboração na criação”, assim como aconteceu em *Encarnado*, de 2005. Finalmente, a partir de *Pororoca*, de 2007, até *Fúria*, o crédito passa a ser “dançado e criado em estreita colaboração com”, descortinando na ficha técnica um trabalho altamente colaborativo, orquestrado pela coreógrafa, mas com

²¹² Entrevista em 11 jul. 2017.

²¹³ RIVERA, op. cit., p.150.

²¹⁴ Clark e Oiticica fizeram parte do grupo fundador do movimento neoconcretista, em 1959, do qual ela rapidamente se desligaria em 1960, dada sua autonomia artística.

²¹⁵ RIVERA, op. cit., p.150.

a total parceria dos artistas que fazem parte da companhia no momento de cada criação.

2.2

Tunga

Assim como aconteceu no encontro com Clark, a parceria com Tunga, iniciada em 2001, mexeu com as bases criativas de Lia, deslocando-as novamente. Assim como Clark, Tunga ofereceu novas formas de o corpo do artista se relacionar com materiais inesperados, proporcionou uma aproximação maior e mais potente com a arte da performance, suas altas doses de imprevisibilidade e abertura ativa para o outro, resultando numa ampliação do campo perceptivo de Lia, de seus performers mas também de seu espectador.

Um encontro capaz de criar novas e potentes corporalidades. Tunga é definido muitas vezes como sendo um artista perturbador, inclassificável, dono de uma poética singular, que transpira psicanálise, filosofia, biologia, química, literatura, história da arte, arqueologia. Sua obra – em que sobressaem esculturas e instalações mas na qual há também performances, desenhos e vídeos – é muitas vezes lida como barroca, lançando mão de materiais repletos de simbolismos como crânios, ossos, cabelos, líquidos viscosos, agulhas, bengalas gigantes²¹⁶. Tunga, a meu ver, sujou, borrou, bagunçou a obra de Lia, sua parceira em performances intensas, vigorosas, carregadas de elementos orgânicos e inorgânicos, onde havia sempre um caos programado pelo próprio artista. “Sempre gostei de bagunça. Não de ordem nem de desordem. Bagunça”²¹⁷, escreveu Tunga na abertura de seu livro *Barrocos de lírios*. E Lia Rodrigues descobriu isso na prática.

²¹⁶ Suely Rolnik abre o texto *Instaurações de mundo*, em 1998, sobre Tunga e sua obra, com uma longa enumeração dos materiais utilizados por ele em seus trabalhos, aos quais ela chama de insólito equipamento: “Chumbo, ouro, prata, cobre, aço, latão, alumínio, limalha de ferro, madeira, borracha e argila; mas também gelatina, ímã, pólvora, ácido sulfúrico e éter; velas, líquido luciferino, lâmpadas, lanternas e lampiões; baton, perucas, cabeleiras, tranças, laços de cetim, pentes, pérolas, seda pura, agulhas e dedais; gêmeas, ninfetas, *top-models*, atrizes de telenovela, campeãs de atletismo, estrelas nacionais de brilho internacional; fragmentos de velhas canções, filmes, computadores, projetores, caixas de charuto, brejeiras, tacapes, malas velhas, chapéus, panamás e cowboys; moscas, aranhas, lagartixas, cobras, sapos e besouros; sinos, sinetas, urnas, cálices, jarras, vasilhas, esponjas de lavar louça, termômetros, tripas de mico e ossos; relva, redes, areia, beira mar, beira de rio.” ROLNIK, Suely. *Instaurações de Mundos*. In: **TUNGA. Tunga: 1977-1997**. Curadoria Carlos Basualdo. Miami : Museum of Contemporary Art, 1998.

²¹⁷ MACHADO, Cassiano Elek. Livro de Tunga explica ao desexplicar. **Folha de S. Paulo**: São Paulo, 29 out. 1997.

A crítica Suely Rolnik também oferece, em diferentes textos, chaves esclarecedoras para entender a complexidade das operações poéticas de Tunga. Em suas reflexões, faz, com certa frequência, aproximações entre Lygia Clark e Tunga, colocando os dois numa mesma linhagem de criadores brasileiros experimentais. Segundo Rolnik, Tunga reatualizaria o que o crítico Mário Pedrosa chamou de “o exercício experimental da liberdade”, referindo-se ao trabalho de Lygia Clark e de Hélio Oiticica. Rolnik elege Tunga como um exemplo de artista contemporâneo que reativa, com uma forma singular, o que ela chama de “marca antropofágico-neo-concreto-tropicalista”, ligando Clark e Oiticica aos antepassados do movimento antropofágico mas também a outros nomes de sua geração e da geração seguinte, como os cineastas Glauber Rocha e Julio Bressane, além dos poetas e compositores tropicalistas. Uma definição que pode se aproximar da produção artística de Lia Rodrigues, em cuja herança antropofágica esse estudo se deterá no próximo capítulo.

Cada um dos criadores que povoam esta linha, incorpora o ‘banal’, à sua maneira, afirmando uma estética viçosa e inventiva que impregna o cotidiano brasileiro, e que nunca havia sido inscrita no sistema oficial da cultura. Eles não só trazem esta estética para a cena artística mas a misturam com as mais sofisticadas e experimentais referências eruditas dos assim chamados “centros hegemônicos”²¹⁸.

Outro ponto de contato entre Clark e Tunga seria a questão da autoria, já que ambos oferecem ao seu espectador novas experiências possíveis do sensível, que vão depender exclusivamente da forma de fruição de cada um no contato com a obra e da própria relação entre si dos materiais empregados nas criações. O artista não é mais o protagonista e a obra depende do espectador para se realizar ou não, que também ecoa de forma evidente na obra de Lia Rodrigues a partir de *Aquilo de que somos feitos*.

O artista, para Tunga, é apenas um “propositor”, como já o era para Lygia Clark, prima-dona entre seus mestres, que declara isso com todas as letras numa espécie de manifesto, escrito em pleno ano de 1968²¹⁹. Na fórmula de Tunga, o que o artista propõe é um protocolo de experimentação – lista de objetos, roteiro de operações e, eventualmente, agentes humanos ou não de tais operações. No entanto, o que advirá não é ele quem sabe e muito menos quem decide; é o fio vital que alinhava

²¹⁸ ROLNIK, 1998.

²¹⁹ Rolnik refere-se ao texto *Nós somos os propositores*, de Clark, já mencionado neste estudo.

os corpos de certa maneira, dependendo do que em cada um é afetável ou não pelo outro, dos efeitos de cada um no outro.²²⁰

Uma outra ligação evidente entre os dois artistas é a contestação ao sistema de arte, do qual não conseguiram escapar ou se livrar de forma integral, mas que ambos, cada um à sua maneira, souberam repensar com ações e criações, deixando à mostra a função político-poética da arte, assim como fez e continua fazendo Lia Rodrigues em sua experiência coreopolítica na Maré. Ao longo de sua trajetória, Clark deslocou sua obra dos museus e galerias para universidades e ruas, até que, na fase final de seu trabalho, o apartamento onde morava passou a ser o lugar onde realizava as sessões com os *Objetos Relacionais*²²¹. E, ao longo de suas diferentes fases como criadora, foi tirando o poder aurático das obras de artes, que passaram a necessitar de manipulação e de participação do público para existir, como em *Caminhando* ou nas proposições, assim como foi priorizando os materiais mais baratos e banais, historicamente nada valorizados no mundo artístico.

Tunga também subverteu o mercado da arte da mesma forma, ao deslocar seus trabalhos para locais inesperados como o Arquivo Geral do Jardim Botânico do Rio, onde se deu *Laminadas Almas*, colaboração com Lia Rodrigues, de 2006. Arregimentando gente fora do circuito da arte para participar oficialmente de suas inaugurações (office boys, desempregados, sem-terra, sem-teto, presidiários²²²) ou aproveitando suas exposições em grandes espaços destinados à arte para discutir a própria arte e as instituições que a cercam. Algo que aconteceu em 2001 quando foi convidado para inaugurar o prédio do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, e para isso ocupou todo o local de forma inesperada, em colaboração com Lia Rodrigues, ou em 2005, quando expôs no Louvre, em Paris, uma instalação de 12 metros, colocada sob a pirâmide ícone do museu francês, cujo objetivo era levantar a discussão sobre os dominados e dominadores no mundo da arte. Num perfil publicado na revista *Piauí*, em 2010, o artista, que normalmente evitava tecer comentários sobre seus trabalhos em conversas com jornalistas, falou

²²⁰ ROLNIK, 1998.

²²¹ ROLNIK, 1999, p.30

²²² Rolnik tem um texto sobre o tema: **Despachos no museu – Sabe-se lá o que vai acontecer**. São Paulo, Perspectiva 15, jul. 2001.

explicitamente da intenção política das duas experiências. Primeiro, foi sobre a performance no Banco do Brasil, parceria inaugural com a coreógrafa, aproveitando para criticar também a postura de seus colegas:

Aquele prédio foi reformado por pura vaidade corporativa [...] O espaço reservado para a exposição é ridículo de tão apertado. Por isso senti a necessidade de fazer algo ali que servisse de protesto público. [...] A verdade é que hoje os artistas estão muito interessados em defender ONGs, crianças pobres, mas, dentro do mundo das artes, a consciência política deles é bastante duvidosa.²²³

Em seguida, Tunga comentou com assertividade crítica sobre os propósitos da instalação *A Luz de Dois Mundos*, presa na coluna central no subsolo da pirâmide do Museu do Louvre e descrita na revista como uma obra na qual com “três pedaços de ferro, no formato de longas bengalas, Tunga equilibrou uma trança de bronze negra com crânios e uma rede de descanso. Nela, estava deitado um esqueleto sem cabeça. No chão, réplicas de cabeças tiradas de estátuas clássicas”²²⁴. Tunga explicou a criação assim: “A ideia surgiu do significado do museu [...] Um museu é uma pilhagem de materiais que reafirmam o domínio de um povo. A história da arte é uma luta entre dominados e dominadores. Com os crânios e esqueletos, quis mostrar o lado dos derrotados.”²²⁵

Vejo que os gestos políticos-poéticos-contestadores que se confundem com a obra tanto de Clark como de Tunga vibram na mesma intensidade dos movimentos realizados por Lia Rodrigues ao longo de sua trajetória como artista. Um trecho do manuscrito *A propósito da magia do objeto*, de Clark, dialoga, por exemplo, com a história da coreógrafa na favela, ao mostrar como a arte que ativa corporalmente o espectador, oferecendo-lhe liberdade para agir/sentir, é uma arte capaz de furar a bolha do público de elite. Uma arte sem arte.

[...] Para que tal mudança, verdadeiramente, se opere na arte contemporânea, é preciso outra coisa que simplesmente a manipulação e a participação do espectador. É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor. [...] Quando a obra era dada pronta (“obra de arte”), o espectador só podia tentar decifrá-la – e para isso às vezes era preciso inúmeras gerações. Era um problema da elite. Daqui em diante, com

²²³MORESCHI, Bruno. Dentes descabelados – Enigmas e eletrochoques nas obras de Tunga. **Piauí**: Edição 49, out. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

“Caminhando”, é no instante em que pratica o ato que o espectador percebe simultaneamente o sentido de sua própria ação. É uma comunicação mais direta, não é um problema de elite. [...] Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte²²⁶.

Finalmente, não deixa de ser simbólico que ambos os artistas, Clark e Tunga – originariamente artistas visuais – sejam dois criadores que encontraram na escrita um ponto de reflexão de seus trabalhos. Uma ligação entre a palavra escrita e a criação artística muito cara ao processo de trabalho de Lia Rodrigues. Em ambos os casos de Clark e Tunga, a escrita surge como invenção, um dispositivo especulativo que não tem como objetivo servir como legenda de suas obras de arte mas as adensa, trazendo novas camadas possíveis às leituras dos trabalhos. Em Tunga, há uma performatividade flagrante nos textos, como nos escritos fabuladores que compõem o livro *Barroco de lírios*²²⁷, de 1997, que não é um guia ou explicação linear de suas obras mas oferece um retrospecto de suas criações de 1981 a 1996, com dados, fatos, testemunhos, tudo misturado de uma forma que parece extrapolar as palavras, como se a palavra se transformasse em carne, em algo vivo, como comenta Rolnik:

Narrativas com referências a documentos imaginários – recortes de jornal, relatórios de pesquisa, depoimentos, telegramas, cartas, inscrições arqueológicas, achados paleontológicos, registro de experiências telepáticas, etc. – produzem uma imitação pseudo-científica impregnada de mistério e magia que acaba contaminando a obra. Nestes textos, onde ficção se entrelaça com dados objetivos e biográficos, obra e vida tornam-se inseparáveis – a vida se mostra obra, e a obra, cartografia da vida²²⁸.

A primeira parceria de Lia Rodrigues com Tunga, *Resgate*²²⁹ foi um evento de grandes proporções, que ocupou todos os andares do CCBB de São Paulo e que envolveu experimentações com obras anteriores de Tunga, como *Lúcido*

²²⁶ CLARK, op. cit.

²²⁷ TUNGA, **Barrocos de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/barrocos_de_lirios_baixa. Acesso em: 28 out. 2020.

²²⁸ ROLNIK, 1998.

²²⁹ Há um curta artístico do diretor Marcelo Dantas gravado no dia do evento, 21 abr. 2001, no qual é possível ver, mesmo que de forma difusa, os performers da companhia de Lia Rodrigues em ação. Disponível em: <https://vimeo.com/91732287>.

*Nigredo*²³⁰, e *Teresa*, performance na qual dezenas de homens trançam, ao vivo, uma *teresa*, a corda feita de panos amarrados para a fuga de presidiários. Na experiência paulista, a *teresa* foi trançada ao vivo por um grupo de sem-tetos convocado por Tunga nas proximidades do CCBB, no Centro da cidade. Cerca de mil pessoas passaram pelo prédio histórico naquele dia, para ver a performance que durou oito horas. A crítica de arte Viviane Matesco definiu *Resgate* assim:

A performance foi executada por cem atores e bailarinos dirigidos por Lia Rodrigues e com música de Arnaldo Antunes. Além das tranças em feltro e dos fios de cobre, a cena incorporava peças de vidro, sinos, caldeirões com sopa, pratos de metal. Bailarinos seminus interagiam com esses elementos conferindo sensualidade crua à cena; passavam barro nos sinos, os penetravam com os corpos já enlameados, formavam um conjunto – corpo de sinos e humanos – integrado pelas curvas de ambos.²³¹

Em 2018, num seminário no Museu de Arte do Rio sobre a obra de Tunga, Lia Rodrigues falou pela primeira vez ao vivo sobre a parceria, a começar pela criação de *Resgate*.

Tunga falava para mim: Lia, faz o que você quiser, fica andando de baixo para cima. Eu levei uns 12 bailarinos e bailarinas e (ele dizia) organiza do jeito que você quiser. Mas (eu dizia): Tunga isso é enorme, eu não sei o que fazer. E ele (dizia): na hora você vai saber. Eu embarquei e na hora e as coisas iam acontecendo, ia transbordando, aquilo foi se transformando em coisas inesperadas, cem homens cantando, o Arnaldo Antunes cantava, eu subia, falava pra alguém faz isso e as coisas iam reverberando. De repente, o Tunga entrou no meio daquela loucura e cochichei para a bailarina vai lá e pinta o Tunga. Ela pegou um bastão, parecia um batom, uma coisa enorme, e aí o Tunga ficou inteiro pintado. [...] Eu aprendi com ele esse negócio de deixar rolar, tinha uma energia que acontecia e eu ficava muito melhor do que eu era. Porque eu trabalho de uma forma completamente diferente, eu era obrigada a visitar um jeito diferente de criar, o que me ajudou muito no meu trabalho posteriormente.²³²

No site oficial dedicado à obra de Tunga, há uma minuciosa descrição daquele dia inteiro de abertura de *Resgate*, dando a dimensão do festim de experiências vivenciados tanto pelos artistas envolvidos como pelo público:

²³⁰ Assim a obra está descrita no site oficial de Tunga: “vidro soprado, grânulos de cristal, bolas de cristal, bolas de sinuca, feltro, esponjas e escovas de cerdas naturais tingidas”. Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/lucido-nigredo/>. Acesso em: 31 out. 2020.

²³¹ MATESCO, Viviane. Performances ou Instaurações? O Corpo como cena em Tunga. **27º. Encontro Nacional Anpap**, 2013, p. 2574.

²³² Seminário **Diálogos com Tunga – O rigor da distração**. Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, 12 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwRj6shVuUY>. Acesso em: 24 set. 2020.

Tunga ocupou os três andares do centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. E durante toda uma jornada, realizou a performance de abertura da exposição. O edifício tinha um generoso prisma que culminava numa claraboia. E bordeando este prisma no segundo e no terceiro andar, um guarda corpo de alvenaria funcionava como frisas de uma ópera. Ao entrar no espaço o visitante encontrava todas as superfícies do primeiro piso ocultas por cobertores cinza chumbo. Banhadas por luz vermelha e impregnadas pelo mantra rock de Arnaldo Antunes. Uma imensa Tríade cujas bengalas se estendiam por quatorze metros de altura, entortava os pescoços do público para ver gigantes seres brancos que flutuavam sob a claraboia. Eram infláveis nas mesmas formas da tríade, cálice, garrafa, caldeirão e funil. Logo um dos 21 homens que por ali passavam vestidos de camisa social branca e portando preso ao cinto um penduricalho com a mesma sorte das figuras flutuantes, oferecia um prato de sopa que ali mesmo, em um caldeirão de ferro, era requentada. Na verdade o caldeirão era parte de 21 Heraldos que se distribuíam em torno da Tríade. Um grupo de bailarinas seminuas tratavam de maquiar a grande Tríade como se nada mais estivesse acontecendo em volta. No segundo andar, duas salas foram ocupadas com a instalação *Lucido Nigredo*. Numa sala, luz ultravioleta e a projeção *Heaven's Hell*, na outra luz infravermelha e a projeção *Hell's Heaven*. No terceiro andar cem performers se ocupam de tecer uma grande Teresa para a fuga iminente. As portas foram abertas por volta de 10hs da manhã e fechadas depois do anoitecer. As imagens se misturavam, mulheres de peles policromadas acariciando curvas de sinos gigantes, homens rasgando os cobertores para fazer cordas da mística trança, chapas de vidro, fios elétricos, pratos de alumínio em profusão a servir sopas e ruídos²³³.

A partir de *Resgate*, Lia e Tunga deram início a um diálogo artístico, que se seguiu até a morte dele, em 2016, às vésperas da estreia de *Para que o céu não caia*, obra da coreógrafa que foi dedicada ao amigo e parceiro. Se na primeira década do século 21 suas criações em dupla estiveram à mostra aos olhos do público, em trabalhos para serem vistos (e, sobretudo, experienciados), depois eles nunca deixaram de se encontrar, conversar, trocar ideias, pensar em novos projetos, como contou Lia no seminário de 2018:

Meus encontros com Tunga foram sempre experiências poderosas, que deslocaram a minha percepção de espaço de corpo, e da relação que eu estabelecia entre obra, espectador e artista. Encontro também de uma amizade especial, ia visitar em sua casa e no seu ateliê, falávamos de vida, de arte, às vezes, ficávamos muito tempo em silêncio, pensando juntos. Nas nossas parcerias, eu me atirava sem pudor, em sua direção, ele me transportava e me devolvia uma infinidade de fagulhas incendiárias. Agora o Tunga mora dentro de mim, ele me convida ainda e sempre para um caos rigoroso e sublime. Ele é motor, ele é fonte, ele me faz viva.²³⁴

²³³ Disponível em: www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/resgate/. Acesso em: 1 nov. de 2020.

²³⁴ Seminário **Diálogos com Tunga – O rigor da distração**, op. cit.

Em 2002, Lia e bailarinos constroem uma peça que segue a linhagem de experimentações escultóricas com o corpo, iniciada em *Aquilo de que somos feitos*, testando também materiais mais banais, principalmente fitas adesivas transparentes e opacas. *Formas breves*²³⁵, como já foi dito no capítulo anterior, foi um desdobramento da peça *Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele*, cuja inspiração partiu do legado do artista alemão Oskar Schlemmer, um dos fundadores do movimento modernista de design e de arquitetura nascido na escola de Bauhaus, nos anos de 1920. *Formas breves* unia Schlemmer aos pensamentos do escritor Italo Calvino em seu livro *Seis propostas para o novo milênio*: em comum, diz o programa da peça no site da companhia, “a discussão do homem e seu futuro e a investigação das estruturas por trás da obra artística.”²³⁶ Na prática, uma peça explodia o espaço do palco, com as tiras da fita adesiva prolongando-se para além dali, muito silêncio, luz branca e corpos sendo apresentados enquanto forma, peso, velocidade, tempo e espaço²³⁷. Uma das imagens mais marcantes, como bem assinala em seu texto Helena Katz, é das fitas adesivas transparentes apertando o corpo de diferentes formas, criando neles contornos inventados por Schlemmer em seu *Ballet Triático*, trabalho coreográfico concebido em 1922, a partir de formas geométricas.

O encontro artístico seguinte de Lia e Tunga, após a experiência catártica de 2001, aconteceria em 2004, quando a coreógrafa estava começando o processo de aproximação da Maré, que resultaria na transferência da companhia para a residência na favela. Tunga convidou Lia e os bailarinos para dançarem dentro do pavilhão que abrigava – e abriga até hoje – a obra *True Rouge*²³⁸, no complexo de

²³⁵ Colaboração na criação: Marcela Levi, Micheline Torres, Jamil Cardoso, Amália Lima, Marcelle Sampaio, Ana Carolina Rodrigues. Um pequeno trecho de *Formas Breves*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g0yvO_OwbdM.

²³⁶ <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-19/index.php>

²³⁷ KATZ, Helena. Lia Rodrigues anuncia o futuro em Formas breves. **O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 14 abr. 2002. Caderno 2.

²³⁸ A obra é descrita assim no site oficial de Tunga: “Na versão grande de *True Rouge* a armação em cruz se amplia numa estrutura feita de três peças de madeira vermelha que em vez de sustentar uma única rede, passa a sustentar de oito a doze redes. Esta versão demandou cento e trinta redes, penduradas em 12 cruzetas. Por possuir a trama bem aberta, a rede não esconde os elementos dentro dela. Essa transparência, a da rede, flerta com a transparência do vidro e dispõe os elementos para a devida degustação. Dentro delas estão escovas, esponjas do mar, bola de bilhar, feltro e contas de vidro na cor vermelha. E entre os objetos transparentes encontramos cálices, garrafas e funis em três

arte contemporânea de Inhotim, nas proximidades de Belo Horizonte, Minas Gerais. Naquela época, antes de se transformar num espaço expositivo aberto ao público, o local era apenas a propriedade particular do empresário Bernardo Paz, colecionador de arte e fã assumido de Tunga. Foram dois dias de trabalho para uma filmagem registrada pelo cineasta Murilo Salles.²³⁹ A companhia dançou em meio à instalação²⁴⁰, composta por vários tubos e vidros, presos por redes, repletos de líquidos vermelhos que remetiam (e ainda remetem) a sangue. Nas imagens registradas pelo cineasta, os performers estão nus, manipulando e se lambuzando lentamente de gelatina vermelha, material muito recorrente na obra de Tunga.

O vermelho marcante de *True Rouge* ressurge de múltiplas formas em *Encarnado*²⁴¹, obra de 2005 criada por Lia com os bailarinos de sua companhia²⁴². Trata-se, numa definição muito breve, de um trabalho que traduz em dança as primeiras impressões/sensações da residência da companhia na favela, trazendo também as contaminações das obras tanto de Tunga quanto de Lygia Clark, na presença marcante de materiais orgânicos que explodem em cena e experimentações vertiginosas com corpos. Pela primeira vez, a coreógrafa usa os corpos dos bailarinos como telas repletas de cores.

Os bailarinos surgem lambuzados de sangue falso (uma mistura feita de ketchup, molho de tomate e tomate pelado), há estopa, saco plástico e até um líquido viscoso branco feito de creme de leite nas diferentes cenas. São vários os momentos

tamanhos cada um, além de bolas de cristal. Garrafas e cálices estão cheios de líquido vermelho.”. Disponível em: www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/true-rouge-2/. Acesso em: 31 out. 2020.

²³⁹ Lembro de ver essas imagens dos bailarinos dançando no pavilhão de Inhotim num filme exibido no Sesc em São Paulo, em 2010, comemorando os 20 anos da companhia. Naquela época, eu não tinha ideia do que era Inhotim e fiquei muito impressionada com as imagens dos bailarinos se movimentando num pavilhão todo em vidro, com muita natureza em volta. Lia exibiu esses trechos registrados por Murilo Salles no seminário de 2018 no MAR, dizendo que se tratava de uma parte do filme *Carte Blanche* sobre suas obras e influências, feito em parceria com a Cinemateca de Paris.

²⁴⁰ Em setembro de 2016, nos festejos de dez anos de Inhotim, a companhia reencenou *True Rouge*, desta vez, com os artistas saindo nus de dentro do lago à frente da galeria, para depois penetrarem no pavilhão onde está a obra e interagirem com ela. Imagens da performance disponíveis em: <http://map.fot.br/10-anos-instituto-inhotim-galeria-true-rouge/>

²⁴¹ No próximo capítulo, adentro mais profundamente no processo de criação de *Encarnado*, ao tratar dos arquivos-leituras de Lia Rodrigues. Um curto trecho deste trabalho está à disposição em: <https://www.youtube.com/watch?v=jQ6SY0Ug4H0>.

²⁴² Colaboração na criação: Micheline Torres, Jamil Cardoso, Amalia Lima, Celina Portella, Ana Paula Kamozaki, Gustavo Barros, Allyson Amaral, Leo Nabuco, Giovana Targino, Leonardo Nunes.

em *Encarnado* em que os corpos nus estão à mostra, emporcalhados do líquido vermelho sangue, ressaltando tanto a vulnerabilidade do ser humano como seu lado animal. Um bailarino vomita sangue; outro parece defecar sangue; um outro irrompe no ambiente com uma camisa branca respingada de vermelho, como se tivesse segurado alguém sangrando ou até mesmo levado um tiro, corre de um lado para o outro, em desespero, tentando falar algo, mas não consegue dizer nada compreensível; dois bailarinos-cães, movimentando-se de quatro, mordem uma bailarina, arrastada por eles no chão, arrancando com a boca e com muita fúria suas roupas e vísceras – são, na verdade, pedaços de estopa encharcados de líquido vermelho que já estão nas bocas deles, mas que parecem retirados do corpo dela. O caos programado, a bagunça de Tunga, e as proposições de Clark ecoam naquela dança tão turbulentamente repleta de imagens inquietantes.

No final de *Encarnado*, numa das cenas mais impactantes do espetáculo, três bailarinos aparecem carregando uma bailarina nua dentro de um saco plástico transparente fechado, colocando-a no centro do palco, deitada. É possível ver que há muito ketchup lá dentro, parecendo se tratar, mais uma vez, de sangue. A bailarina se mexe como estivesse tentando sair daquela prisão: estica os pés, os braços, o corpo todo, sempre na posição horizontal. Seu corpo está confinado no saco, envolto em líquido vermelho, respira com dificuldade, mas não deixa de lutar agitadamente para sair dali. Em meio ao desespero, ela consegue se livrar do saco e encher os pulmões de ar novo. Impossível olhar para aquele corpo vermelho saindo do saco e não pensar na violência dos corpos do lado mais sangrento de uma favela carioca. Impossível não voltar ao túnel de Clark e todas as suas sensações mais claustrofóbicas. Ou ainda não vislumbrar os excessos de *Resgate* e as cores intensas de *True Rouge*.

A cena descrita acima foi justamente uma das partes de *Encarnado* escolhidas por Lia Rodrigues para ser exibida no seminário de 2018, logo após trechos da performance *True Rouge*, fazendo a ligação óbvia com a experiência com Tunga. As influências de Clark – ou o arquivo-Clark – reaparecem nos líquidos e misturas que lambuzam os corpos intérpretes e também na utilização dos materiais banais e baratos, como plástico e estopa. Lygia, Tunga e a favela da Maré são algumas das muitas camadas contidas em *Encarnado*. A obra oferece uma rica

experiência de estados corporais tanto para quem a executa como para quem a vê, seguindo assim a mesma genealogia de Clark e de Tunga em suas criações capazes



Figura 6 - *Cena de Encarnado*

de tirar o espectador de sua passividade, oferecendo um encantamento ou um estranhamento vivenciado no plano corpóreo. Em 2005, em plena criação de *Encarnado*, Lia falou a Suely Rolnik sobre como as proposições de Clark estavam sendo reativadas em seu processo de trabalho na Maré:

Se passaram seis anos e eu estou fazendo uma criação. Eu não tinha percebido o quanto tinha ficado, é como um lugar adormecido que acorda. Eu devo ter em mim um monte dessas coisas que ela colocou em mim e ainda não desabrocharam. Neste trabalho explodiu tanta coisa. Tem a coisa de usar objetos, ketchup, porque eu fui direto pegar coisas delas. Estamos vomitando coisas. Tem a baba, a gente literalmente baba. Ainda é um processo. Os materiais são perturbadores, a baba não é boa, não é bom ficar todo babado, mas é perturbador. São materiais que rasgam, que ficam sem ar. Não é agradável.²⁴³

No ano seguinte à estreia de *Encarnado*, Lia e Tunga se encontraram para um novo trabalho e, mais uma vez, num projeto de grandes proporções: *Laminadas*

²⁴³Op. cit.

Almas, performance com instalação, que o artista chama de instauração²⁴⁴, no Arquivo Geral, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Projeto mirabolante, que ocupou diferentes salas, contando com a participação dos bailarinos da companhia de Lia Rodrigues numa delas, onde interagiam com abajures, asas de moscas, grandes alfinetes, peles de rã, rãs vivas e luvas gigantes. A bailarina Amália Lima, integrante mais antiga da companhia e hoje assistente de Lia, me ofereceu o olhar privilegiado de quem participou de *True Rouge*, *Resgate e Laminadas Almas*. Ela destacou, em conversa comigo, o lado orgânico da obra de 2006, lembrando ainda como se dava o encontro artístico de Lia e Tunga:

Os dois sempre trabalhavam numa grande junção de ideias. O Tunga jogava suas ideias e a Lia vinha com as delas para tornar tudo uma grande mescla. Para o trabalho do Jardim Botânico, ele cismou com a ideia de fazermos algo com um grande sapo, um bicho de verdade, que deixou na Maré para conviver conosco. Minha lembrança é de um trabalho muito orgânico, com girinos, moscas, insetos variados, mas também umas bengalas que davam um tom erótico à performance. Tunga para mim sempre foi assim, mais carnal, mais erótico até mesmo do que a Lygia Clark.²⁴⁵

Não era um sapo, mas sim rãs, contou Lia no seminário de 2018. Tunga a convidou para o trabalho e quando eles foram conversar sobre a execução, na casa dele, Tunga deu as rãs para Lia fazer experiências com sua equipe, na Maré. Como se vê, a ideia de experimentação e de imprevisibilidade persegue o encontro dos dois artistas:

Coloquei a rã no carro e levei. Cheguei lá e falei para os bailarinos, a gente vai ter que trabalhar com as rãs. Eu não tinha coragem de pegar na rã, que era grande e gorda. A gente fez cercadinho, pegava a rã, a rã pulava, eu não sei o que vamos fazer mas vamos ficar aqui em volta da rã para ver se a rã nos fala alguma coisa. A rã pulava, a gente pulava. E eles perguntavam: como é que a gente vai fazer? Eu [dizia] não sei, na hora a gente vê o que vai fazer. Na hora foi o que aconteceu, tinham milhares de rãs que ficavam pulando e a gente pulava em volta das rãs. Eram coisas assim: como a gente trabalha com luminárias? São objetos que no meu trabalho não lido, de repente eu tinha que lidar com uma coisa muito diferente do que estava acostumava, mas eu confiava nele e foi uma experiência maravilhosa²⁴⁶.

²⁴⁴ “*Instauração* é o nome dado por Tunga para uma estratégia recorrente em seu trabalho, que consiste em incorporar à obra pessoas estranhas ao mundo da arte, protagonistas de uma espécie de performance, seguindo um ritual com objetos e materiais sugeridos pelo artista; restos da performance compõem uma instalação que permanece exposta. O conjunto formado pela performance + processo + instalação ‘instaura’ um mundo” (ROLNIK, 2001).

²⁴⁵ Entrevista em 27 jun. 2017.

²⁴⁶ Seminário **Diálogos com Tunga – O rigor da distração**. Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, 12 set. 2018.

Numa reportagem antes da apresentação de *Laminadas Almas*, o jornalista e crítico de arte Fabio Cypriano contou, no jornal *Folha de S.Paulo*, que Tunga iria reger uma sinfonia que seria “executada por sete bailarinos, 40 estudantes de biologia, 600 rãs, dois mil girinos, 40 mil moscas e milhares de larvas”²⁴⁷. Os bailarinos comandados por Lia incorporariam moscas e rãs. Segundo Cypriano, Tunga transformou a exposição num ato político, por apresentá-la fora do circuito das galerias de arte. Mais à frente, o crítico tratou da relação de Tunga com a performance – uma experiência recorrente que Cypriano chama no texto de “corpo presente” – servindo de gancho para chegar à parceria com a coreógrafa. Em sua resposta, Tunga oferece pistas esclarecedoras de seu projeto poético que tinha o corpo como foco central.

Na arte contemporânea, interessam as experiências com o corpo em sua totalidade, não é apenas o olhar, mas o tato, o olfato, a presença, tudo aquilo que vai servir de constitutivo do sujeito. A linguagem corpórea é um dos momentos da formação dos sentidos do sujeito. Mesmo que ela não esteja codificada como a visual-verbal, ela pode ser tão bem elaborada quanto. A presença da Lia Rodrigues é exatamente para dar suporte nessa direção. E a performance é como colocar a obra à disposição da experiência.²⁴⁸

Em seguida, Tunga falou do processo criativo ao lado de parceiros:

Em minhas colaborações em geral, que são múltiplas e inúmeras, tenho como princípio que eu sei o que não quero. O que eu quero é aquilo que não consigo descobrir sozinho e aí entra a colaboração. Evidente que há identidade estética e de propósitos com o Artur Barrio ou o Thiago e o Matheus Rocha Pitta. Há fraternidade em se trabalhar junto.²⁴⁹

Nessas parcerias com Tunga, contou Lia no seminário do MAR, não havia ensaio, mas algumas premissas, algo muito diferente do método de trabalho da coreógrafa com a companhia, no qual, além de todo o processo de criação, há exaustivos ensaios, que continuam acontecendo sempre que surge uma nova apresentação de cada obra do repertório. E toda a movimentação coreográfica, no trabalho de dança, como Lia Rodrigues sempre esclarece, segue uma contagem

²⁴⁷ CYPRIANO, Fábio. Para Tunga, a arte deve “atingir o sonho”. *Folha de S.Paulo*: 17 mai. 2006. Ilustrada.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

rígida, sem qualquer espaço para improvisações. No caso das performances de Tunga, as premissas são o que Eleonora Fabião chama de *programa performativo*, “o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.”²⁵⁰

O programa performativo é o ponto de partida da performance, “motor de experimentação psicofísica e política”²⁵¹, como sintetiza Fabião. Uma vez iniciada, a performance passa a habitar o território da imprevisibilidade, onde o corpo do artista e o corpo do público estão abertos a toda a sorte de experiências, que põe abaixo a ideia de representação, enquanto ampliam e confundem a noção de arte, ao lançar mão de processos criativos e materiais inesperados. Finalmente, a performance incita a criatividade do artista e de seu espectador ao negar dar um significado prévio ao que acontece durante sua execução. Diz Fabião, “o performer age como um complicador, um desorganizador.”²⁵² Sem dúvida, como as parcerias com Lia Rodrigues evidenciam, Tunga foi um exímio complicador ao longo de sua trajetória artística.

2.3

Clark-Tunga-Lia

Aqui dou um salto no tempo, para continuar seguindo a trilha do arquivo Lia-Lygia. Chego em 2013, ano de estreia de *Pindorama*²⁵³, obra em que Lia retoma muitas ideias e imagens de *Encarnado* e, onde, mais uma vez, recorre a materiais e pensamentos que se ligam ao projeto poético de Lygia Clark. *Pindorama* tem origem numa performance criada pela coreógrafa com seus bailarinos em 2013, a partir de um convite da diretora de teatro Christiane Jatahy, para o projeto *In Drama II*, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro. A recomendação

²⁵⁰ FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista Lume**, n4. Dez, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 5 out. 2020.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Depois de *Encarnado*, Lia e sua companhia criaram na Maré *Pororoca*, em 2009, e *Piracema*, em 2011. *Pindorama* é o fechamento de uma trilogia sobre água e coletividade. Essas obras serão mais bem analisadas no próximo capítulo.

de Jatahy foi que o trabalho deveria inspirar-se no livro *A Descoberta do Mundo*, coletânea de crônicas de Clarice Lispector. Lia retomou a proposição *Túnel*, só que em vez de pano, conforme Clark propôs nos anos 1970, desta vez usou plástico, material já utilizado na cena final de *Encarnado*:

É um túnel grande feito de tecido e que ela [Clark] propunha uma experiência de as pessoas entrarem nesse túnel, e [passarem por] uma travessia: você não respira dentro, você faz uma grande travessia e sai fora transformado. E como eu tinha feito isso em 1998, eu tinha sempre a ideia de voltar nisso. [...] Já em *Encarnado* eu tinha trabalhado com camisinha, pedaços de panos. Eu fui lá [numa loja de plásticos], [...] e achei um tubo de plástico transparente, muito parecido com aquele túnel de tecido da Lygia. E aí vim para cá [CAM], decidi que aquele trabalho das tartarugas arfantes seria uma travessia por um túnel, com as bolhas de água, em vez de ketchup, teria camisinha. Trabalhamos com transparência e água e com isso a gente criou essa performance.²⁵⁴

A apresentação da performance na Casa França-Brasil aconteceu em abril de 2013, sete meses antes da estreia de *Pindorama*, que foi invadido por elementos daquela experiência, com novos usos. O plástico está lá, só que não há mais túnel, enorme, como elemento fundamental das duas primeiras partes do trabalho. As tartarugas arfantes – inspiração do conto de Lispector mas também de alguma forma aludindo aos corpos rastejantes de *Aquilo de que somos feitos* – voltam à cena, e as camisinhas surgem em número bem maior como bolhas cheias de água, espalhadas pelo chão. Os líquidos viscosos, evocando sangue e leite, de *Encarnado*, agora são só água, mas muita água, capaz de molhar o público em diferentes formas e momentos. Lia me contou que para a criação de *Pindorama*²⁵⁵, recorreu aos vídeos que registraram o processo de concepção de *Encarnado*.

Entendo que *Pindorama*²⁵⁶ se divide em três partes, na quais os espectadores estão livres para se movimentar ao redor da cena, repetindo aqui, mais uma vez, um forte elo com a performance. Na primeira parte²⁵⁷, um longo pedaço de plástico

²⁵⁴ Depoimento de Lia Rodrigues em mar. 2014 no CAM.

²⁵⁵ Dançado e criado em estreita colaboração com: Amália Lima, Leonardo Nunes, Gabriele Nascimento, Francisco Thiago Cavalcanti, Clara Castro, Clara Cavalcante, Dora Selva, Felipe Vian, Glacieli Farias, Luana Bezerra, Thiago de Souza. E com a participação na criação de Gabriela Cordovez.

²⁵⁶ Um pequeno teaser do trabalho disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=bLHlme_5cZ0. Acesso em 11 out. 2020.

²⁵⁷ Escrevi a crítica do trabalho depois da estreia na Maré. PAVLOVA, Adriana. Nus no mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 2014. Segundo Caderno.

transparente toma boa parte do chão e em cima dele os bailarinos colocam lentamente uma série de bolhas cheias de água, feitas de camisinhas. Uma bailarina surge nua em cima do plástico, que, amplamente movimentado por outros intérpretes, transforma-se num mar revolto. As bolhas estouram espalhando água para todos os lados, respingando nos espectadores e conferindo extrema materialidade à cena. A bailarina solitária luta, incansável, para não submergir. Surpreende a qualidade dos movimentos dela, mas também de quem dá vida ao oceano, numa coreografia milimetricamente bem executada, beirando a exaustão física de todos os envolvidos, dado o grande esforço. De forma mágica, o som do plástico reproduz o som de águas revoltas, enquanto o vento que sai do plástico em movimento levanta os cabelos de quem está próximo. O espectador se sente bem no meio daquele maremoto.



Figura 7 - Cena de Pindorama

O plástico é usado também na segunda parte, mais uma vez com a mesma maestria. Saem as águas, agora é a luta literal pela sobrevivência quando o chão não cabe nos pés. Cinco corpos de dançarinos nus se encontram e se repelem no

meio de um furacão criado pelos outros intérpretes na manipulação do plástico. Eles caem, se levantam, se agarram, brigam, se amam. E, de novo, tudo acontece muito próximo dos corpos dos espectadores.

A terceira e última parte acontece também debaixo de água. Os intérpretes tomam o ambiente carregando as camisinhas-bolhas em baldes e, aos poucos, vão espalhando dezenas e mais dezenas delas pelo chão de cimento. Nesse movimento lento e cuidadoso, obrigam o público a se mover, a mudar de lugar, para dar espaço às bolhas de água. Aos poucos, os espectadores se levantam, caminham, escolhendo novos lugares para se posicionarem, que logo são revistos, porque novas camisinhas-bolhas surgem aos seus pés, por todos os lados. Dá-se, assim, uma coreografia espontânea da plateia. É neste chão que os bailarinos de repente se deitam, para, lentamente, irem se movendo, se arrastando, desafiando os pés e os corpos de quem está em volta.

E é aqui que *Pindorama* tem profunda conexão com *Aquilo de que somos feitos*. Os corpos desnudos que agonizavam fechando a primeira parte de *Aquilo de que somos feitos* ressurgem em *Pindorama*, em meio a bolhas cheias de água, que, como a fragilidade do viver, vão explodindo em contato com o mundo. Aos poucos, o chão duro do Centro de Artes da Maré²⁵⁸, onde eu vi a estreia da obra, vai sendo tomado por líquidos, corpos estrebucham, respirando afanosamente, numa proximidade do público que desconcerta, deixando a plateia em completo estado de prontidão, em alerta, quase sempre com os pés molhados. Os corpos dos bailarinos vão se arrastando até se encontrarem num grande monte. E finalmente todas as luzes são apagadas e, no escuro completo, termina *Pindorama*.

Em meio às leituras dos escritos de Lygia Clark, me deparei com um trecho que imediatamente me levou às ondas do mar de *Pindorama*. Não sei se em algum momento desde que mergulhou na obra de artista, Lia Rodrigues se encontrou com este pequeno e belo texto, que, de certa forma, poderia ser sobre *Pindorama* também. “Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do

²⁵⁸ Assisti à estreia de *Pindorama* no Centro de Artes da Maré, em 14 mar. 2014. Neste dia, lembro-me de ver Tunga entre os espectadores.

oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço. Acordo e choro todo o oceano”²⁵⁹.

A obra seguinte a *Pindorama é Para que o céu não caia*²⁶⁰, de 2016, concebida por Lia e seus bailarinos ao mesmo tempo em que Tunga ia se despedindo da vida, vítima de câncer. O artista morreu em junho, justamente quando a obra que Lia acabou dedicando ao amigo fazia sua estreia mundial em Dresden, na Alemanha. A própria doença do artista teria contaminado a criação de *Para que o céu não caia*²⁶¹, que, numa definição muito curta, pode ser resumido como um manifesto pela sobrevivência, inspirado pela leitura do livro *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomani*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Amália Lima, assistente de direção do trabalho, divide algumas de suas percepções sobre como Tunga afetava a companhia:

O contato com o Tunga trouxe para Lia e, conseqüentemente, para os bailarinos algo mais visceral, um pensamento mais caótico e erótico ao mesmo tempo. Sempre me pareceu que ele mergulhava fundo na angústia humana, usando um material mais carnal, mais exposto. Durante o processo de trabalho de *Para que o céu não caia*, Lia passava horas com Tunga, que já estava doente e costumava elucubrar mais, viajar mais em imagens e ideias.²⁶²

Lia falou sobre os encontros com Tunga durante o processo de concepção da obra, no documentário *Onde nascem as ideias – Episódio Lia Rodrigues*, que trata da criação de *Para que o céu não caia*:

Para que o céu não caia, eu estava em pleno processo de criação visitando muito o Tunga, e eu levava foto e tudo e o Tunga: nossa é isso?! Filminhos. A gente tinha até pensado em fazer uma coisa juntos com uma parte que eu não utilizei para esse trabalho, que um dia eu ainda vou fazer, que tinha um plástico. Então, esse trabalho eu acho que é impregnado dele. E também uma homenagem a esse artista e principalmente a esse amigo maravilhoso que se foi tão cedo.²⁶³

²⁵⁹ CLARK, op.cit.

²⁶⁰ Dançado e criado em estreita colaboração com: Leonardo Nunes, Gabriele Nascimento, Francisco Thiago Cavalcanti, Clara Castro, Clara Cavalcante, Dora Selva, Felipe Vian, Glacieli Farias, Luana Bezerra, Thiago de Souza. E participação de Francisca Pinto.

²⁶¹ No próximo capítulo, prossigo nos estudos sobre esta peça. Há trechos do trabalho disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=QI16RIJ6Qg>.

²⁶² Entrevista em 27 jun. 2017.

²⁶³ **Onde nascem as ideias – Episódio Lia Rodrigues**. Direção: Carolina Sá. Canal Curta!, Rio de Janeiro, 2019.

Para que o céu não caia é um trabalho em que o corpo do espectador é convocado de múltiplas formas e intensidades, assim como sempre desejaram Tunga e Clark, a começar pelo cheiro do pó de café, espalhado pelos intérpretes em seus corpos, nos primeiros movimentos na cena, e que penetra nas narinas da audiência sem pedir licença. Aqui, como aconteceu em *Aquilo de que somos feitos* e em *Pindorama*, o público está livre para se movimentar em meio aos bailarinos, se distanciando ou não, sentando-se no chão ou aproximando-se tanto a ponto de sentir a respiração de quem está dançando. A proximidade torna-se ainda mais veemente no momento em que cada um dos performers, pelado e besuntado de pó de café da cabeça aos pés, segue encarando olho no olho cada um dos membros da plateia, sem deixar ninguém de fora deste encontro com o outro.

A aproximação é lenta e delicada. São longos e incômodos segundos diante do olhar desafiador do artista, colado ao corpo do espectador, que, mesmo vestido, se sente desnudo, tal a força dessa troca de olhares. É uma experiência física. Um encontro que mexe por dentro. O corpo de quem assiste está pronto para entrar na dança-ritual que se segue, a dança para segurar o céu, a dança dos espíritos, do nascimento dos xamãs, da cura. Seria a dança pela cura de Tunga? Eu me pergunto anos depois daquela estreia. O som dos pés dos bailarinos batendo no chão dá mais ritmo à experiência, dança-catarse, dança-libertação, dança-purificação, dança-expição, dança-corpo-em-devir-xamânico, dança-rito. A dança acontece no corpo de quem dança e, magistralmente, também no corpo de quem assiste. Uma pajelança, um descarrego. As imagens criadas por Lia e seus colaboradores servem de passe para a ativação de diferentes estados corporais. Tem um corpo antes e um corpo depois desse acontecimento. “A gente criou um estado físico e é a partir desse estado físico que a peça se desenrola”²⁶⁴, disse Lia em 2010, numa entrevista sobre *Pororoca*, mas que poderia ser sobre a obra de 2016.

Para que o céu não caia é, com certeza, uma obra à altura dos estados psicofísicos oferecidos pelas criações de Tunga – e de Lygia Clark. Como já foi dito, Tunga era um complicador em suas performances/instaurações mas também

²⁶⁴ COSTA, Tiago Bartolomeu. Lia Rodrigues quer-nos aqui dentro. **O Público**, 7 abr. 2010. Caderno Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/04/07/culturaipsilon/noticia/lia-rodrigues-quer-nos-aqui-dentro-254118>. Acesso em: 22 jun. 2020.

em toda a sua obra, na qual nenhum gesto artístico soava como banal. “A totalidade de sua obra talvez se estruture como uma rede móvel, uma teia infinita e sempre em balanço”, propõe acertadamente Tania Rivera²⁶⁵ acerca da trajetória de Tunga. Na entrevista de Lia Rodrigues a Suely Rolnik em 2005, a coreógrafa fala de forma breve da importância do artista em sua trajetória, justamente frisando o quanto a obra dele era capaz de mexer com ela: “Tunga é um cara que eu vejo as coisas dele e que me perturba, são coisas que estão dentro das minhas coisas. Eu sou feita de mil pessoas que eu vejo, que eu gosto ou não gosto, mas que estão dentro de mim.”²⁶⁶

Finalmente, Clark e Tunga também estão nas múltiplas camadas de *Fúria*, a obra que reúne todas as obras e arquivos de Lia, fazendo ligação com o passado e o presente, transformando, inclusive, as possíveis leituras de seu repertório, e mostrando que o trabalho de um artista é uma obra em devir. Tunga era um mestre na reatualização de suas obras. Frequentemente, pedaços de uma criação se rearranjavam em outras, nomes eram reaproveitados e a mudança para novos ambientes expositivos as transformava. Algo que Suely Rolnik chama do “eterno retorno do outrar-se”²⁶⁷ e que pode ser pensado naquilo que Lia Rodrigues desenha ao longo de sua trajetória e que *Fúria* vem delimitar, circunscrever, intensificando essa flecha que repete e volta como única condição de diferenciar, de sair, de transformar as camadas de realidade que nos cercam. Tunga disse certa vez: “Para mim trata-se de repotencializar uma obra em relação às outras. Uma obra acaba lendo a outra, e isso pode dar um novo sentido ao conjunto”²⁶⁸, traduzindo perfeitamente as hipóteses deste estudo em relação ao trabalho de Lia Rodrigues.

Fúria também é marcada pela utilização de materiais totalmente reciclados. Figurinos e objetos usados em cena saíram da mala com o acervo das quase três

²⁶⁵ RIVERA, Tania. Tunga em balanço. **Catálogo da exposição Vaivém**, Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.

²⁶⁶ Op. cit.

²⁶⁷ “Às vezes são apenas pedaços de obra que se atualizam em novas composições: formas, materiais, objetos, bichos, atmosferas, estruturas que retornam. Às vezes, obras inteiras. Às vezes elas mudam de nome a cada reatualização. Às vezes não. Às vezes duas obras diferentes recebem o mesmo nome, com sutilíssimas alterações. Às vezes uma obra se junta com outra e até com mais outra e, neste cruzamento, germina outra ainda, desconhecida. Às vezes elas se repetem anos a fio. Às vezes elas ficam anos sem reaparecer. Às vezes reaparecem por ciclos, lunações. E entre os ciclos, elas hibernam, adormecidas no esquecimento” (ROLNIK, 1998).

²⁶⁸ TUNGA apud ROLNIK, 1998.

décadas da companhia e de restos encontrados no Centro de Artes da Maré, transformando o trabalho numa obra ecológica, como Lia se refere ao processo de reaproveitamento de materiais. Tem muito plástico, rede de pesca de plástico, pedaços de panos, roupas antigas.

Tem figurinos desde início da companhia, eu guardo tudo numas malas em casa. Abri tudo, foi reciclado, eles (os bailarinos) foram inventando. E também nós usamos tudo que estava meio jogado no Centro de Artes, um pedaço de árvore que caiu e eu peguei essa varinha. E depois um pedaço de plástico que estava jogado. [...] A gente usa e transforma materiais que não têm nobreza nenhuma e viram mantos de reis, roupas, figurinos.²⁶⁹



Figura 8 - *Cena de Fúria*

Desde *Encarnado* os materiais mais banais e baratos se repetem na cena de cada trabalho da companhia, seguindo uma espécie de manifesto pela desglamourização da arte, evocado pela coreógrafa desde os corpos nus e cenografia ausente de *Aquilo de que somos feitos*, ligando-a mais uma vez à vida. Um projeto artístico que encontra eco nos conceitos de *precário* e de *precariedade*

²⁶⁹ Lia Rodrigues volta a São Paulo com *Fúria*, já percorrendo sete países. Metrópolis, 17 out. 2019. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=EHmpUNZ8bJ4. Acesso em: 21 de set. 2020.

vistos como potência, recolhidos por Eleonora Fabião na obra de Lygia Clark. No texto *Performance e Precariedade*, Fabião²⁷⁰ faz um breve histórico da trajetória da artista, mostrando como em seus escritos, dos anos 1960 aos 1980, a ideia de precário aparece como potência para criação e como modo de produção que vai ganhando força até se consolidar plenamente na relação da artista com o mundo.

Fabião mostra que o precário como conceito de trabalho e forma de existência surge nos manuscritos de Clark em 1963, com *Caminhando*. A pesquisadora destaca duas referências ao precário feitas por ela naquele ano: “Pergunto eu, como posso me sentir uma unidade total se o precário, o movimento permanente é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser a minha também?” e “Estou chorando o fixo que já não tem mais sentido em vez de aceitar na maior alegria o precário como conceito de existência.”²⁷¹

A ideia de precário ganha mais contundência durante a temporada em que a artista dá aulas na Universidade da Sorbonne, em Paris, nos anos 1970, ao trabalhar com materiais como sacos plásticos, pedras, ar, água, frutas, elásticos, jornal, areia, conchas, bolinhas de isopor. É com eles que Clark cria os Objetos Sensoriais e as Arquiteturas Biológicas, para fazer com seus alunos experiências psicofísicas.

Juntos investigam modos de criar corpo, modos de existir, de co-existir, de ‘aprender a viver sobre as bases da precariedade’. Executam séries de práticas para acessar o imanente precário; práticas para a permanente e infindável recriação do corpo e dos modos de existência.²⁷²

Já em 1983, Fabião destaca, Clark publica seu *Livro-Obra*, no qual há o manifesto *Nós Recusamos*, de 1966, em que trata de parâmetros objetivos e subjetivos para o seu trabalho, finalizando com a seguinte frase: “Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda a cristalização estática da duração.”²⁷³

²⁷⁰ FABIÃO, Eleonora. **Performance e Precariedade** in *A performance ensaiada: Ensaio sobre performance contemporânea*, org. Antônio Wellington de Oliveira Jr. Coleção Juazeiros. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

²⁷¹ CLARK, 1997, p. 168, apud FABIÃO, 2011, p. 63.

²⁷² FABIÃO, 2011, p. 64.

²⁷³ CLARK, 1997, p. 211, apud FABIÃO, 2011, p. 64.

A partir das reflexões e práticas de Clark, Fabião lança sua proposta de precário como ferramenta conceitual para pensar a performance, e como estratégia dramática e psicofísica para criar performance. “Valorizar a precariedade, investigar seu vigor político, potência estética e energia filosófica”²⁷⁴, defende. A falta ou escassez de recursos não é vista como uma fragilidade mas sim como impulsora de um estado de desequilíbrio capaz de criar novas realidades, que valorizam o corpo e não se dobram – ou pelo menos tentam – à ditadura do capital. Tudo, no entanto, tentando deixar de lado o romantismo ou a ingenuidade, como alerta a pesquisadora: “não se trata de um elogio à pobreza heróica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa de sua extraordinária riqueza poética, crítica e política, que, penso eu, deve ser reconhecida e valorizada”²⁷⁵. E segue com outro alerta importantíssimo: “o entendimento de precariedade proposto aqui não corresponde à ‘precarização dos modos de vida’ de acordo com o glossário neoliberal, muito pelo contrário”²⁷⁶. Modos e meios de produção de arte que se misturam com a vida, trazendo novas potências mesmo nas situações mais difíceis e complexas. Um jeito de fazer arte muito próximo ao dia a dia de uma companhia de dança no Brasil, sem nenhuma fonte de renda fixa, mas que continua produzindo, envolvendo corpos de dentro e de fora de uma favela, onde nem sempre é fácil se mover, real e figurativamente. Diz Fabião:

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta) a precariedade do corpo (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da arte (que se volta para o ato e para o corpo). [...] Como Clark esclarece, o precário não é um vilão a ser combatido – assim como o capital e os modos de conhecimento positivistas fazem supor – mas é potência e pode tornar-se meio de criação e modo de produção.²⁷⁷

Num texto recém-publicado sobre a coreógrafa, a companhia e suas implicações artísticas e políticas na favela da Maré, as pesquisadoras de dança Isabelle Launay e Silvia Soter destacam uma “poética de trabalho” (modos e meios

²⁷⁴ FABIÃO, Eleonora. **Ações: Eleonora Fabião**. Eleonora Fabião, André Lepecki (org). Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p.129.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ FABIÃO, 2011, p.65-66.

de produção, nas palavras de Fabião) ligada também à forma de repartição do orçamento, em que Lia privilegia o pagamento dos salários dos bailarinos²⁷⁸, contentando-se com o que chamam de “cenografia e figurinos mínimos” em seus espetáculos. A precariedade sendo capaz de criar uma dança que se apoia nela mesma, em suas coreografias, carregadas do ambiente e das pessoas que cercam a companhia na Maré:

Ela faz uma aposta na potência cinestésica das danças, no que pode ter de inventividade no próprio gesto, movido por um território superpopuloso e barulhento, e de uma coreografia em que pode-se perceber as tensões, os conflitos e as estratégias de um corpo social heterogêneo, em luta por sua sobrevivência, sua dignidade e pela necessidade de um senso comum.²⁷⁹

Fecho o capítulo recorrendo ao precário que tanto moveu Clark e continua movendo Lia como um manifesto para repensar o nosso tempo, uma potência política capaz de ativar novas possibilidades de ser e estar no mundo, novas subjetividades. Há de se buscar brechas, linhas de fuga, para não se deixar tragar pelas garras diárias do neoliberalismo, sua ode ao consumo desenfreado, que nos rodeia em todos os momentos da nossa vida. Precisamos ampliar mundos e descolonizar corpos. E a arte, os pensamentos e as ações descolonizadoras como as de Clark, de Tunga e de Lia foram e continuam sendo uma forma de resistência, um jeito de continuar respirando, de descobrir novos abrigos poéticos. Finalizo com as palavras de Lia sobre Clark: “Acho que o mundo seria melhor se as pessoas experimentassem o que a Lygia propôs”²⁸⁰.

²⁷⁸ Nos últimos anos, os bailarinos da companhia ganham um pró-labore mensal, além de cachês por apresentações e turnês.

²⁷⁹ LAUNAY, Isabelle; SOTER, Silvia. *Apprendre du Sud: La passion du possible selon Lia Rodrigues. Théâtre public*: Gennevilliers, out-dez 2020, p.42. No original : “Elle fait le pari de la puissance kinesthésique des danses, de ce que peut l’inventivité du geste lui-même mû par un territoire surpeuplé et bruyant et d’une chorégraphie où puissent se percevoir les tensions, les conflits et les stratégies d’un corps social hétérogène, en lutte pour sa survie, sa dignité, et la nécessité d’un sens commun.”

²⁸⁰ Op. cit.



Figura 9 - Cena de Para que o céu não caia

3. Chão 3 – Livros-corpos



Figura 10 - Cena de Fúria

Cena de Fúria

A música em looping não para.

Momento visceral. A dança que chacoalha, corpo em transe, bailarinos deitados, bailarinos em pé, chacoalhando sem parar, intenso, frenético. Corpos que parecem não dar conta. Pororoca visceral. A intensidade de Para que o céu não caia. Deslocam-se nesse transe pelo palco. Manifesto da cura pelo corpo. Tudo junto, embolado. Se roçam, levantam os braços, abaixam juntos, se levantam, ficam de quatro, tudo sempre chacoalhando, intenso, rápido, deitam com as barrigas para cima, balançam as cabeças, os braços, as pernas simultaneamente, se levantam, rodam os braços ao mesmo tempo. Tem humor, tem liberdade, tem intensidade, tem liberação de energia, tem gozo, tem sexo, tem leveza. Tem diversão. Tudo seguindo os sons percussivos da música que roda, roda, roda. Tudo em fluxo, quadros que se formam e deformam repentinamente. Os bailarinos homens surgem com vestidos femininos, levantam as roupas, e mostram seus pênis. Humor e deboche.

Vem em seguida a cena da linha, todos em linha, lado a lado, de frente para o público, muito próximos à plateia. Os bailarinos estão em pé, jogando seus troncos para frente, para atrás, tudo simultâneo. De novo, a vibração e intensidade da dança de conjunto de Para que o céu não caia. Tem candomblé. E a música continua rodando, rodando, rodando.

3.1

Dança e literatura

É impossível dissociar literatura e filosofia da obra poética e coreográfica de Lia Rodrigues. Intelectual curiosa e aprofundada, a coreógrafa é uma leitora voraz que usa ficção e não-ficção como dispositivos disparadores das dramaturgias de seus trabalhos, dentro e fora da cena. No alicerce de cada peça e em suas ações políticas, há textos literários, filosóficos e de antropologia, alimentando e provocando o laboratório criativo, para irrigar a invenção de novos mundos. “Eu parto sempre da literatura para o meu trabalho. Preciso ler muito para estar num estado de criação, num estado de poesia”, disse a artista num depoimento em

outubro de 2019.²⁸¹ Numa entrevista mais recente, a coreógrafa acrescentou: “Gosto muito de ler filosofia e ficção. Há livros que descobri serem a ignição para o meu trabalho. [...] A literatura é um grande laboratório a partir do qual fazemos experimentos.”²⁸²

Não se trata de uma tentativa de transcrição ou tradução em dança da palavra escrita ou mesmo de narrativas, como muitos coreógrafos fizeram nos primórdios da dança ou ainda fazem, mas sim do uso da literatura e demais obras não ficcionais como fonte de inspiração e de interlocução com o mundo e com a arte. Das muitas leituras solitárias surgem ideias, imagens, sensações e fabulações que, levadas por Lia à sala de ensaio, são partilhadas com os intérpretes, num verdadeiro processo coletivo de elaboração. Começam com improvisações e incorporações, metamorfoseando-se, aos poucos, em células ou quadro coreográficos e, mais tarde, na dança propriamente dita. Um processo longo²⁸³ – para os moldes da arte em tempos neoliberais – de busca de corpos capazes de darem conta da obra em construção.

São dobras e torsões coreográficas que vão muito além das narrativas ou dos textos iniciais, transformando-se em carne, em materialidade, criando um lugar vigoroso de reflexão e de pensamento, repleto de imagens capazes de sobreviver à efemeridade das artes do corpo. Em outubro de 2015, a coreógrafa me falou sobre sua forma nada engessada de trabalhar com a palavra: “Meu uso dos autores não é o mesmo de alguém que estuda literatura ou filosofia. Uso as sensações que o livro me traz”²⁸⁴, me disse. Um ano mais tarde, voltou a me explicar seu método de trabalho tão subversivo quanto fragmentário:

Eu tenho uma relação muito livre com a leitura, sem técnica, vou me interessando por um tema, um livro puxa o outro. É minha forma de me inspirar, de me alimentar, não é nada objetivo, é uma leitura livre, por pedaços. A literatura me

²⁸¹ RODRIGUES, Lia. Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível, diz Lia Rodrigues. **Folha de S. Paulo**: 20 out. 2019. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/conceicao-evaristo-foi-farol-que-me-deixou-mais-sensivel-diz-lia-rodrigues.shtml>. Acesso em: 20 out. 2019.

²⁸² **Territórios da dança**. Sesc SP. 31 ago. 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14681_TERRITORIOS+DA+DANCA. Acesso em: 2 set. 2020.

²⁸³ Historicamente, as criações da companhia são gestadas durante pelo menos seis meses, mas em alguns casos já passaram dos oito meses de concepção e ensaios.

²⁸⁴ Entrevista em 27 out. 2015.

alimenta de forma direta e indireta, surgem imagens, pensamentos novos, revejo minha forma de ver o mundo.²⁸⁵

Neste exercício de fabulação-literária-coreográfica e mesmo da própria vida realizado pela artista, percebo múltiplas estratégias de aproximação dos textos. Às vezes basta um livro para embasar uma ideia, como em *Encarnado*, em que o ensaio *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag, foi usado para promover reflexões sobre a chegada dos corpos da companhia à favela. Ou uma simples palavra que se transformou em movimento, como aconteceu com “arfar”, pinçada de uma crônica de Clarice Lispector para a performance *Descoberta do mundo*, de 2013, embrião de *Pindorama*. E muitos livros disparadores de sensações e de novas corporalidades, como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, para *Pororoca*, e *Saturno nos trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil*, de Moacyr Scliar sobre a história da melancolia, usado em *Piracema*. Ou ainda um tema ou uma questão que vai se desdobrando em variadas leituras, caso de *Fúria*, cujo ponto de partida foram quase 30 livros, de literatura e filosofia, sobre a diáspora africana. E, finalmente, livros de cabeceira que funcionam como guias, consultados de tempos em tempos, entre os quais está *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Como se vê, na trajetória de Lia Rodrigues, a literatura é um arquivo robusto para a composição dos corpos e reflexões que materializam suas criações e ações.

A ligação entre dança e literatura é histórica e longa. Já no século 17 – nas origens do que se entende como balé clássico – há notícia de que vários poetas escreveram versos para libretos de balé,²⁸⁶ como conta o crítico Roberto Pereira em seu livro *Giselle: o vôo traduzido (da lenda do balé)*,²⁸⁷ no qual analisa justamente a transformação de uma lenda eslava em dança. Com estreia em 1841 na Ópera de Paris, *Giselle* é a obra arquetípica do balé romântico, numa época em que “o escritor

²⁸⁵ Entrevista em 18 nov. 2016.

²⁸⁶ PEREIRA, Roberto. **Giselle: o vôo traduzido (da lenda ao balé)**. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2003, p. 117-118. “Na relação entre literatura e dança, o libreto ocupa importante espaço, pois é ele que garante, no balé, a compreensão da narrativa. O espectador, no teatro, recebe o programa em que constam não só os créditos do coreógrafo, dos bailarinos e dos músicos, mas também a narrativa da história. Desse modo, ele pode percorrer todo o enredo em alguns minutos de leitura, para então reconhecê-lo no palco, traduzido em dança e pantomima.”

²⁸⁷ *Ibid*, p.118.

era um fazedor de libretos, um inventor de argumentos nos quais a escritura coreográfica se atinha mimeticamente apenas à trama narrativa,”²⁸⁸ afirma a pesquisadora francesa de dança Alice Godfroy no artigo *Por que a literatura mobiliza os corpos dançantes?*, que integra o livro *Danse contemporaine et littérature – Entre fictions et performances écrites*, um dos raros a reunir artigos sobre o tema.

No Brasil, dois estudos sobre a relação de fonte literária e coreografia chamam a atenção e ambos optam por uma leitura intersemiótica. Em sua já citada pesquisa sobre *Giselle*, o crítico Roberto Pereira mapeia textos sobre a lenda das mulheres mortas antes do casamento, transformadas em fantasmas, que teriam influenciado a concepção do balé dos franceses Jules Perrot e Jean Coralli, com libreto de Théophile Gautier. Mas Pereira vai além ao penetrar na coreografia propriamente dita. Para ele, no segundo ato – a parte fantasiosa e poética do espetáculo – a movimentação descola-se da lenda para mostrar uma dança que transcende a história, numa operação que parece antecipar uma relação mais livre que se dá entre coreografia e escritas a partir do século 20, com o início da dança moderna. “A dança está lá, sendo meio e fim. A lenda é tema e álibi,”²⁸⁹ diz Roberto Pereira, referindo-se ao segundo ato de *Giselle*, em que as bailarinas fantasmas chamadas de wilis dançam poeticamente sob a luz da lua.

Em sua tese *Da Literatura para a dança: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica*,²⁹⁰ a coreógrafa e pesquisadora Daniella Aguiar apresenta as traduções para dança como modos de interpretação e de leitura dos textos literários. Para isso, articula textos e peças de Gertrude Stein com espetáculos de dança, dando especial ênfase à transcrição (conceito do poeta Haroldo de Campos oposto à ideia de tradução fiel ao conteúdo) da percepção de tempo e da construção sintática steineanas transformadas em coreografia. As pesquisadoras de

²⁸⁸GODFROY, Alice. Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant? **Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites**. Magali Nachtergaele ; Lucille Toth (org). Centre National de la Danse, Pantin, 2015, p. 24. No original : “...l’écrivain était un faiseur de livrets, un inventeur d’arguments dans lesquels l’écriture chorégraphique ne retenait, mimétiquement, que la trame narrative.”

²⁸⁹ PEREIRA, op. cit, p. 118.

²⁹⁰AGUIAR, Daniella. **Da literatura para a dança: a prosa poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. Tese. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

dança Mylla da Costa e Lenira Rengel²⁹¹ explicam em outro estudo que a transcrição é um processo que “refere-se a uma perspectiva mais ampliada de tradução – que também seria uma nova criação – envolvendo e agregando as composições das ações, relacionando o espaço-tempo do momento da sua criação.”

Tanto o conceito de transcrição como o de tradução criativa – também de Haroldo de Campos usado por Aguiar em sua tese – se encaixam nas análises que este estudo pretende fazer da relação da palavra escrita com a dança de Lia Rodrigues. Para Campos, a tradução criativa é preferencialmente orientada pela ação do “fragmento”, sendo mais intensiva do que extensiva. Diz “a tradução é um modelo em miniatura, que lança sobre o original uma luz transpassante, capaz de revelar virtualidades do todo numa exponenciação da parte.”²⁹² Muito embora Lia não realize traduções propriamente ditas, os usos de textos como dispositivos disparadores de suas danças e de suas ações políticas se aproximam dos conceitos de transcrição e de tradução criativa, por apresentar em seus trabalhos, dentro e fora da cena, a materialização incorporada de uma infinidade de possibilidades virtuais e fragmentárias contidas nos textos originais escolhidos e lidos por ela.

Numa perspectiva histórica, é com a dança moderna, no início do século 20, que a literatura deixa de ser usada como fonte literal ou narrativa da criação coreográfica. Poesia e textos de ficção transformam-se assim em ativadores de “paisagens interiores, de sensações poéticas, implícitas, invisíveis mas fundamentais, capazes de colocar o corpo em movimento.”²⁹³ São corpos que para se movimentar já não precisam do respaldo de histórias ou narrativas lineares, numa renovação iniciada por duas das pioneiras da dança moderna, Isadora Duncan e Martha Graham. No entanto, paradoxalmente, como lembra Godfroy, a grande maioria dos bailarinos e coreógrafos modernos tende a se afastar da parceria literária, justamente por buscarem a autonomia de uma linguagem que só naquele momento consegue se desvencilhar de outras artes, para tornar-se uma arte

²⁹¹ COSTA, Mylla Maggi Vieira da; RENGEL, Lenira Peral. *Corpos poéticos: o movimento da poesia concreta e o corpo que dança*. In: **Carnes vivas: Dança, corpo e política**. Ebook 9, Anda 2020, 2020, p. 637.

²⁹² CAMPOS apud AGUIAR, 2013, p.170.

²⁹³ GODFROY, 2015, p. 24

independente, baseada no movimento, sem necessitar mais atrelar sua dramaturgia às narrativas ou à música.

Mas o distanciamento não durou muito. Dança e escrita – em suas diferentes derivações – voltariam a se encontrar com força e diversidade nas últimas décadas do século 20, dentro do cenário coreográfico contemporâneo, marcado pela transdisciplinaridade. Alice Godfroy²⁹⁴ alerta para o fato de que hoje o uso do texto não tem mais nenhum destaque excepcional num cenário em que a dança é o operador de transversalidades artísticas e o corpo que dança está em diálogo cênico num mesmo espaço-tempo com música, artes visuais, teatro e literatura. Haveria assim, segundo a pesquisadora francesa, uma multiplicidade de possibilidades de uso de textos na criação coreográfica, tais como suporte para imaginação, fonte temática, dispositivo de escrita e indutor de motricidade.

No artigo “Danseurs et tenseurs ou pour une lecture choreógraphique des textes”, de 1995, posteriormente publicado no livro *De la création chorégraphique*,²⁹⁵ o filósofo francês Michel Bernard, fundador do Departamento de Dança da Universidade Paris 8, debruça-se sobre a relação entre dança e texto, alertando sobre o que chama de capacidade privilegiada de os coreógrafos usarem textos literários, poéticos e filosóficos como fonte de inspiração para a criação. Segundo ele, os artistas da dança costumam destacar a força e o choque das emoções despertadas com a leitura, além do poder das imagens sugeridas pelos textos, sem, contudo, se darem conta do privilégio e originalidade do status corporal que os tornam leitores donos de “olhares insólitos trabalhados pela sensibilidade e pela mobilidade sutil de uma corporalidade dançante.” Uma capacidade muito diferente da “visão contemplativa, passiva e distanciada do olho de um leitor, cujo corpo não tem outra experiência que a das práticas utilitárias cotidianas.”²⁹⁶ O filósofo apresenta assim modalidades práticas de uma leitura coreográfica dos textos, com o objetivo de oferecer aos coreógrafos “uma nova via de exploração do campo

²⁹⁴ Ibid, p. 26

²⁹⁵ BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Centre National de la Danse: 2001, p.126.

²⁹⁶ BERNARD, 2001, p. 126. No original: “par des regards insolites travaillés par la sensorialité et la motilité subtile d’une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l’oeil d’un lecteur dont le corps n’a d’autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes.”

linguístico, e, a partir dela, de composição e de criação.”²⁹⁷ As reflexões do filósofo francês abrem e aprofundam novas camadas de pensamento sobre dança e literatura, oferecendo ferramentas singulares para a análise das operações de Lia Rodrigues com ficção e não ficção ao longo de três décadas de criação coreográfica, que serão evidenciadas nesse capítulo.

Antes de apresentar as diferentes formas de leitura coreográfica, Bernard faz questão de alertar que um texto não é uma realidade monolítica e que sempre pode suscitar diferentes abordagens, mais ou menos intrincadas. A primeira modalidade prática de leitura é a aproximação semântica: quando um texto é apreendido pelo sentido e/ou significações que veicula. Neste caso, existiriam três soluções/possibilidades de trabalho artístico para o coreógrafo:

Seja figurar, ilustrar, imaginar este sentido traduzindo-o em uma rede de formas ou figuras visíveis imediatamente identificáveis. Seja significando/simbolizando este sentido pela ativação de um processo cognitivo indireto de associação de ideias, suscitado na consciência do espectador [...] o entendimento do espectador é mais solicitado do que seu olho. Seja, enfim, expressar uma tensão afetiva ou pulsional subjacente a este sentido do texto. Neste caso as modalidades coreográficas são de ordem não somente mímica e fônica mas também temporal e rítmica pelo uso privilegiado de acelerações ou desacelerações, de extensões ou flexões, quedas ou saltos, e, mais genericamente, de rupturas. Em outras palavras, o sentido inteligível do texto, induzido pela leitura, se converte numa intensidade afetiva, sensorial e sinestésica como disparador de um sentido segundo.²⁹⁸

Para ilustrar a abordagem semântica de leitura, Bernard cita o espetáculo *May B*, de Maguy Marin, trabalho já dissecado na primeira parte deste estudo. Maguy partiu de textos de Samuel Beckett para criar sua obra mais celebrada. Segundo Bernard, *May B* “transmuta o significado da textualidade beckettiana em

²⁹⁷ Ibid., p. 126. No original: “une nouvelle voie d’exploration du champ linguistique et, par là, de composition et de la création.”

²⁹⁸ Ibid., p.127. No original, “soit figurer, illustrer, imager ce sens en le traduisant en un réseau des formes ou figures visibles immédiatement identifiables ; soit signifier et/ou symboliser ce sens par la mise en œuvre d’un processus cognitif indirect d’association d’idées suscité dans la conscience du spectateur [...] l’entendement du spectateur est davantage sollicité que son œil - ; soit enfin exprimer une tension affective ou pulsionnelle sous-jacente à ce sens du texte : dans ce cas, les modalités chorégraphiques sont d’ordre non seulement mimique et phonique, mais temporel et rythmique par l’usage privilégié d’accélération ou de ralentissements, d’extensions ou de flexions, de chutes ou de sauts et, plus, généralement, de ruptures. Autrement dit, le sens intelligible du texte induit par la lecture se convertit en une intensité affective, sensorielle et kinesthésique comme déclencheur d’un sens second. »

sequências motoras marteladas e expressivas que evocam a decadência radical”²⁹⁹ do corpo.

O segundo tipo de leitura prática disponível aos coreógrafos é chamado por Bernard de estética, que estaria ligada ao prazer do texto. Uma espécie de prazer provocado pela qualidade literária de sua orquestração linguística:

O coreógrafo é estimulado a operar a translação e conversão do prazer da experiência visual, sonora e intelectual da leitura na materialização igualmente visual, sonora e significativa de formas humanas motoras individualizadas em relação com uma moldura cênica, cenário, figurinos, objetos, iluminação e um contexto sonoro.³⁰⁰

O terceiro modo de leitura é o que Bernard chama de poético ou ficcional (criador de ficções), diretamente ligado ao poder de indução imaginativa de um texto e que nada tem a ver com o prazer sensorial ou afetivo despertado na leitura. Novos desdobramentos visuais do texto em formato de dança.

O texto solicita uma imaginação reprodutora [...] uma imaginação geradora da imagem. O olho do coreógrafo percorre o texto sem focar no seu significado, nem no seu caráter formal ou estético, mas na sua força geradora da imagem. A proliferação de imagens de todas as ordens torna-se o cerne e o disparador de seu projeto coreográfico.³⁰¹

Para exemplificar a leitura poético-ficcional, Bernard cita uma obra do começo dos trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch com sua companhia em Wuppertal, *He takes her by the hand and leads her into the castle, the others follow*, de 1978, inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare. A peça – que ganhou uma nova montagem em 2019, depois de 29 anos sem ser apresentada – é, segundo o filósofo

²⁹⁹ Ibid., p.127. No original: « transmute la signifiance de la textualité beckettienne en des séquences motrices martelées et expressives censées en évoquer la dérégulation radicale. »

³⁰⁰ Ibid., p. 127-128. No original : « le chorégraphe est, semble-t-il, incité à opérer la translation et la conversion de la jouissance de l’expérience visuelle, auditive et intellectuelle de la lecture en celle de sa matérialisation également visuelle, auditive et signifiance de formes humaines motrices individualisées en rapport avec un cadre scénique, un décor, des costumes, des objets, des éclairages et un contexte sonore. »

³⁰¹ Ibid., p. 128. No original : « Le texte sollicite l’imagination reproductrice [...] ‘imagination imageante’. L’œil du chorégraphe parcourt le texte en ne se focalisant ni sur la signification, ni sur son caractère formel et esthétique, mais sur sa force imageante. La prolifération d’images de tous ordres devient le nerf et le déclencheur de son projet chorégraphique. »

francês, “o pretexto para uma justaposição de imagens singulares visíveis do medo que atenua a intensidade imaginária própria do texto shakespeariano.”³⁰²

Michel Bernard prossegue suas hipóteses de métodos coreográficos de leitura oferecendo um quarto tipo, chamado por ele de pragmático. Trata-se de uma abordagem focada na dinâmica do poder linguístico e discursivo do texto. Uma leitura performativa em que a atenção do coreógrafo leitor é “magnetizada, cativada e capturada não pelo conteúdo significante e imagético ou pela forma estética do enunciado, mas pelo próprio ato de enunciação como um dispositivo performativo de sua produção.”³⁰³ O filósofo afirma, contudo, desconhecer criadores que o tenham utilizado. Diz Bernard sobre a abordagem pragmática:

A intenção coreográfica aqui é explorar o impacto da estratégia discursiva de um texto sobre a sensorialidade, motricidade, afetividade e, mais especificamente a consciência do espectador. Esta é sem dúvida uma leitura original que, ao contrário das três anteriores, a priori solicita mais diretamente o que pertence ao próprio bailarino: seu desejo e, sobretudo, seu aguçado poder de movimento.³⁰⁴

Finalmente, Michel Bernard chega ao quinto e último método de leitura possível de ser usado por coreógrafos: a modalidade de leitura rizomática, seguindo os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e que, apesar de não ser conhecida no meio da dança, segundo ele, “parece, no entanto, responder melhor à especificidade do desígnio coreográfico assim como à experiência da corporeidade dançante”³⁰⁵. Trata-se de um “agenciamento instável, híbrido e, [...] ‘maquínico’ de um fluxo multi-direcional de intensidades múltiplas.”³⁰⁶

³⁰² Ibid., p. 128. No original : « est le prétexte à une juxtaposition d'images visibles hétéroclites de la peur qui atténue l'intensité imaginaire propre du texte shakespearien. »

³⁰³ Ibid., p. 129. No original : « aimantée, captivée et capturée non par le contenu signifiant et imageant et la forme esthétique de l'énoncé, mais par l'acte même d'énonciation comme dispositif performatif de sa production. »

³⁰⁴ Ibid., p. 129. No original : « L'intention chorégraphique vise ici à exploiter l'impact de la stratégie discursive d'un texte sur la sensorialité, la motricité, l'affectivité et, plus, généralement, la conscience du spectateur. Il s'agit là sans doute d'une lecture originale qui, à la différence de trois précédents, sollicite a priori plus directement ce qui appartient en propre au danseur: son désir et surtout son pouvoir aiguisé de mouvement. »

³⁰⁵ Ibid., p. 129. No original: “qui paraît toutefois répondre davantage à la spécificité de la visée chorégraphique ainsi qu'à l'expérience de la corporeité dansante. »

³⁰⁶ Ibid., p. 130. No original : « un agencement instable, hybride et [...] ‘machinique’ de flux multidirectionnels d'intensités multiples. »

É assim puramente sensorial, material, intensiva e combinatória: o leitor focaliza-se nas conexões da multiplicidade heterogênea dos elementos materiais da linguagem, no agenciamento variável da sua intensidade independentemente do seu conteúdo significante e das normas lógicas, estéticas e éticas da cultura à qual pertence o texto. [...] Convém a partir de agora não mais relacionar as dimensões semânticas, estéticas, poéticas e ideológicas do texto, mas apreendê-lo como uma materialidade dinâmica, ou melhor, [como] ‘um continuum de variação’ de elementos não apenas especificamente linguísticos, mas assimiláveis aos ‘gestos’, como se a corporeidade e a linguagem formassem precisamente ‘uma mesma linha de variação no mesmo continuum’.³⁰⁷

Na leitura rizomática proposta por Bernard, “o texto pode ser lido como um movimento ininterrupto análogo àquele da dança,”³⁰⁸ no qual cada elemento constitutivo da frase “é uma variável não significante e puramente intensiva”³⁰⁹ que faz a língua tender “para um aquém ou além da língua”³¹⁰, e assim leva a sua “desterritorialização” na “dinâmica propriamente corporal.”³¹¹

Esse modo rizomático ou maquinico de leitura textual opera, por seu jogo de “cromatismo generalizado” dos tensores, um trabalho análogo ao da composição coreográfica, das variações do movimento dançado, ou seja, das evoluções motrizes, gestuais, posturais e expressivas dos bailarinos no espaço cênico e pela duração do espetáculo. Entendemos então que [...] essa leitura seja eminentemente e propriamente coreográfica.³¹²

Finalizando, Bernard diz que a “modalidade coreográfica de leitura [...] restitui e revela a articulação corporal radical entre o ato de escrever um texto, a própria materialidade deste texto e a percepção criadora que podemos ter dele”. Assim, seguindo essa abordagem, ler deixa de ser uma operação intelectual para se

³⁰⁷ Ibid., p. 130. No original : « Est donc purement sensorielle, matérielle, intensive et combinatoire: le lecteur se focalise sur les branchements de la multiplicité hétérogène des éléments matériels du langage, sur l’agencement variable de leur intensité indépendamment de leur contenu significatif et des normes logiques, esthétiques et éthiques de la culture à laquelle appartient le texte. [...] Il convient désormais de ne plus s’attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais l’appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, ‘un continuum de variation’ d’éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des ‘gestes’, comme si la corporeité et le langage formaient précisément ‘une même ligne de variation dans le même continuum.’ »

³⁰⁸ Ibid., p. 131. No original : « Le texte peut être lu comme un mouvement ininterrompu analogue à celui de la danse. »

³⁰⁹ Ibid., p. 131. No original : « est une variable non signifiante et purement intensive. »

³¹⁰ Ibid., p. 131. No original : « un en deçà ou un au-delà de la langue. »

³¹¹ Ibid., p. 131. No original : « dans la dynamique proprement corporelle. »

³¹² Ibid., p. 131. No original : “ce mode rhizomatique ou machinique de lecture textuelle opère, par son jeu de ‘chromatisme généralisé’ des tenseurs, un travail analogue à celui de la composition chorégraphique des variations du mouvement dansé, c’est-à-dire des évolutions motrices, gestuelles, posturales et expressives des danseurs dans l’espace scénique et la durée du spectacle. On comprend donc qu’à mes yeux, cette lecture soit éminemment et proprement chorégraphique. »

tornar “o motor e as premissas sensório-motoras da performance dançada a se tornar visível num possível espetáculo.”³¹³

Percebo que ao longo destas três décadas usando literatura, filosofia e antropologia como base de seus trabalhos, Lia Rodrigues já teria passado pelas cinco diferentes abordagens de leitura propostas por Bernard, relacionando-se sempre de forma muito aberta – fazendo transcrições ou traduções criativas – com os textos a cada novo processo de trabalho. Em alguns casos, vejo que a coreógrafa teria usado até mesmo mais de uma aproximação numa mesma criação. Para Lia, de fato, a dança tem uma relação muito próxima à escrita:

Eu sempre trabalho com os meus bailarinos, eu falo que dançar, se movimentar, deveria ser como você escreve. Eu sempre faço essa comparação: como é que você coloca um ponto, uma vírgula, como é que você produz uma rima em dança? O que quer dizer uma vírgula? É uma respiração para começar o outro.³¹⁴

3.2

Diálogos entre corpos e letras

Ao olhar retrospectivamente, há, em meio à vasta e diversa biblioteca particular de Lia Rodrigues, livros formadores, fundamentais na construção de sua dança, raízes robustas de seu pensamento artístico unidas ao conjunto de arquivos que esta pesquisa se propõe dissecar. São livros de cabeceira que ela revisita com frequência. E desses destacam-se justamente três ligados à obra de Mário de Andrade, autor seminal para Lia Rodrigues, referência em seu trabalho desde a década de 1990. *Macunaíma, o herói sem caráter* e *O Turista Aprendiz*, ambos de Mário, e *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*, de Gilda de Mello

³¹³ Ibid., p. 131. No original: “modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l’articulation corporelle radicale entre l’acte d’écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice qu’on peut en avoir. [...] le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. »

³¹⁴ **Livros que amei.** Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura. Direção Suzana Macedo. Rio de Janeiro, 22 mai. 2012. (27m25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTAJArWfd0E>. Primeiro acesso: 21 set. 2016.

e Souza, são livros que acompanham a coreógrafa há muitos anos, revelando-se imprescindíveis, por exemplo, para a análise de uma obra polissêmica como *Fúria*.

Foi em 1995 que Lia Rodrigues se encontrou com as andanças folclóricas de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste do Brasil, ao iniciar uma pesquisa sobre parlendas, patrocinada pela extinta Bolsa Vitae de Artes. Lia segurou com força nas mãos de Mário durante cinco anos e desde então não o largou mais, como gosta de repetir sempre que tem oportunidade. Já em 1996 estreou *Folia 1*, completamente tomada pelos relatos poéticos-impressionistas do escritor paulista sobre manifestações artísticas populares. A aproximação do mundo literário de Mário ganharia mais fôlego em 1998, com o evento *Caixa de Folia*, concebido ao lado da jornalista Anabela Paiva, no Museu da República no Rio, que contou com uma versão revista e ampliada da peça anterior, batizada de *Folia 2*. Fechando o ciclo formador de uma visualidade de inspiração brasileira, no ano seguinte, a coreógrafa idealizou, em parceria com o Sesc/SP, o projeto *Coração dos Outros, Saravá Mário de Andrade*, com exposição e circulação de espetáculos em 69 cidades de São Paulo. “Esse projeto me indicou que para ser brasileira, eu deveria dar a mão a Mário de Andrade, no sentido simbólico, é claro. E ele me levou pelo Brasil,”³¹⁵ disse a coreógrafa numa entrevista recente. Em 2012, Lia escolhera três livros para comentar num episódio do programa de televisão *Livros que amei*, e *O Turista Aprendiz* foi um dos títulos selecionados, como ela explicou à época:

Comecei a ler sobre folclore, e é claro que eu caí no Mário de Andrade. E eu não conhecia essa faceta do Mário de Andrade, eu conhecia o Mário modernista, *Macunaíma*, e não toda essa contribuição enorme, que viajou pelo Brasil, que conhecia tudo da nossa cultura, que fez um trabalho maravilhoso, que foram as missões de pesquisa pelo Norte e Nordeste. Eu me identifico muito com isso na minha própria vida, tento fazer isso, não apenas criar o meu trabalho, mas pensar as condições, o que está no entorno. [...] Tem um olhar que me interessa que é o olhar sobre o outro, o diferente. É isso que eu gosto muito no *Turista Aprendiz*, o olhar do Mário sobre o outro.³¹⁶

O Turista Aprendiz reúne relatos impressionistas de duas expedições de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste do país, com doses de fabulação, humor e poesia, além de olhar acuradíssimo diante dos mundos novos que se

³¹⁵ **Territórios da dança.** Sesc SP. 31 ago. 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14681_TERRITORIOS+DA+DANCA. Acesso em: 2 set. 2020.

³¹⁶ **Livros que amei.** Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura.

descortinavam à sua frente. Primeiro, em 1927, passou três meses na Amazônia, região que já havia inspirado a redação de *Macunaíma*, àquela época ainda em fase de ajustes. Ali, segundo contam as pesquisadoras Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo,³¹⁷ numa edição primorosa do livro, Mário transformou-se num pesquisador de cirandas e boi-bumbá, registrando melodias, lendas e parlendas *in loco*. Assumidamente etnográfica, a viagem seguinte – de novembro de 1928 a fevereiro de 1929 – teve como foco as manifestações de cultura popular do Nordeste brasileiro, justamente no período das festas de Natal, Ano Novo e Carnaval. Um projeto que foi sendo registrado pelo escritor enquanto ainda estava em campo, num diário em formato de folhetim, publicado no *Diário Nacional*.

Nestes escritos, sobressai o encantamento por um Brasil totalmente novo, inusitado, capaz de mexer com as suas bases identitárias, como ele mesmo reconhece, num trecho do livro lido por Lia Rodrigues no programa já citado: “Há uma espécie de sensação fincada da insuficiência, da sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim.”³¹⁸

Esse mergulho vertiginoso na obra de Mário de Andrade diz muito sobre o percurso artístico de Lia Rodrigues a partir de então, no palco e nos bastidores. *Folia 1* e *2* exibiram uma influência explícita do escritor modernista, na movimentação, figurinos, objetos cênicos, trilha sonora e até nas parlendas que costuraram as obras, como se para a coreógrafa, naquele momento, fosse necessário lançar mão de uma brasilidade escancarada, sem nuances. Em sua crítica após a estreia da peça, na Bienal de Dança de Lyon, em 1996, Helena Katz destacou o compromisso de *Folia 1* com as raízes brasileiras.

Poucas vezes se viu um manifesto de brasilidade debaixo da grife de dança moderna, realizado com tamanha sabedoria. Lia não apenas criou seu melhor trabalho como também uma peça importante para a dança. [...] É genial como Lia conseguiu dar forma coreográfica à estrutura da repetição, sobreposição e separação sobre a qual as parlendas se constroem.³¹⁹

³¹⁷ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília, DF: Iphan, 2015.

³¹⁸ Ibid., p. 67.

³¹⁹ KATZ, Helena. Lia Rodrigues faz manifesto à brasilidade. *Jornal O Estado de S. Paulo*: São Paulo, 15 set. 1996. Caderno 2.

A relação com a herança do escritor modernista ganhou novos matizes com o passar dos anos. Mário, seu contemporâneo Oswald de Andrade e todo o patrimônio antropofágico dos dois foram essenciais para Lia consolidar questões que se tornaram centrais em seu projeto político-poético, como a valorização de outras origens além da origem branca colonizadora, sobretudo o interesse pelos povos originários do Brasil e, mais recentemente, da cultura afrodiaspórica; uma atmosfera onírica, traduzindo-se na sua dança em doses de humor contidas em alguma de suas peças; e a abertura do corpo a novas experiências sensoriais, tanto dos bailarinos em cena como dos espectadores de seus trabalhos. A leitura do *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald em 1928 (mesmo ano da segunda missão de Mário) marcou, por exemplo, a criação de *Pindorama*. “Só me interessa o que não é meu”, frase símbolo do manifesto e do pensamento antropófago, poderia ser chave de compreensão da obra Lia Rodrigues, na sua intensa busca pela troca com os outros, pelo reconhecimento de outras origens, de histórias além das suas, ou seja, de uma valorização assumida da alteridade. Uma devoração *à la* Oswald de livros, formas artísticas, de linguagens, temporalidades mas também de pessoas e histórias. Uma deglutição do que vem de fora, mas também o entendimento do que está por dentro, das nossas vísceras, das nossas próprias origens. Obviamente, o projeto de aproximação do outro de inspiração antropofágica sai da teoria e adentra a prática como uma avalanche com a chegada da companhia à Maré. Disse Lia numa entrevista de 2017:

Tem uma expressão de que eu gosto: “a gente tem que *outrar*”. A gente tem que virar o outro. Não virar o outro totalmente, mas olhar para a diferença e achar uma coisa que às vezes não combina, mas não faz mal, a gente está junto mesmo sem combinar. Meu encontro com a Maré é também assim.³²⁰

Em outra entrevista no ano seguinte, enquanto estava em Paris para a estreia de *Fúria*, a coreógrafa aproveitou a pergunta sobre alteridade de um jornalista da

³²⁰ VERAS, Luciana. O ato artístico não se limita à criação de uma obra. **Revista Continente**, ed. 198, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/198/ro-ato-artistico-nao-se-limita-a-criacao-de-uma-obrar#:~:text=LIA%20RODRIGUES%20Acho%20que%20tudo,e%20contamina%20o%20que%20criamos.&text=Meu%20encontro%20com%20a%20Mar%C3%A9%20%C3%A9%20tamb%C3%A9m%20assim>. Primeiro acesso: 20 set. 2020.

Radio France International para refletir sobre a questão das diferenças, a partir da própria França:

Quem é esse outro? Você fala que a França é um país multicultural mas a França também sofre demais com as questões das multiculturalidades. A França teve muitas colônias. Isso é uma questão na França hoje, o outro. Quem é esse outro que a gente rejeita, que é diferente da gente? Como é que a gente pode tocar esse outro? Aceitar essa diferença? Conviver com essa diferença, que é a coisa mais bela que tem, que é o convívio com a diferença, aceitando as diferenças de religião, de crença, de cor, de escolha sexual. Esse outro é sempre importante.³²¹

Fica claro que Lia comunga de leituras acadêmicas da antropofagia como um movimento em que há uma revisão crítica da noção de identidade fixa, inspirado no canibalismo ritual indígena, cujo objetivo é se ver sob a perspectiva do outro. De fato, outrar-se. Como afirma a psicanalista Tania Rivera, trata-se de um movimento que pressupõe o descentramento na concepção de si-mesmo. “Um modelo de incorporação do outro que duvida da identidade e brinca com as fronteiras entre o eu e o outro, em uma troca constante e constitutiva, em um jogo em que corpo e sujeito se destacam e acoplam em certa mobilidade.”³²² Uma devoração crítica, segundo Haroldo de Campos, que envolve uma “transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’ [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.”³²³ Uma chance de olhar para o outro mas, ao mesmo tempo, de olhar pra si, criando novos e interessantes caminhos de fabulação e imaginação conceitual, nas palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

O que toda experiência de uma outra cultura nos oferece é a ocasião para se fazer uma experiência sobre nossa própria cultura; muito mais que uma variação imaginária – a introdução de novas variáveis ou conteúdos em nossa imaginação – é a própria forma, melhor dizendo, a estrutura da nossa imaginação conceitual que

³²¹ Programa RFI convida Lia Rodrigues. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2A41aK9z9s>. Primeiro acesso: 20 jan. 2021.

³²² RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. In: **Ações: Eleonora Fabião**. Eleonora Fabião, André Lepecki (org). Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 298.

³²³ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Fundação Calouste Gulbenkian. Colóquio Letras**, n. 62, Lisboa: jul. 1981, p. 11. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p>. Acesso em: 21 jan. 20

deve entrar em regime de variação, assumir-se como variante, versão, transformação.³²⁴

Nesse contexto de outrar-se, é importante assinalar a longa parceria de Lia com o holandês Sammi Landweer, seu companheiro desde 2007. Escritor, grande leitor e fotógrafo, é ele quem assina todas as imagens (fotos e vídeos) dos trabalhos da companhia há mais de uma década. Sammi poderia ser chamado de conselheiro artístico da coreógrafa, dada sua presença em todas as etapas de cada uma das obras criadas por ela e o arremate na concepção visual final das imagens da companhia que viajam por diferentes partes do mundo. Um olhar formado em outra cultura, capaz de oferecer ideias, pensamentos, trocas, dúvidas e incertezas.

Sammi me ajuda muito a pensar o meu trabalho. É o olhar estrangeiro que me oferece outras perspectivas sobre o meu trabalho. É um parceiro intelectual muito importante, me alimentando com leituras, viajando pela literatura, discutindo sobre a vida, fazendo perguntas. Até nas fotos é tudo pensado com ele.³²⁵

A proposta da aproximação das diferenças, de culturas e identidades outras, que marcavam a chegada à Maré, invadiu o primeiro trabalho concebido pela companhia na favela, *Encarnado*. A obra, que amalgama contaminações de criações e pensamentos de Tunga e Lygia Clark, teve, como assinalei, o sustentáculo literário no ensaio *Diante da dor dos outros*, de Sontag. A leitura guiou os primeiros momentos da criação já na Maré, justamente para indagar sobre o tamanho do impacto desta chegada nos corpos da coreógrafa e dos bailarinos à época. Um texto bússola que tinha como objetivo oferecer exercícios de imaginação coreográfica capazes de penetrar nos venenos e alimentos surgidos no encontro com aquele terreno desconhecido, repleto de complexidades. Um jeito de outrar-se de forma ética e respeitosa. Lia e sua equipe optaram aqui por uma abordagem semântica de leitura, dentro das modalidades indicadas por Michel Bernard, traduzida por uma ligação mais direta e identificável da coreografia com o texto em questão, mas também deram lugar à leitura poética/ficcional do ensaio de Sontag, criando imagens que são dobras da escrita original.

³²⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 Edições, 2018, p. 21.

³²⁵ Entrevista em 8 fev. 2020.

Antes de penetrar em *Encarnado*, é importante registrar dois outros movimentos de leitura realizados por Lia no fim dos anos 1990 e início de 2000, portanto anteriormente à chegada à Maré. Como já foi citado, em 1998, a coreógrafa começou a participar do Grupo de Estudos em Dança do Rio de Janeiro que se reunia semanalmente para ler junto. Dentre os títulos escolhidos nos primeiros anos, destaca-se uma literatura científica de viés filosófico, escrita por pensadores-cientistas-estudiosos contemporâneos, tratando de assuntos como emoção, cognição, teoria da evolução, arte e ciência.³²⁶ Reflexões que, ao meu ver, acabaram por impactar os corpos apresentados em *Aquilo de que somos feitos*. Para *Formas breves*, obra de 2002, a leitura de referência foi *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino.

O ensaio *Diante da dor dos outros*, de Sontag, é uma reflexão sobre os possíveis efeitos das imagens de guerra sobre quem as vê, longe do campo de batalha. Lia e os bailarinos escolheram a Maré como um campo de batalha artístico e político, palco de um projeto coreopolítico, cuja proposta é olhar para o outro, descolonizar corpos, misturar mundos, tecer novos encontros. Uma realidade nem sempre amistosa, como me contou a bailarina Amália Lima, assistente de Lia Rodrigues, que está na companhia desde 2000, lembrando aqueles primeiros momentos na favela, sem deixar de reconhecer a ignorância diante de uma experiência tão nova:

O momento de criação de *Encarnado* foi a chegada literal à Maré. A gente era muito ignorante, não conhecia nada sobre o lugar ou mesmo sobre a ONG que era nossa parceira. O que eu lembro daquela época era a gente correndo para se esconder quando escutava um monte de helicóptero voando no céu. Foi um processo muito doido, cheio de fantasmas nos rondando, fantasmas que estavam ligados também às leituras do livro da Susan Sontag. Não era só sangue, era falta de solidariedade que estávamos tentando entender. Havia uma ligação clara com o que estávamos vivendo que era não estar dentro da tragédia propriamente dita, mas, ao mesmo tempo, pensar como ser solidário à tragédia.³²⁷

³²⁶ *O erro de Descartes*, do neurocientista português António Damásio; *A perigosa ideia de Darwin*, do filósofo e cientista cognitivo estadunidense Daniel Dennett; *O rio que saía do Éden*, do escritor e biólogo evolutivo britânico Richard Dawkins; e a tese de doutorado da professora e crítica Helena Katz, *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*, são alguns dos livros que foram citados como os mais marcantes por integrantes do Grupo de Estudos em Dança.

³²⁷ Durante os anos de 2014 e 2015 entrevistei Amália Lima diversas vezes, tratando de diferentes aspectos da companhia.

Curioso notar, no entanto, que apesar da busca por um entendimento do território, naquele momento, até a própria bailarina reproduzia a ideia estereotipada da favela como um local de tragédia. Uma visão que se transformaria sensivelmente já no trabalho seguinte a *Encarnado, Pororoca*.

Existe satisfação em olhar uma imagem cruel sem titubear? Ver uma realidade dolorosa modifica nosso comportamento, nos faz pensar sobre o mal ou nos torna indiferentes às desumanidades? É possível assimilar o sofrimento dos outros? A quantidade avassaladora de imagens cruéis exibidas pela mídia no mundo contemporâneo acaba nos tornando menos sensíveis? Terá o choque um prazo de validade? O choque pode tornar-se familiar? Somos todos cínicos diante da dor dos outros? Estas são algumas das questões levantadas pelo ensaio de Sontag, que, de diferentes formas, serviram como provocações para o processo de criação da coreógrafa com sua equipe.

*Encarnado*³²⁸ trata da dor do outro, das nossas dores, da convivência ou das dificuldades de conviver, de se encontrar e de se desencontrar, de corpos expostos ao mundo e às dores do mundo, das imagens violentas, que, ao se tornarem banais, podem ou não nos ferir profundamente e da possível – tão possível – passividade diante das crueldades humanas. Fascina e impacta justamente por tratar de temas cruciais numa sociedade que às vezes parece estar em pedaços, anestesiada. Trata-se de corpos que já não suportam mais, corpos em desconforto. Tudo de forma muito intensa, visceral, sem concessões às noções tradicionais de “belo” e “poético”. É cru e, por vezes, tem muita crueldade envolvida. Por isso, assim como as imagens de violência de guerra, tem tanto potencial para mexer com quem assiste, criando conexões e empatia com o espectador. É um daqueles espetáculos em que, gostando ou não, difícil é ficar indiferente. Eis o que escreve Sontag em um dos trechos de *Diante da dor dos outros*:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros.³²⁹

³²⁸ Um curto trecho deste trabalho está à disposição em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jQ6SY0Ug4H0>.

³²⁹ SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p.95.

Encarnado é marcado visualmente por uma iluminação toda trabalhada em claros e escuros, que tem papel fundamental na condução do olhar do público. A iluminação remete a pinturas do classicismo e romantismo, como os trabalhos de Francisco de Goya (1746-1828), citado por Sontag em seu ensaio. A escritora fala dos horrores da guerra retratados por Goya em suas gravuras, sobretudo na série *Los desastres de la guerra* (*As desgraças da guerra*), na qual o artista mostra as atrocidades dos soldados de Napoleão ao invadirem a Espanha, em 1808. Cada imagem tem uma legenda, que põe em questão a monstruosidade do sofrimento espalhado pelos invasores. Segundo a ensaísta, não se trata de um retrato espetacular da guerra, mas, sim, um jeito cru de mostrar o conflito, capaz de comover o espectador através do horror. Com Goya, diz Sontag, “tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos.”³³⁰

Uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? Uma legenda declara: Não se pode olhar. Outra diz: Isto é ruim. E outra retruca: Isto é pior. Outra esbraveja: Isto é o pior! Outra proclama: Bárbaros! Que loucura!, grita outra. E uma outra: É demais. E outra: Por quê?³³¹



Figura 11 - *Cena de Encarnado*

³³⁰ Ibid., p. 41.

³³¹ Ibid., p. 41.

A leitura de *Diante da dor dos outros* também inspirou a prática de coreógrafa e bailarinos colecionarem imagens de crimes brutais publicadas no jornal, para serem reencenados na sala de ensaio, um hábito de trabalho com imagens que se tornou ainda mais forte na criação de *Fúria*, anos depois. Uma delas mostrava um empresário carioca assassinado no Centro da cidade, cujo corpo inerte apareceu no jornal no colo de sua mãe, uma senhora idosa, ajoelhada no chão, aos prantos. A imagem transformou-se numa cena batizada de Pietà, na qual uma bailarina embala outra no colo, amamentando-a com um líquido branco (creme de leite), que explode e escorre pelos corpos das duas. Uma dança que captura o momento, apresentando a violência para além da favela.

Em muitas partes de *Encarnado*, não há sangue cenográfico – mistura do molho de tomate com ketchup usado em diferentes cenas – mas a dor está lá, latente, sem filtros, crua e nua, mexendo com quem a exhibe e com quem a vê. Uma bailarina surge gritando, desesperada, cai no chão, e ali tem ânsias de vômito, deixando seu cuspe no linóleo. Num outro momento, um dos bailarinos movimenta-se muito devagar, como se estivesse em câmera lenta. Parece confrontar-se com alguém, numa briga ou luta, carregando ódio e dor no rosto, até que cai, como se tivesse sido alvejado por um tiro. Em outra cena, o foco de luz ilumina apenas o rosto e o corpo nu da performer, cujos movimentos faciais transitam entre o sofrimento e o prazer: difícil dizer se ela está gozando ou se sufocando. E não há qualquer tipo de trilha sonora ou música, apenas os sons orgânicos, produzidos pelos próprios intérpretes em suas movimentações, tornando o trabalho ainda mais duro, sem anestesia. *Encarnado* é sobre o impacto da chegada à Maré mas não é só sobre isso, como alertou Lia numa entrevista em 2007:

O corpo da gente responde ao lugar onde ele está. Ele é transformado pelo lugar e transforma o lugar. Então *Encarnado* é o que é por ter sido criado lá (na Maré). Mas isso não quer dizer que ele não fale de várias outras coisas que também não estão lá.³³²

³³²QUEIRÓS, Amanda. A dama do encarnado. **Jornal O Povo**. Fortaleza: 4 nov. 2007. Páginas Azuis. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2007/11/04/noticiasjornalpaginasazuis,742291/a-dama-do-encarnado.shtml>. Acesso em 11 fev. 2021.

O esteio literário presente em *Encarnado* também está à vista em seu programa, escrito em dupla por Lia Rodrigues e Silvia Soter, numa parceria que se repete de programa em programa desde a chegada da dramaturgista à companhia. Vejo, aliás, os programas dos espetáculos de Lia Rodrigues como peças literárias que somam novas camadas às múltiplas leituras destas obras, como é o caso do texto de *Encarnado*, abaixo:

Onde estão batendo? / Que se dá comigo, que fico apavorado a cada ruído? / Que mãos são essas? / Ah! Elas arrancam meus olhos! / Poderá o oceano inteiro de Netuno lavar a minha mão? / Não, este sangue antes porá encarnados os mares todos, multitudinosos, / mudando o verde num vermelho só. (Macbeth, Shakespeare). / A palavra *encarnado* contém sentidos diversos: bíblico, político, folclórico, linguístico. Da Bíblia, no Antigo Testamento, é conhecida a sentença: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós”. É conhecida também a simbologia política do *encarnado* ou do vermelho. Nas festas populares do interior do Brasil há disputas tradicionais e acirradas entre os partidos azul e *encarnado*. *Encarnado* vem do ato de encarnar, de tornar alguma coisa semelhante, na cor ou no aspecto, à carne. E ainda se diz também que *encarnado* é o ato pelo qual os seres a quem se atribui divindade se materializam. *Encarnado* é a cor do fogo, das rosas, da papoula e da fruta amadurecida. *Encarnado* é a cor do sangue. / A primeira ideia de *Encarnado* surgiu a partir do livro de Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*. A partir dessa leitura várias questões foram sendo colocadas: O que sentimos diante da dor dos outros? É possível se aproximar de quem está sofrendo? Como a dor dos outros nos afeta? Como a nossa própria dor nos afeta? Como criar um território comum, trabalhar em grupo, criar comunidades? Como criar condições, estratégias e táticas para a concretização de um espetáculo? Como, onde e por que fazer dança hoje?³³³

Pororoca, peça seguinte a *Encarnado*, marca uma virada estética na obra de Lia Rodrigues. Um processo importantíssimo que talvez não tenha sido dimensionado à época, mas que foi se tornando mais evidente com o passar dos anos, nas diferentes atualizações pelas quais esta peça já passou. Com *Pororoca*, Lia Rodrigues e bailarinos³³⁴ da companhia naquele momento inauguram uma nova relação com a literatura, ainda menos consonante às narrativas, portanto, mais afeita aos estados corporais propriamente ditos, mesmo que se sirvam de textos como alicerce poético. *Pororoca* é uma peça em que os corpos dos intérpretes vibram e com isso fazem vibrar os corpos da plateia. Corpos mobilizadores, barulhentos,

³³³ Texto do programa de *Encarnado*.

³³⁴ Diz assim a ficha técnica de *Pororoca*: “Dançado e criado em estreita colaboração com: Amália Lima, Allyson Amaral, Ana Paula Kamozaqi, Leonardo Nunes, Clarissa Rego, Carolina Campos, Thais Galliac, Volmir Cordeiro, Priscilla Maia, Calixto Neto, Lidia Laranjeira. Com a participação de: Gabriele Nascimento, Jeane de Lima e Luana Bezerra.”

turbulentos, que explodem em cena, engajando quem está à volta, oferecendo múltiplos estados corporais, como desejavam Tunga e Lygia Clark. Um rearranjo de vocabulário comparável ao impacto da criação de *Aquilo de que somos feitos*. Um dispositivo disparador mais ligado às sensações, às sensorialidades, capaz de oferecer novas experiências de tempo e de espaço, e que a partir daí passa a ser usado como ferramenta criativa, aperfeiçoada de trabalho em trabalho. Uma obra dona de um viés pedagógico tão forte, que já foi usada no projeto de formação dos jovens do Núcleo 2 em 2017, sendo recriada como *Exercício P, de Pororoca e de Piracema*, e que, em 2019, ganhou uma versão norueguesa, *Nororoca*, dirigida por Lia Rodrigues e Amália Lima, com a companhia Carte Blanche.³³⁵

Pororoca é uma peça que despedaça de forma ainda mais explosiva as fronteiras entre arte e experiência cotidiana, entre arte e vida, numa aproximação mais intensa e efetiva do chão da Maré. Uma aproximação que começa de fato por um novo chão, uma nova estrutura de trabalho, num espaço para coreógrafa e bailarinos chamarem de seu, ao lado da Redes de Desenvolvimento da Maré. Depois de uma busca intensa, Lia Rodrigues encontrou o galpão que daria lugar ao Centro de Artes da Maré. Toda a concepção de *Pororoca* se dá em meio a este momento de mudança e de muita circulação de intérpretes e coreógrafa pelas ruas da Maré. Uma dança que já nasce contaminada por aquele território, agora muito mais próximo do dia a dia dos corpos dos artistas, que saem da superfície para penetrar mais a fundo naquele chão. Uma dança que captura o momento, o entorno, que articula o contexto onde foi criada, para tratar de um tema que diz respeito a todo ser humano e às subjetividades: estar junto. Um convite a outrar-se.

A peça foi concebida em meio à primeira reforma do Centro de Artes da Maré, quando bailarinos e comunidade começaram a desenvolver uma relação mais ativa e regular, embalada pelas primeiras aulas para os moradores. Ainda não era uma escola oficialmente – que seria aberta ali em 2011 – mas, entre 2009 e 2010,

³³⁵ No final de 2019, 14 bailarinos noruegueses passaram uma temporada em residência no Centro de Artes da Maré, experimentando em seus corpos *Pororoca* e, em seguida, Lia Rodrigues e Amália Lima foram para a Noruega para finalizar a nova versão. A releitura norueguesa da obra estreou em janeiro de 2020, na cidade de Bergen, e em março deveria ter entrado em temporada no Théâtre de Chaillot, em Paris, mas as apresentações foram suspensas devido à pandemia de Covid-19. Há um pequeno trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uo1IP2452H0>. Acesso em 10 jun. 21.

já havia aulas de graça para a população, ministradas pelos próprios bailarinos no projeto *Dança para Todos*. Os bailarinos ensaiavam das 10h às 16h e, em seguida, davam aulas para os moradores. Em novembro de 2009, também neste processo de aproximação, a companhia promoveu uma sessão de cinema inusitada, projetando na rua imagens de filmes de dança, musicais e performances cedidos pela Cinémathèque de la Danse de Paris. Uma festa aberta aos moradores.

*Pororoca*³³⁶ é a palavra tupi para designar o fenômeno de encontro das águas do mar com as águas do rio. Tem barulho, agitação, ondas enormes, capazes de derrubar árvores, destruir margens e misturar águas. A *Pororoca* de Lia e seus bailarinos é um encontro de seus corpos com a Maré, com suas diferenças, um retrato de um mundo cheio de intensidades, barulhos, correria, movimentos. “*Pororoca* é parecida com as coisas que eu sinto quando ando por aqui na Nova Holanda”, disse a coreógrafa numa entrevista a Helena Katz³³⁷, às vésperas da estreia, em 2009.



Figura 12 - Cena de *Pororoca*

³³⁶ Neste vídeo produzido pelo festival Panorama de 2010 sobre *Pororoca*, há cenas do trabalho e também Lia Rodrigues falando sobre a criação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMmFvCXdx3g>. Acesso em 25 jan. 2021.

³³⁷ KATZ, Helena. Lia Rodrigues faz *Pororoca* na França. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2009. Caderno 2.

E, na busca dos estados corporais nascidos das andanças pela Maré, Lia chegou à leitura de *Grande sertão: veredas*. Uma leitura capaz de abrir novas percepções e entendimentos poéticos. A obra máxima de Guimarães Rosa mexeu com a coreógrafa, como ela me disse, numa conversa em 2015:

Uma fala de Antonio Candido sobre *Grande sertão* me guiou. Ele disse que Tom Jobim pegou o livro e ouviu música. Eu achei essa fala tão extraordinária. No meu caso, eu li dança. Entendi um jeito de estar. Depois da página 60, eu fui jogada num outro universo, parecia que eu estava num outro lugar, vivendo uma experiência física, criada pelas palavras. A *Pororoca* é uma coisa que acontece dentro, um jeito de se mover. Guimarães Rosa me ajudou a imaginar, a fazer escolhas.³³⁸

A relação propriamente corporal de *Pororoca* com *Grande sertão: veredas* parece ser a perfeita tradução da leitura estética proposta por Michel Bernard em seus escritos sobre dança e literatura, com um toque da abordagem poética. Lia Rodrigues e seus bailarinos mergulharam na sensações nascidas a partir dos escritos, acabando por oferecer também a mesma experiência corporal aos espectadores. O crítico Antonio Candido define o texto rosiano de *Grande sertão: veredas* como uma literatura de imaginação que joga com invenções na linguagem, na composição, no enredo e na psicologia. O crítico avalia que “há de tudo para quem souber ler”³³⁹, como percebeu a coreógrafa em sua assumida opção de transcrição física da obra. E ele diz mais: “Tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”³⁴⁰, escreveu Candido. Para Haroldo de Campos, quanto mais complexo o texto, mais liberdade teria o transcriador da obra, como parece ter ocorrido com Lia Rodrigues na leitura de Guimarães Rosa: “Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta à criação.”³⁴¹

³³⁸ Entrevista em 9 out. 2015.

³³⁹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese, ensaios**. T.A Queiroz: São Paulo, 4ª edição, 2002, p. 121.

³⁴⁰ Ibid., p.121.

³⁴¹ CAMPOS, Haroldo de apud FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. **Circuladô**, Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas, Ano 4, n.5, mar. 2016, São Paulo.

Na entrevista ao programa *Livros que amei*, em 2012, Lia Rodrigues falou sobre sua maneira de ler *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa sob o heterônimo de Bernardo Soares, o mesmo gesto de leitura que me parece ter usado em *Grande sertão: veredas*, apostando numa relação com a literatura que vai muito além da percepção racional. Ainda criança – a coreógrafa contou no programa – passava horas conversando com suas irmãs, trocando impressões sobre o que cada uma fabulava ao ler os mesmos livros. Sobre o *Livro do desassossego*, Lia disse:

Eu abro, leio, tem aqueles bifões, aqueles textos gigantescos que não têm ponto, mal vírgula têm. Eu leio como um turbilhão. Eu tenho uma experiência física do livro quando eu leio. Eu entro e começo a ficar assim, me movo diferente, quando eu estou lendo eu me imagino me movendo.³⁴²

No livro *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*, lançado em 2020 no Brasil, o filósofo moçambicano José Gil esquadrinha o que chama de laboratório de linguagem do poeta português, que era, antes de mais nada, um produtor de sensações, exímio no questionamento acerca do sentir. “A estética de Pessoa comporta uma arte poética que considera as sensações como unidades primeiras a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva”³⁴³, diz Gil. Pessoa chegou ao ponto de fundar um movimento literário chamado de “sensacionalismo”, que tinha como objetivo perpetuar a “doutrina das sensações”. E, diz Gil, *O livro do desassossego* seria o melhor diário-testemunho que o experimentador Pessoa teria deixado, porque é ali que seu laboratório poético está em plena atividade. Um livro formado por fragmentos que narram “estados larvares da consciência, e uma consciência dessa consciência vazada nos moldes de uma prosa extremamente nítida, impressionante de penetração e vigor”³⁴⁴. E prossegue acerca do livro:

O Livro do desassossego descreve várias situações deste tipo, nas quais Soares, num café ou num outro lugar, se entrega a verdadeiros exercícios mentais, sonhando a partir de um pormenor ínfimo surpreendido em alguém, fazendo proliferar imagens e sensações, criando fluxos emocionais de intensidade variável, levando a experimentação até o esgotamento.³⁴⁵

³⁴² **Livros que amei**. Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura.

³⁴³ GIL, José. **Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações**. São Paulo: n-1 Edições, 2020, p. 19.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

José Gil oferece, em sua análise de Fernando Pessoa, pistas para novas aproximações da literatura que moveram *Pororoca*, um trabalho em que Lia também usa e abusa dos fluxos emocionais, com diferentes intensidades, levando a experimentação ao esgotamento. Tanto em Pessoa como em Lia, há experimentações que “provocam a desestruturação da ‘realidade espacial e temporal’ comum, criando uma ‘lógica outra’, um outro real.”³⁴⁶

Pororoca começa com os 11 dançarinos num canto do palco, embotados, segurando objetos variados. Tem cadeira, mesa, muitas peças de roupas, papelão, plásticos. De repente, saem jogando tudo para cima e rapidamente o chão é tomado por aqueles objetos largados a esmo. Entre calcinha de mulher, pedaço de caixa e camisa de malha, começa uma dança agitada, com muita esfregação de pele, muito grude de corpos, todos próximos entre eles, muitas vezes de dois em dois. Há muitos barulhos que saem das bocas e do roçar dos corpos, tudo muito orgânico. É essa a trilha sonora de *Pororoca*. Se agitam, se roçam, se agarram e num instante param para descansar. De repente, tudo recomeça de novo. Caem no chão, se atritam no chão, viram mandalas, até pararem novamente. Comem fruta, se lambuzam, tudo sem cerimônia, animalmente. Depois, viram literalmente bichos. Tem gato no cio, cavalo, porco, uivos, latidos. Mais roça-roça, mais disputa, mais embate, mais lábios colados, corpos abraçados, corpos colados, mais brigas, mais amassos. Suor escorrendo, grude de corpo, é físico, é intenso. A dramaturgista Silvia Soter destaca a materialidade da dança de *Pororoca*:

A dança se inscreve de modo distinto no que se refere ao espaço e ao corpo. Há, me parece, uma maior compreensão das figuras espaciais em jogo, um enriquecimento da relação entre os corpos e um investimento mais forte na materialidade de dança, nas nuances de mudança de tonicidade, nas qualidades expressivas e na respiração, em sentido amplo. Há um modo de se mover particular. [...] A corporeidade de *Pororoca* a ela, e apenas a ela, pertence.³⁴⁷

Pororoca faz uma convocação inaugural e antropofágica ao espectador da Lia Rodrigues Companhia de Danças. É como se a coreógrafa e os intérpretes dissessem algo como: deixe-se levar pelas sensações nascidas dos encontros dos

³⁴⁶ Ibid., p.21.

³⁴⁷ SOTER, Silvia. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 35.

corpos dos bailarinos, entre nesta experiência como você bem entender, sinta, entregue-se, viva novas articulações de tempo e espaço. Aqui os corpos da cena não pedem passagem, chegam, engajam, sem nenhuma cerimônia. Segundo Lia, trata-se mesmo de uma visita ao universo antropofágico, numa nova aproximação das ideias de Oswald de Andrade: “Não é pornográfico no sentido do toque e da exibição, mas sim no sentido de você não ter muita certeza de estar num lugar ou noutro e sentir que pode visitar vários lugares diferentes em vários estados diferentes. [...] a gente se vê obrigada a entrar corporalmente na experiência”³⁴⁸, disse Lia numa entrevista sobre a obra, em 2010. Ainda nas palavras dela, é um trabalho disforme, amoral. Antes de mais nada, *Pororoca* é para ser sentido:

Ele demanda do público uma experiência física e não uma categorização [...] ou um desejo de entendimento. A gente tem de ser livre para receber, que nem uma pororoca passa pela gente. É como quando no carnaval passa um bloco e fica aquela bagunça em que você não sabe bem o que aconteceu mas teve uma experiência física.

Assisti a *Pororoca* pela primeira vez em 2010, durante os festejos dos 20 anos da companhia, quando morava em São Paulo. Lembro-me, ainda durante a apresentação, da sensação incômoda de perceber claramente que se tratava de uma obra construída com muita pesquisa e ensaio, mas que, de tão intensa, não conseguia me capturar. Em outras palavras, uma peça bem-feita, bem-dançada, com intérpretes excelentes, que não mexeu com nada dentro de mim. Uma experiência nova em se tratando de uma obra de Lia Rodrigues. Hoje sei que não deixei meu corpo ser levado pelas sensações oferecidas por aquela *Pororoca* frenética e transbordante, porque passei o tempo buscando associações ou leituras racionais que pouco ou nada ajudaram na fruição. Não deixei o bloco me levar! Algo que aconteceria anos depois, em 2015, quando assisti a *Pororoca* em vídeo durante a elaboração da minha dissertação de mestrado e finalmente, mesmo que mediada por uma tela, experimentei sua intensidade física. Uma sensação que ganhou ainda mais força ao ver a remontagem feita pelos alunos do Núcleo 2, no Centro de Artes da

³⁴⁸ COSTA, Tiago Bartolomeu. Lia Rodrigues quer-nos aqui dentro. **O Público**, 7 abr. 2010. Caderno Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/04/07/culturaipsilon/noticia/lia-rodrigues-quer-nos-aqui-dentro-254118>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Maré, em 2017, que mexeu comigo de uma forma avassaladora, tomando todo o meu corpo.

No texto *O rascunho é a obra: o caso dos cadernos*, Ana Kiffer revela as dificuldades de compreensão enfrentadas por ela, numa temporada de estudos em Paris em 1998, diante dos escritos tardios de Antonin Artaud, considerados por muitos como ilegíveis. Ela conta que o primeiro impulso de ler os textos e cadernos do poeta multimídia francês, da posição de estrangeira, e a tentativa de tradução só a afastaram de alguma compreensão. A estratégia foi insistir na leitura, mesmo sem conseguir penetrar completamente no entendimento, abrindo novas camadas de percepção e criando novas máquinas de produção de significação. Importante frisar que a escrita de Artaud em seus cadernos – produzidos sobretudo durante e depois de passagens por diferentes asilos psiquiátricos durante a Segunda Guerra – é marcada pela contaminação de traços pictóricos e desenhos, aproximando de forma inovadora a palavra do corpo, oferecendo desta forma uma intrincada experiência com a linguagem:

Fui assim ultrapassando camadas, descobrindo-as, desdobrando-as. Acabei por entender, depois de tudo, que incompreensão demorada cria uma lama fértil. E que através dela é possível deflagrar muitos dos compromissos efetuados, consolidados e enrijecidos que fazemos para manter o solo do entendimento ficar estável. Descobrimos através do lodo o estrato duro da compreensão. É como descobrir o significado de uma palavra que não seja dado através de seu sinônimo. Ou seja: de outra palavra. Descobrir o significado de uma palavra através de uma experiência que sustente por algum tempo um “sem palavra.”³⁴⁹

Kiffer constata que uma das tarefas mais duras do pensamento crítico contemporâneo seria descongelar a camada que alia compreensão com racionalidade ou razoabilidade e incompreensão com irracionalidade ou loucura. Uma proposta que se encaixa com perfeição à convocação da arte de Artaud de uma insurreição e um refazimento do corpo, sobretudo no seu último período de criação (especialmente entre 1944-48, interno no asilo de Rodez e Ivry-sur-Seine, França),³⁵⁰ como fala Kiffer em sua extensa pesquisa sobre o poeta. Uma ideia que

³⁴⁹ KIFFER, Ana. O rascunho é a obra:: o caso dos cadernos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (55), 2018, p.97.

³⁵⁰ “Nesse breve, porém intenso período (em apenas quatro anos foram escritos dezoito volumes hoje editados), Artaud escreverá não somente os conhecidos textos *Van Gogh o suicidado da sociedade* ou *Para acabar com o julgamento de Deus* como empreenderá uma nova prática de escrita

se associa com esse desdobramento que vim buscando fazer aqui entre outrar-se, alterar-se corporalmente e seguir os métodos nem sempre racionalizáveis das sensações, como se estabelece tanto na absorção de Lia das obras literárias e algumas de suas noções, quanto dos autores que percorreram comigo esse encontro multifacetado entre textos e coreografias. Isto porque as obras de artes do corpo, como a dança, muitas vezes demandam uma compreensão crítica não apenas racionalizante e explicativa, assim como um gesto de deslocamento subjetivo de quem as assiste.

Em *No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista*, Silvia Soter conta que, depois de assistir a *Pororoca*, a fundadora e diretora da Redes, Eliana Sousa Silva, afirmou “que aquela era a primeira vez que reconhecia as riquezas, as tensões, as dores e as delícias da Maré na materialidade de um trabalho de dança.”³⁵¹ Segundo Silvia, a surpresa de Eliana teria sido ainda maior por *Pororoca* não ter como tema a favela. Eliana disse: “*Pororoca* não é sobre a favela, mas a favela está aí. Na favela é assim. É tudo junto e misturado.”³⁵²

Outro ponto necessário para entender o turbilhão de estados corporais que invadiu *Pororoca* é o próprio espaço de ensaio da companhia, que a partir de 2009 começou a criar suas peças no Centro de Artes da Maré, um galpão abandonado naquele momento. O CAM é um espaço amplo, com luz e som que chegam de todos os lados, numa rua de passagem, barulhenta como é uma rua de passagem numa favela, onde carros, motos, kombis com alto-falante, vans, bicicletas, homens, mulheres e crianças vão e vêm incessantemente. Uma estrutura bem diferente da caixa preta de um teatro convencional, onde, curiosamente, Lia Rodrigues e seus bailarinos costumam estreiar seus trabalhos.³⁵³ Uma experiência de criação nem

aliada ao traço pictórico que se fará marcar ao longo de seus inúmeros *Cadernos* (editados pela Gallimart são onze volumes), assim como realizará um grande número de desenhos e retratos”. KIFFER, Ana. Expressão ou Pressão? Desfigurações poético-plásticas em Antonin Artaud. **Revista Lugar Comum**, n. 21-22, p. 30-56. Rio de Janeiro, 2005, p.39.

³⁵¹SOTER, Silvia. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 35.

³⁵² Ibid., p. 35.

³⁵³ A partir de *Encarnado*, as obras criadas na Maré passaram a estreiar na Europa, por conta dos acordos com produtores internacionais. Assim, há sempre a necessidade de uma transmutação da criação do CAM para a caixa preta do teatro, que passa por ajustes extremamente complexos por conta do novo ambiente.

sempre confortável ou agradável, sobretudo por conta do calor carioca. Viver, transitar, trabalhar, criar na Maré são, antes de mais nada, experiências físicas, como diz a coreógrafa:

A experiência física de viver aqui é muito diferente. Você fica muito de frente para a desigualdade, e isso te faz perguntar o que é mesmo arte. E, ao mesmo tempo, te faz perceber que tem uma coisa muito importante ali. É um lugar onde a comunicação é muito rápida. Todo mundo sabe logo de tudo. A vida acontece na rua porque as casas são muito abafadas...É também uma experiência muito barulhenta, mas tão barulhenta que na hora de criar dança, não dá vontade de colocar mais uma música para soar naquele ambiente.³⁵⁴

Finalmente, um trabalho anterior da coreógrafa também faz parte dos múltiplos arquivos que compuseram *Pororoca*. Em 2007, Lia fez uma criação ao lado do coreógrafo francês Didier Deschamps para 30 bailarinos do Ballet de Lorraine, grupo residente no Centro Coreográfico de Nancy, na França. Os movimentos de *Hymnen* nasceram da partitura sonora de mesmo nome, escrita pelo papa dos sons contemporâneos Karlheinz Stockhausen. Até então, a coreógrafa nunca havia trabalhado com um grupo tão grande de intérpretes. E, como de costume, Lia foi buscar nas leituras os caminhos conceituais do trabalho, encontrando na obra *Massa e poder*, de Elias Canetti, algumas indicações sobre organização das massas, que, como me contou depois, iriam também reverberar em *Pororoca*. Trata-se de um livro seminal da obra de Canetti, prêmio Nobel de Literatura, no qual usa antropologia, psicanálise, história das religiões e ciência política para discutir, entre outros assuntos, a psicologia das massas, instinto de preservação e de sobrevivência.

Na época, Lia Rodrigues definiu *Hymnen* assim: “Stockhausen fala de transmutação, integração, fusão, composição de um espaço de percepção. Estas palavras poderiam ser a chave deste espetáculo: a criação de um território que pertence a todos, composto de uma multiplicidade de corpos, olhares e cores.”³⁵⁵

³⁵⁴KATZ, Helena. Lia Rodrigues faz *Pororoca* na França. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 nov. 2009. Caderno 2.

³⁵⁵ Disponível em: <https://preprod.numeridanse.tv/videotheque-danse/hymnen>. Acesso em: 2 de dez. 2020.

Na prática, *Hymnen* apresenta o mesmo movimento caoticamente frenético e hipnótico de *Pororoça*, só que com linhas mais organizadas.

No texto *Performing Rio de Janeiro: Artistics strategies in Times of Banditocracy*, Eleonora Fabião analisa o projeto de Lia Rodrigues na Maré justamente através de *Pororoça*, que ela define como “uma composição carnal barroca.”³⁵⁶ A pesquisadora cita Canetti e seu *Massa e poder* para afirmar que *Pororoça* é a versão dançada do conceito de multidão, e não de massa, já que esta elimina qualquer tipo de singularidade. “Uma multidão, como este conglomerado dançante barroco de ensaios de *Pororoça*, é heterogênea, complexa e multi-vetorial – uma soma de singularidades. De fato, uma multidão na sua extravagância barroca não tem hierarquias.”³⁵⁷

Esses corpos ruidosos, moventes, mobilizadores de *Pororoça* ganham uma outra frequência vibratória no trabalho seguinte, *Piracema*³⁵⁸, que, em tupi guarani é a subida dos peixes contra a corrente para a desova, e que, na minha leitura, funciona como um díptico ao lado da obra anterior. *Pororoça* e *Piracema* tratam do “estar junto” sob ângulos diferentes, intensidades e corporalidades diversas. Parecem responder à famosa pergunta do filósofo Baruch Espinosa: “O que pode um corpo?”, apontando para dois caminhos diferentes mas complementares. Parece-me que Lia e demais artistas-criadores se perguntaram: “O que pode um corpo na Maré que também é um corpo do mundo quando encontra outros corpos-mundos?”, “Qual é a força política desses corpos, tanto juntos como separados?” Na primeira resposta, à vista em *Pororoça*, 11 corpos se roçam, se amam, se odeiam, se encontram, se atitam, se afastam para logo depois se unirem, se

³⁵⁶ FABIÃO, Eleonora. *Performing Rio de Janeiro: Artistics strategies in Times of Banditocracy*. In **Performance # Life, E.Misférica 8.1**. 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em: 28 mai. 2021.

³⁵⁷ Ibid. No original: “A multitude, as this baroque dancing conglomeration of *Pororoça* rehearses, is heterogeneous, complex and multi-vectored—a sum of singularities. Indeed, a multitude in its baroque extravagance has no hierarchies.”

³⁵⁸ Dançado e criado em estreita colaboração com: Amália Lima, Ana Paula Kamozaki, Lidia Larangeira, Calixto Neto, Thais Galliac, Jamil Cardoso, Leonardo Nunes, Gabriele Nascimento, Paula de Paula, Bruna Thimotheo, Francisco Cavalcanti.

agredirem, se acariciarem, virarem bichos, tudo muito junto e muito misturado, numa explosão de sentidos.

Dois anos depois, a mesma pergunta tem uma resposta bem mais árida: são 11 corpos que nunca se encontram, estão no mesmo espaço, mas parecerem olhar para dentro, para suas subjetividades, muitas vezes sem se darem conta do que há à volta. Uma dança solo de 11 corpos. A barulheira que marca *Pororoca* se torna silêncio – ou quase – em *Piracema*³⁵⁹, que nos seus cerca de 60 minutos de duração só conta com poucos trechos de bossa nova (como *A felicidade* e *Chega de saudade*, ambas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes), cantados, despretensiosamente, por uma das intérpretes.



Figura 13 - Cena de *Piracema*

Se *Pororoca* vem à tona carregada de sensações apresentadas de forma literal, em *Piracema*, Lia e sua equipe parecem embarcar, com sua dança, numa possível tristeza que olhar para dentro de si pode despertar. Os corpos, que antes estavam em plena loucura do dia a dia de um mundo que não para, agora se dão

³⁵⁹ Cenas marcantes de *Piracema* podem ser vistas neste vídeo curto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GQ77JOXOA64>.

conta de que não é nada fácil viver sob pressão e que a solidão pode pesar muito. Impossível aqui não atrelar a movimentação crua, o riso nervoso dos bailarinos, seus semblantes carregados, à densidade de um encontro mais profundo (e, claro, muitas vezes doloroso e difícil) com aquele chão de camadas, de histórias, de fantasmas da Maré.

Saturno nos trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil, de Moacyr Scliar, foi a leitura que guiou Lia Rodrigues na busca deste estado corporal mais ensimesmado, retraído, contido de *Piracema*. “É um trabalho melancólico e o livro trouxe essas sensações. É algo muito brasileiro, uma tristeza, um banzo”, me disse Lia numa entrevista em 2015³⁶⁰, enunciando que, no caso de *Piracema*, sua abordagem de leitura seguiu os preceitos poéticos ou ficcionais, indicados por Michel Bernard.

Do livro, ela tirou uma frase que evoca sentimentos paradoxais: “Numa terra radiosa vive um povo triste”³⁶¹, do *Retrato do Brasil - Ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado, citado por Scliar. *Saturno nos trópicos* é um livro-panorama que parte da literatura, artes plásticas, medicina e política para tratar da história da melancolia e seus desdobramentos na cultura brasileira. “A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico –, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar”³⁶², escreve Scliar. logo nas primeiras páginas, numa comparação da melancolia com a peste. Seu ponto de partida é o livro *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton, lançado em 1621 na Inglaterra. “A melancolia deve ser diferenciada da tristeza, reação até certo ponto normal aos embates da existência. Melancolia não é o banal tédio, que ‘nos remete para o real, para o tempo, mas não para o jogo do tempo, como a melancolia’; no tédio, o tempo não passa, ‘roda invariavelmente em torno de si mesmo’”³⁶³, diz Scliar, citando Burton. Em outra menção, desta vez ao antropólogo Roger Batra, afirma que a “melancolia era uma doença de gente deslocada, de imigrantes. [...] Doença que atacava aqueles que tinham perdido algo

³⁶⁰ Entrevista em 9 out. 2015.

³⁶¹ PRADO, Paulo apud SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. Companhia das Letras: São Paulo, 2003, p.170.

³⁶² SCLIAR, Moacyr, 2003, p. 9.

³⁶³ Ibid., p. 56.

e ainda não haviam encontrado o que buscavam.”³⁶⁴ Seria esta, então, a melancolia que ronda *Piracema*, a melancolia dos incompletos? Uma paisagem melancólica embalada por um projeto em devir, por um Centro de Artes da Maré em devir? Uma resposta que chega em formato de dança, no corpo dos 11 intérpretes.

Outra chave de entrada nos estados corporais de *Piracema* pode ser encontrada num comentário de Lia Rodrigues sobre *O livro do desassossego*, no qual a coreógrafa evoca o estado de melancolia que diz ser necessário a certos momentos da vida:

Eu vou falar algumas palavras que constituem esse estado que eu pelo menos sinto, que acho que é da alma brasileira que é saudade, nostalgia, melancolia, que tá ligado ao banzo. Às vezes eu não posso ler muito porque vou ficando triste. Às vezes eu quero ficar triste, não é bem triste, é o estado de melancolia necessária.³⁶⁵

Piracema não é uma obra fácil para quem dança e muito menos para quem vê. Parece traduzir assim os momentos mais cruéis da vida solitária e sem solidariedade. Mas, apesar dessa distância física de corpos que marca boa parte do trabalho, num certo instante, mesmo sem se tocarem, surge uma conexão. Mesmo sem fricção, é possível criar uma engrenagem, trabalhar juntos, numa mesma sintonia. Fato é que o processo de criação de *Piracema* em meio às obras do Centro de Artes da Maré e à criação da Escola Livre de Dança da Maré também não foi nada fácil, como Lia contou num encontro no CAM em 2014:

Piracema foi criado num momento no qual a gente tinha muito pouco recurso e o espaço sofreu muito por causa disso. Esses dois galpões tinham um desnível [...]. E entrava água aqui embaixo. A gente conseguiu uma doação de vários caminhões de pedra para ficar no mesmo nível. Os caminhões entravam com as terras de um lado e a gente, do outro, tentava criar *Piracema*. Acabou o dinheiro, acabou tudo, ficou aquela terra. Às vezes, a gente tinha um dinheiro, contratava alguém com uma máquina com um barulho horrível para desfazer o desnível. Eu coloquei uns plásticos pretos para separar um pouco, enquanto isso a gente ia criando *Piracema*, que é um trabalho difícil, extremamente delicado, relações muito complexas entre bailarinos, muita conta, muito número, ele inteiro coreografado, muito no silêncio, muito delicado e aqui um barulho, muito rato, muita terra. Para mim, realmente, foi uma subida contra a correnteza. [...]Ele custou muito para ser feito. Eu nunca consigo separar o trabalho que eu estou criando do lugar de onde eu estou, é bem misturado com a minha vida.³⁶⁶

³⁶⁴ Ibid., p.105.

³⁶⁵ **Livros que amei**. Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura.

³⁶⁶ Depoimento de Lia Rodrigues em março de 2014 no CAM.

No citado *No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista*, Silvia Soter lembra que o tema “estar junto” sempre foi uma questão latente no trabalho da companhia, ganhando centralidade nos anos anteriores à criação de *Piracema*. O “estar junto” é também uma forma de outrar-se. A dramaturgista afirma que a fundação do CAM estaria diretamente relacionada a esse interesse. “Na medida em que o convívio desses artistas com a Maré, com seus habitantes e com seu modo de funcionamento foi se intensificando, essa questão tornou-se ainda mais relevante.”³⁶⁷ Um trecho do programa de *Piracema* é esclarecedor sobre as aproximações da obra com sua antecessora e também da ligação de ambas com a sede:

Piracema reafirma o desejo e o compromisso da Companhia em aprofundar seus laços com o ambiente que escolheu para ser a sua sede, no Centro de Artes da Maré, um espaço partilhado com a Redes de Desenvolvimento da Maré. / Se em *Pororoca* o estar junto tenta enfrentar as formas de convívio com o choque, o embate, a mistura, o ceder, o atacar, o agir e o permanecer, em *Piracema* se manifestam outros modos de coabitação. Partindo de solos criados pelos 11 bailarinos da Companhia, *Piracema* se constitui da fricção destes distintos percursos individuais, das singularidades que convivem no tempo e no espaço, sem estabelecerem uma relação direta.³⁶⁸

Piracema oferece uma mobilização de corpos muito similar à mobilização que vai se dando aos poucos, entre moradores e artistas, ganhando outras potências, nesta engrenagem chamada Centro de Artes da Maré. Um movimento voltado para a mobilização social da companhia, da Maré e do Rio de Janeiro, que questiona e revê formas de pertencimento. Uma dança do dissenso, que desestabiliza quem a faz e quem a vê por remexer sensorialidades.

Dois anos depois de *Piracema*, a coreógrafa fechou um ciclo chamado de águas com *Pindorama*, obra que tem como deflagrador uma palavra retirada de uma crônica de Clarice Lispector, outra autora cara à Lia Rodrigues. Tudo começou com um convite da diretora de teatro Christiane Jatahy para que criasse uma performance a ser apresentada na Casa França-Brasil, no Centro do Rio, em abril de 2013, ou seja, meses antes da estreia de *Pindorama*, em dezembro do mesmo ano, na França. O único pedido de Jatahy foi que a performance deveria se inspirar

³⁶⁷ SOTER, 2014, p.35.

³⁶⁸ Trecho do programa de *Piracema*.

numa crônica de Clarice da coletânea *A descoberta do mundo*, com textos publicados pela autora no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973. Lia leu todo o livro, mas foi uma palavra específica que guiou uma das formas de os bailarinos se moverem tanto na performance como na obra que viria em seguida:

Aceitei o convite, li todo o livro e tinha que escolher uma crônica. De tudo, consegui escolher uma palavra, que é arfar, que achei numa das crônicas, que falava que a Clarice abria uma geladeira e dentro tinha uma tartaruga viva que arfava. E eu lá na minha cabeça imaginei o desenho animado em que a tartaruga tira a casca e fica aquele corpinho assim, imaginei um corpinho em carne viva, dentro de uma geladeira, ocupando uma prateleira inteira e que a carne respirava. Bom, eu achei uma palavra que me motivava. Eu trabalhei com os meninos pensando sobre isso.³⁶⁹

Na crônica *Máquina escrevendo*, de 29 de maio de 1971, Clarice abre o texto falando sobre a liberdade de escrever, sobre o sonho de deixar a página em branco para que cada leitor a enchesse com seus desejos e segue até começar a falar sobre bichos. Num certo ponto, conta sobre a “coisa” dentro da geladeira:

A coisa era branca, muito branca. E, sem cabeça, arfava. Com um pulmão. Assim: para baixo, para cima, para baixo, para cima. A pessoa fechou depressa a geladeira. E ali ficou perto, de coração batendo./ Depois veio a saber do que se tratava. O dono da casa era perito em caça submarina. E pescara uma tartaruga. E tirara o casco. E pusera a coisa na geladeira para no dia seguinte cozinhá-la e comê-la. Mas, enquanto não era cozida, ela, sem cabeça, nua, arfava. Como um fole.³⁷⁰

Para a performance, Lia usou um longo túnel de plástico³⁷¹, por onde os bailarinos nus passavam até saírem arfando, com seus corpos ofegantes, cansados, meio gente, meio coisa, lutando para sobreviverem. Esse corpo exausto, impotente e esgotado surge de novo em *Pindorama*, como a coreógrafa contou numa entrevista antes da estreia do trabalho na Maré, no início de 2014:

Em determinado momento ela (Clarice) falava de uma tartaruga arfante. Fiquei com essa imagem na cabeça. Quando comecei a pensar que tipo de corpo a gente queria

³⁶⁹ Depoimento de Lia Rodrigues em março de 2014 no CAM.

³⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999, p. 195.

³⁷¹ Trata-se de uma inspiração na obra de Lygia Clark, já citada no capítulo anterior.

trabalhar, foi ela que veio. De um corpo entregue, sem vigor, meio à mercê, como um náufrago, sem saída.³⁷²

Há em *Pindorama* outras leituras disparadoras da coreografia. No momento da criação, Lia voltou-se para textos que se ligavam de alguma forma às origens do Brasil, com o próprio *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, como já foi dito aqui, mas também *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, marco dos estudos etnográficos, em que o antropólogo belga relata seus encontros, na década de 1930, com nações indígenas brasileiras. Lia leu ainda entrevistas do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, autor que reapareceria no esteio intelectual de sua obra seguinte, *Para que o céu não caia*. Um dado que considero relevante para compreender melhor as leituras da coreógrafa é o fato de ela ter feito graduação em História na Universidade de São Paulo, nos anos 1970, com a intenção de estudar antropologia. No entanto, pouco antes de se formar, envolvida com o movimento estudantil e já dançando profissionalmente, deixou a universidade sem concluir o curso. Lia diz que o trabalho faz um retorno ao passado mas, ao mesmo tempo, olha para o futuro:

Pindorama é terra das palmeiras, mas era como algumas etnias chamavam o Brasil antes da chegada dos portugueses. Eu fiquei pensando muito o que seria um lugar, o Brasil longe, um lugar sonhado, sem construção. Sonhei com Pindorama lá atrás e lá na frente, eu acho que ele faz um arco na minha mente, um arco do passado com o futuro. Uma espécie de lugar imaginário, um lugar utópico onde esses seres arfam.³⁷³

As leituras que embalsamaram a criação de *Pindorama* invadiram o trabalho seguinte, também conduzido pela devoração de experiências e pensamentos antropológicos. Em entrevistas desde a estreia de *Para que o céu não caia*, em 2016, Lia Rodrigues sempre repetiu que dois livros foram a base para a concepção da obra e, recentemente, numa troca de mensagens por whatsapp, a coreógrafa disse mais uma vez que “os dois livros iluminaram o caminho.”³⁷⁴ A artista referia-se a *A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert – que ela leu na versão original, em francês, antes mesmo da edição em português, lançada em 2015 – e *Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os afins*, da

³⁷² RUBIN, Nani. Os novos mares de Lia Rodrigues. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 mar. 2014. Segundo Caderno. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/os-novos-mares-de-lia-rodrigues-11850224>. Acesso em: 11 nov. 2020.

³⁷³ Depoimento de Lia Rodrigues em março de 2014 no CAM.

³⁷⁴ Conversa pessoal em 14 jun. 2020.

filósofa Deborah Danowski e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que usam como uma das referências de seu estudo justamente o livro da dupla Kopenawa-Albert. A coreógrafa explicou a relação com os dois livros numa entrevista:

Para que o céu não caia não é uma transposição do livro para o palco. Leio, desde muito tempo, artigos e entrevistas de Eduardo Viveiros de Castro. [...] Esses livros e escritos foram o ponto de partida para desenvolvermos essa peça, uma criação coletiva com os dez artistas bailarinos [...]. Vivemos momentos assustadores, tristes e inquietantes. Fazer uma nova criação requer uma inclinação à esperança, em especial na Maré – esse lugar onde os direitos civis dos moradores são desrespeitados. [...] Foram nove meses de trabalho no Centro de Artes da Maré e nos perguntamos: diante de tantas catástrofes e barbáries, que todos os dias nos assombram e emudecem, neste contexto de drásticas mudanças climáticas que escurecem o futuro, o que nos resta a fazer? Como imaginar formas de continuar e agir? O que cada um de nós pode fazer para, a seu modo, segurar o céu?³⁷⁵

E diante de perguntas tão complexas, Lia e bailarinos foram consultar a cosmogonia ameríndia. De novo, mais uma forma de outrar-se. Porta-voz yanomami³⁷⁶, liderança desse povo e xamã respeitado, Kopenawa contou com a mediação de seu amigo e antropólogo francês Bruce Albert para compor *A queda do céu*. O texto final escrito por Albert partiu de manuscritos de falas, narrativas e conversas suas com Kopenawa, realizadas entre 1989 até início dos anos 2000. O livro nasce da vontade do xamã de divulgar suas palavras para o mundo, de ser ouvido após séculos e séculos de silenciamento de seu povo. Aprendemos com Kopenawa que, com sua sabedoria, os xamãs são os seres capazes de segurar a abóboda terrestre. Para os seres da floresta, o céu já teria caído sobre os antigos, há muito tempo, e, por isso, temem que a história volte a acontecer se a natureza continuar a ser desrespeitada.

É essa mitologia dos “povos menores” que Danowski e Viveiros de Castro aprofundam em *Há mundo por vir? – Ensaio sobre medos e os fins*. Os autores fazem um inventário do estado alarmante em que vivemos, da sensação de fim dos

³⁷⁵VERAS, Luciana, op. cit.

³⁷⁶ “No Brasil, o território yanomami, homologado em 1992 com o nome de Terra Indígena yanomami, estende-se por 96.650 quilômetros quadrados no extremo norte da Amazônia, ao longo da fronteira com a Venezuela. Conta com uma população de aproximadamente 21.600 pessoas, repartidas em pouco menos de 260 grupos locais.” KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu – Palavras de um xamã yanomani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 44.

tempos que toma a todos, diferentes culturas humanas, e que acaba ganhando forma e intensidade nos passos dos bailarinos da companhia de Lia Rodrigues. A dupla de autores mostra que a partir dos anos 1990, com o consenso científico sobre as transformações do regime termodinâmico do planeta, o fim dos tempos ganha contornos reais. Danowski e Viveiros de Castro³⁷⁷ lembram que as mitologias ameríndias dão como certo apocalipses periódicos. Citando³⁷⁸ Kopenawa e Albert, dizem que os yanomami associam as atividades garimpeiras em seus territórios na Amazônia ao enfraquecimento e apodrecimento da camada terrestre e à liberação de eflúvios patogênicos que disseminam doenças e extinções biológicas. E fazem um alerta, que, hoje, em 2021, diante da crise sanitária causada pela Covid-19, parece extremamente profético:

Eles [os yanomami] entendem que a ignorância dos Brancos (apelidados de tatus-gigantes ou queixadas-monstruosos, por sua incessante atividade de escavação e remeximento da terra) relativamente à agência dos espíritos e dos xamãs que sustentam o status quo cosmológico já começou a desencadear uma vingança sobrenatural, que vem provocando secas e inundações em diversos pontos do planeta. Em breve, com a morte dos últimos xamãs yanomami, os espíritos maléficos tomarão o cosmos, o céu desmoronará e todos seremos aniquilados. Kopenawa ainda admite ser possível que, daqui a muito tempo, outra humanidade sobrevenha, mas os atuais ‘Brancos comedores de terra’ irão desaparecer junto com os indígenas.³⁷⁹

O chamamento aos corpos que Kopenawa faz, sua tentativa de sacudir o mundo ocidental com palavras de choque, conduz a dança de *Para que o céu não caia*. Uma dança transcendente que parece nos carregar para a viagem de sensações vividas por Kopenawa em sua experiência de iniciação como xamã. Movido pelo pó de yãkoana, uma substância alucinógena feita de casca de árvore, soprada por seu sogro, ele cai no sono e inicia uma jornada rumo aos ensinamentos da mata, aos fundamentos ocultos do mundo. Esta iniciação é narrada em pormenores, embalada pelas danças esplêndidas e pelos belos cantos dos povos ancestrais, os espíritos xapiri, que vivem em simbiose com a floresta. Esses espíritos funcionam como mediadores entre a Natureza e todos os seres vivos. Os espíritos e suas danças também estão à mostra, de maneira experimental, no média-metragem *Xapiri*³⁸⁰,

³⁷⁷ DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2015, p.103.

³⁷⁸ Ibid., p.104.

³⁷⁹ Ibid., p.104.

³⁸⁰ **Xapiri**, filme de Leandro Lima, Gisela Mota, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert. Brasil, 2012. Disponível: <https://vimeo.com/47012586>. Acesso em: 12 nov. 2017.

outro material usado por Lia Rodrigues e seus bailarinos como referência na preparação da coreografia.

Mesmo se tratando de uma transcrição ou tradução criativa do livro em dança, é impressionante como as imagens evocadas pelo xamã em seu relato surgem de diferentes formas em *Para que o céu não caia*. São cenas como o ritual dos bailarinos de soprar delicadamente pó de café e farinha em seus próprios rostos ou seus corpos repletos de tinta vermelha, imagens que marcam profundamente a visualidade da obra. Diz o livro assim:

Se quiser, apresente-me suas narinas para que eu lhe dê o sopro de vida dos xapiri. Vou fazê-lo virar espírito mesmo! [...] Então ele começou a soprar grandes quantidades de pó em cada uma das minhas narinas, com um tubo de madeira de palmeirinha *horoma*. Soprava com força e recomeçou várias vezes.³⁸¹

Outra parte que encontra grande paralelo em o que se vê na cena de *Para que o céu não caia* e o relato de Kopenawa é certamente aquela relativa às danças dos espíritos xapiri, que tem profunda ligação com o momento da coreografia mais visceral, intensa da segunda parte do trabalho, quando os bailarinos formam uma roda e dançam como num ritual:

Avançam e recuam devagar, bem alinhadas, batendo os pés no chão em ritmo. São magníficas! Em seguida, os espíritos masculinos se lançam e dançam por sua vez, percorrendo um grande círculo com clamores jubilosos. Os xapiri são grandes dançarinos, e muito divertidos. [...] Porém, apesar de toda a sua beleza, a dança de apresentação dos xapiri é também apavorante.³⁸²

Aparentemente, *Para que o céu não caia* conta com uma abordagem de leitura coreográfica, como sugiro a partir de Michel Bernard – que reúne um tanto da relação semântica do texto com a dança mas, ao mesmo tempo, de uma leitura mais poética. Uma forma de lidar com o texto que funciona como um gatilho criativo para imagens de mundos outros, repletos de seres das florestas, habitados por sonhos, de outras cosmogonias desconhecidas e desprezadas pelo homem

³⁸¹ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce, Op. cit., p. 134-135.

³⁸² Ibid., p.151-152.

branco ocidental. Uma espécie de torsão coreográfica da antropologia, como a própria coreógrafa explica:

[...] dançar é a nossa profissão. Não somos escritores nem filósofos, mas artistas de dança. Então investigo como a nossa linguagem pode abordar isso sem me preocupar em traduzir um livro em dança. Não sou antropóloga, mas coreógrafa, então me sinto livre para ler esses livros e usá-los como numa espécie de sonho, para poetizá-los, e tendo certeza de que eles estarão na obra.³⁸³

Depois de assistir a *Para que o céu não caia* em São Paulo, em 2017, Davi Kopenawa reconheceu as aproximações da obra com a herança dos povos indígenas. “A dança da Lia é muito forte para chamar a atenção de vocês e sacudir a cabeça do povo da cidade, para ele acordar e ver a floresta. Então eles dançaram aqui a arte das árvores, a arte do cipó, a arte da pedra, a arte do rio.”³⁸⁴

O corpo em estado de alerta que surge em *Para que o céu não caia* foi moldado também por experiências da companhia pela Maré. A relação vital de corpos com a terra emulada por Kopenawa reaparece aqui numa dobra. Performers e jovens do grupo de formação continuada da Escola de Dança da Maré, o Núcleo 2, se espalharam pelas ruas para fazer entrevistas com moradores e frequentadores da favela. De novo, mais uma forma de encontro com o outro e com suas palavras, mais uma forma de exercitar a aproximação com corpos outros, com as vivências da Maré, sem intermediários. Arte misturada à vida. Em 2016, quando as entrevistas aconteceram, dos 11 bailarinos da companhia dois eram moradores da Maré e uma outra intérprete tinha forte ligação com a região, onde já tinha vivido e onde tinha família. Entre os 15 jovens do Núcleo de formação à época, a grande maioria era nascida e criada na favela.

Munidos do que foi batizado de *Questionário Afetivo-Cultural-Corporal na Maré*, os artistas fizeram perguntas simples, como a parte do corpo que os entrevistados mais movimentavam ou a que sentiam dores, seguidas do pedido para

³⁸³REIS, Luiz Felipe. Lia Rodrigues estreia espetáculo ‘em reação a momento que parece sem respostas.’ *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 ago. 2016. Segundo Caderno.

³⁸⁴MACHADO, Álvaro. Davi Yanomani aplaude dança da Maré e denúncia: “Câncer, HIV e malária estão invadindo nosso povo.” 4^a. **Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. São Paulo, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/davi-yanomami-aplaude-danca-da-mare-e-denuncia-cancer-hiv-e-malaria-estao-invadindo-nosso-povo/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

que mostrassem com movimentos o que haviam dito. Escutaram frases marcantes como: “Meu corpo dói todinho até a alma” ou “Estou tão anestesiada que nem sei”. Lembraram também de memórias corporais distantes, como uma divertida “lenda” do tempo em que muitos ali ainda viviam em palafitas (construções de madeira erguidas sobre áreas alagadas). Contam que durante uma festa de casamento numa palafita havia tanta gente dançando a música *Je suis la femme (Melô do Piri Piri)*, com a cantora Gretchen, que a construção improvisada desmoronou e todos caíram no canal repleto de dejetos. Os convidados continuaram dançando e gritando “Está todo mundo na merda”.

Essa e outras histórias, as respostas e as movimentações dos moradores foram registradas em vídeo ou gravador, depois transformadas em relatórios escritos e, finalmente, chegaram aos ensaios diários da companhia, no Centro de Artes da Maré, já como pequenas células coreográficas, que foram retrabalhadas ao longo dos meses de preparação da peça, junto com os ensinamentos e alertas da cosmogonia ameríndia.

E, finalmente, ainda durante o processo de criação de *Para que o céu não caia*, Lia Rodrigues dirigiu uma performance para a campanha *Jovem Negro Vivo*, da Anistia Internacional. Na feira de sábado de Nova Holanda, cerca de 30 jovens do Núcleo de Formação e outros estudantes de dança apresentaram uma performance em que havia toda uma simbologia em torno de camisetas com furos (tiros), manchadas de um líquido vermelho (sangue)³⁸⁵. De novo, mais aproximações do chão, dos corpos, das histórias e das violências da Maré.

*Para que o céu não caia*³⁸⁶ é uma obra em que o público é recebido já com a dança acontecendo. Ao entrar no espaço cênico do Centro de Artes da Maré – um longo retângulo demarcado por uma estrutura de madeira no chão, paredes brancas com pé direito altíssimo e uma cortina preta – um bailarino está espalhando pó de

³⁸⁵ **Performance Jovem Negro Vivo.** Anistia Internacional. Imagens da preparação para a performance e do ato disponíveis no vídeo : <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5AyjUXu6s>. Primeiro acesso em: 15 jun. 2017.

³⁸⁶ A análise descritiva deste trabalho parte da crítica escrita por mim e publicada no jornal *O Globo*, depois da estreia no Centro de Artes da Maré em 2016. PAVLOVA, Adriana. Na Maré, o encontro com o outro. **O Globo**. Rio de Janeiro: 8 ago. 2016. Segundo Caderno.

café nas extremidades do tablado, aguçando o olfato de quem está chegando. Sem lugar fixo ou cadeiras para se sentar, os espectadores ficam à vontade para se moverem como quiserem e onde quiserem, enquanto dez bailarinos nus tomam o fundo da cena, lado a lado, tiram toda a roupa e se besuntam de pó de café por todo o corpo. Coreograficamente, sopram o pó preto em suas mãos, que cola em seus rostos como uma máscara.

Lambuzados de café, os bailarinos seguem lentamente em direção ao público para encarar cada membro da plateia com os olhos. A partir daí, novos encontros acontecem enquanto os performers vão ganhando outras máscaras, outras cores, outros pós, como o branco da farinha, também colada aos corpos, cada vez mais melados de suor.

Num dado momento, eles colocam panos velhos no rosto e passam a rastejar pelo chão, como animais longe de seus bandos ou homens e mulheres jogados pelas ruas, quando lhes falta um teto. Impossível não pensar nos usuários de drogas que rondam as ruas da Maré não muito longe do Centro de Artes³⁸⁷. Os artistas emitem sons, grunhidos, barulhos esquisitos, que mais uma vez tiram o espectador de sua zona de conforto. Lá de dentro também é possível ouvir todos os sons típicos de ruas barulhentas de uma favela como a Maré: carro de som, buzinas, música alta, gente falando.

Depois, já besuntados com uma tinta vermelha em algumas partes do corpo, os intérpretes reúnem-se no centro da cena e mostram uma dança intensa, marcada pelo barulho dos pés batendo com força no chão de madeira, num ritmo constante, enquanto emitem sons diversos com a boca. Ali a união é sinônimo de potência, mesmo quando um dos bailarinos se afasta para mostrar seu momento solo. Fazem um círculo, põem-se em linha, sempre lado a lado. Uma dança em que o coletivo mostra sua força absurda. Um chamado de resistência e de sobrevivência num mundo onde está cada vez mais difícil viver. Um céu no chão que termina brilhando

³⁸⁷ Lembro-me de um dia, em outubro de 2015, no qual estava no Centro de Artes da Maré e presenciei Lia Rodrigues voltando da segunda visita da companhia à região de consumo de crack da Maré, onde cerca de 80 pessoas se drogavam a céu aberto. Tratava-se de uma etapa do projeto *Reflexões sobre drogas*, outra iniciativa da Redes da Maré.

com os efeitos do pó de cúrcuma (açafraão da terra) no tablado de madeira. Com sua potência transbordante, *Para que o céu não caia* é uma forte experiência artística, uma forma contundente de corpos afetarem e serem afetados dentro e fora da cena.



Figura 14 - Cena de Para que o céu não caia

Diz assim o texto do programa:

O mito do fim do mundo, relatado pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa, diz que, rompida a harmonia da vida no universo, o céu – que no idioma Yanomani é entendido por "aquilo que está entre nós" – desaba sobre todos os que estão abaixo e não apenas sobre os povos das florestas. Diante de tantas catástrofes e barbáries que todos os dias nos assombram e emudecem, neste contexto de drásticas mudanças climáticas que escurecem o futuro, o que nos resta a fazer? Como imaginar formas de continuar e agir? O que cada um de nós pode fazer para, a seu modo, segurar o céu? Não há tempo a perder antes que tudo desabe. O céu já está caindo e aqui estamos nós a viver sob ele. Vamos juntar nossas forças mais íntimas para manter este céu? Cada um a sua maneira. Na Maré nós dançamos no ritmo de máquinas e carros, helicópteros, sirenes, nós dançamos sob um calor escaldante, nós dançamos com chuva e tempestade, nós dançamos como uma oferenda e como um tributo, para não desaparecer, para durar e para apodrecer, para mover o ar e para se expandir, para sonhar e para visitar lugares sombrios, para virar vagalume, para sermos fracos e para resistir. Nós dançamos para encontrar um jeito de sobreviver neste mundo virado de cabeça para baixo. Dançar para segurar o céu. É o que podemos fazer. Para que o céu não caia...dançamos.

Líder indígena e pensador ainda mais fundamental no mundo pandêmico, Ailton Krenak conta em seus livros que para o seu povo há uma tradição de suspender o céu, que nada mais é do que um ritual de comunhão com a Terra e com todos os demais seres que vivem aqui. É uma forma de buscar potência e, ao mesmo tempo, diz ele, de rememorar uma época em que havia tanta harmonia com a natureza que só era necessário trabalhar poucas horas do dia para conseguir tudo para viver. “Em todo o resto do tempo você podia cantar, dançar e sonhar: o cotidiano era uma extensão do sonho.”³⁸⁸

Suspender o céu é ampliar nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado.³⁸⁹

Em suas criações assim como em suas ações, Lia Rodrigues insiste em suspender céus, em sonhar com novos mundos, reconfigurar histórias. Parece já ter escutado a convocação de Krenak para um mundo outro:

Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar.³⁹⁰

3.3

Fúria em fricção com a literatura e a filosofia afrodiáspóricas

Como se vê, nas três décadas de companhia, a relação com a literatura de ficção e não ficção foi ganhando diferentes densidades e apontando caminhos artísticos em devir, dentro e fora da cena. O evidente deslocamento epistêmico feito por Lia Rodrigues nas escolhas das leituras que irrigaram *Para que o céu não caia*,

³⁸⁸ KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 46.

³⁸⁹ KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 32.

³⁹⁰ KRENAK, 2020, p.47.

envolvendo a cosmogonia ameríndia mas também os corpos da Maré, ganhou um movimento ainda mais forte na criação da peça seguinte, *Fúria*, impactada diretamente por uma lista de quase 30 livros formada por uma seleção de literatura e filosofia afrodiaspóricas. Mais um claro movimento de aproximação do outro, dos outros, de outrar-se, levando ao pé da letra a máxima antropofágica de que “só me interessa o que não é meu”.

Fúria começou a ser criada meses antes dos ensaios na Maré. No início de 2018, inverno europeu, Lia Rodrigues passou uma temporada em Berlim, na Alemanha, dando aulas na Freie Universität Berlin. E levou na bagagem uma série de leituras: autores ligados à cultura afro-brasileira e afrodiaspórica. Leu dois livros do filósofo camaronês Achille Mbembe, *Sair da grande noite – Ensaio sobre a África descolonizada* e *Crítica da razão negra*, e a saga *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves.

A partir daí se seguiram outras leituras que marcaram de forma incontornável o processo de criação de maio a novembro de 2018. O ponto em comum da extensa seleção parece ser a vontade de refletir dentro da cena sobre formas de poder, dominações, colonialismo, desigualdade, racismo, machismo. Violências históricas que ganharam materialidade numa dança certa, capaz de fazer pensar sobre o redesenho de nossos corpos e papéis no mundo. O grupo dos livros incluiu teóricos brasileiros e estrangeiros como Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, bell hooks, Aimé Césaire, James Baldwin, Harriet Ann Jacobs, e o já citado Mbembe. E também uma literatura feita por e sobre corpos negros, de autores como Conceição Evaristo, Toni Morrison, Chimamanda Ngozi Adichie e Carolina Maria de Jesus, além de Ana Maria Gonçalves. As maneiras de a coreógrafa se relacionar e ler cada uma das obras, mais uma vez, não seguiram uma regra:

Eu li um livro do Achille Mbembe [*Crítica da razão negra*] e aí eu fui anotando todas as palavras que de alguma forma me tocavam, a gente trabalhou em cima das palavras e não do texto. Dessa literatura, *Um defeito de cor* foi um livro que me

acompanhou. Há todo um mergulho neste universo [afrodiaspórico] que este livro trouxe com tanta força. A gente nunca acaba de aprender.³⁹¹

É possível traçar conexões mais diretas das cenas de *Fúria*³⁹² com muitos dos livros lidos por Lia. Num olhar apressado, a coreógrafa parece ter escolhido uma representação mimética crua, nada nuançada, altamente ilustrativa, com imagens alegóricas explícitas. Trata-se, no entanto, de uma camada primeira, que vai sendo esgarçada, subvertida, ao longo dos 80 minutos de apresentação, evidenciando a leitura rizomática, com articulações e torsões muito mais complexas entre texto e dança.

Abundam embates de homens com mulheres, de mulheres com mulheres, de homens com homens. Dominam, depois são dominados e voltam a dominar. Uma hora são rainhas, reis, nobres, orixás, outras são escravizados, serviçais, súditos, subalternos. Surgem vestidos com lençóis brancos *à la* Ku Klux Klan³⁹³. Num outro momento, erguem os punhos tal qual os Panteras Negras³⁹⁴, como se avisassem com um gesto que “vai ter luta”. Tem raiva, mas também tem humor e deboche, como quando bailarinos com roupas de mulheres, abaixam e levantam os vestidos rapidamente, para mostrar seus pênis, ou ainda quando bailarinas se refrescam em tom escrachado jogando água em seus rostos. Peles negras, brancas e mulatas rindo, gritando, brincando, brigando e tremendo.

Cenas que poderiam ter saído diretamente de trechos de livros lidos pela coreógrafa, como a saga da africana Kehinde, retratada por Ana Maria Gonçalves nas quase mil páginas de *Um defeito de cor*. São oito décadas perpassando a história reveladora de muitas dores e lutas dos corpos escravizados no Brasil do século 19, entre Bahia, Maranhão, Rio de Janeiro e São Paulo, até voltar à África. Eis uma amostra:

³⁹¹ **Anatomia da Dança – Espetáculo *Fúria*, Porto das Artes.** Lia Rodrigues conversa com Andréa Bardawil. Ago 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irEDOzCAWR4>. Primeiro acesso em: 30 ago. 2020.

³⁹² Trechos de *Fúria* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVEUPbgWQcc>

³⁹³ Organização terrorista formada por supremacistas brancos surgida nos Estados Unidos após a Guerra Civil Americana, no século 19, e que até hoje é símbolo de violência contra os afro-estadunidenses.

³⁹⁴ Partido político surgido nos Estados Unidos na década de 1960 com foco na luta dos direitos civis da população afro-estadunidense. O punho cerrado foi e é até os nossos dias símbolo do *black power* (poder negro).

O sinhô José Carlos perguntou se eu achava que ia conseguir escapar e nada respondi [...] ele conseguiu ser muito mais vingativo do que eu poderia imaginar, ao entrar no quarto e dizer que a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que ira privá-lo desse direito [...] Quando percebeu a minha presença, o Lourenço ergueu os olhos, e o que pude ver foi a sombra dele, os olhos vazios mostrando o que tinha por dentro: nada. Enquanto que, por fora, tinha a pele preta toda nua e coberta por crostas de sangue e cortes feitos pelo fio da chibata. Senti vontade de pegar o Lourenço no colo e cantar para ele a noite inteira. [...] Eles estavam mortos os olhos do Lourenço observando a raiva com o que o sinhô José Carlos me derrubou na esteira, com um tapa no rosto, e depois pulou em cima de mim com o membro já duro e escapando pela abertura da calça, que ele nem se deu ao trabalho de tirar. Eu encarava os olhos mortos do Lourenço enquanto o sinhô levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dentro da minha racha como se estivesse sangrando um carneiro.³⁹⁵

Em *A crítica da razão negra*, Mbembe faz uma panorama histórico sobre as relações raciais no Ocidente e a colonialidade, a partir do século 16, refletindo de forma profunda sobre raça, racismo, conexões raciais entre África e Europa e suas implicações nas Américas, até chegar às políticas neoliberais dos nossos dias e seus impactos nefastos nos corpos racializados. E assim obrigando a pensar sobre o semelhante e o dessemelhante. Uma obra de efeito sobre o corpo negro, “único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital”³⁹⁶. Diz um trecho do livro, cujas palavras inspiraram *Fúria*:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmática, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres.³⁹⁷

Vejo as escolhas de leituras que moveram *Fúria* como desdobramentos complexos das reflexões de Lia sobre o corpo na favela, em seu projeto coreopolítico. Pensar os corpos na favela – no Rio de Janeiro ou no Brasil – onde a maioria dos corpos é negra, significa buscar entender o processo histórico que

³⁹⁵ GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2018, p.170-171.

³⁹⁶ MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 21.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

transformou a sociedade brasileira numa sociedade racista escondida atrás do mito da democracia racial. Processo que se atualiza numa verdadeira hierarquização dos corpos e do valor da vida: fazendo com que os corpos negros valham muito pouco, e os das mulheres negras ainda menos. Essa perversão histórica não poderia não ser afrontada pela coreógrafa, cuja estética-política do chão encontra-se no seio da zona onde esses conflitos se atualizam todos os dias – a favela da Maré. É entre a vivência e a leitura que explicita suas motivações:

Faz alguns anos que senti uma falha na minha formação: conhecia muito pouco de literatura africana e afro-brasileira. Então me dediquei a estudar, para mim mesma, para me desenvolver melhor como ser humano, como brasileira e como artista. [...] Meu trabalho é olhar para o mundo como ele é, nesse Brasil tão terrivelmente racista e desigual, do qual eu sou parte da elite — como uma mulher branca de classe média, estou num lugar de muito privilégio. Nós temos que estar mais do que atentos, acordados para a desigualdade e o racismo no Brasil. Quando passam helicópteros atirando na favela, de que cor são as crianças que morrem? E de que cor é a mulher que chora a morte delas?³⁹⁸

Lia mergulhou tão vertiginosamente na bibliografia construída para *Fúria* que até mesmo Silvia Soter reconhece que dessa vez a dramaturgia do trabalho ficou a cargo da própria coreógrafa. “Foi um trabalho que a Lia maturou, gestou, praticamente sozinha [...]. A Lia é uma grande leitora, é uma artista intelectual, muito aplicada [...] Lia mergulhou numa literatura que foi um túnel na vida dela e quando ela voltou, esse lugar de dramaturgista era dela, era totalmente dela”, disse Silvia Soter³⁹⁹ num encontro em 2020. No entanto, a dinâmica diferente não afastou Silvia dos ensaios, sempre com seu olhar e opinião precisos, tão necessários também à preparação em Paris para a estreia mundial no Théâtre de Chaillot, no final de dezembro de 2018, contribuindo fortemente para o formato final da obra.

Fúria foi gestada por Lia ao lado da assistente Amália Lima e cocriação dos nove bailarinos que estão em cena: Leonardo Nunes, Felipe Vian, Clara Cavalcante, Carolina Repetto, Valentina Fittipaldi, Andrey Silva, Karoll Silva, Larissa Lima e

³⁹⁸ RODRIGUES, Lia. Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível, diz Lia Rodrigues. **Folha de S. Paulo**: 20 out. 2019. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/conceicao-evaristo-foi-farol-que-me-deixou-mais-sensivel-diz-lia-rodrigues.shtml>. Acesso: 20 out. 2019.

³⁹⁹ Trecho da conversa de Silvia Soter com a coreógrafa Carmen Luz, durante o projeto *Janelas Abertas*, organizado pelo Núcleo Experimental de Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ, realizada em 30 jun. 2020.

Ricardo Xavier. Desses, cinco são crias da Maré. Cinco corpos negros favelados. E isso diz muito sobre o que se vê em cena e sobre a própria escolha dos livros que serviram como disparadores da obra. Dos cinco, quatro passaram pelo Núcleo 2. O quinto *mareense* é Leonardo Nunes, responsável pela cena do epílogo, na qual encarna diferentes possibilidades de fúria do corpo negro ontem e hoje.

Fato é que acontecimentos e experiências cotidianas vividas pela coreógrafa e bailarinos na favela foram empurrando Lia e sua equipe para os temas e as questões que ecoam freneticamente nos corpos dos bailarinos transformados na cena em verdadeiras caixas de reverberação. Um dos gatilhos assumidos é o desdobramento, no Centro de Artes da Maré, da exposição *Ocupação Conceição Evaristo*, realizada ali no segundo semestre de 2017, depois de sua estreia no Itaú Cultural, em São Paulo, naquele mesmo ano. A exposição sobre a trajetória da escritora mineira radicada no Rio, maior símbolo contemporâneo da literatura de inspiração negra no Brasil, fez parte do dia a dia da companhia, impactando fortemente na criação de *Fúria*. “Usamos alguns trechos de livros da escritora em nossas improvisações. A literatura é um grande laboratório a partir do qual fazemos experimentos”, disse Lia numa entrevista⁴⁰⁰. Num outro depoimento, a coreógrafa aprofundou a ligação com Evaristo:

Li quase todos os livros que pude encontrar da Conceição, de poesia a contos. Sua escrita é de um refinamento, de uma sobriedade. Ela fez uma exposição no Centro de Artes da Maré [...]A obra da Conceição ficou um tempo exposta lá. Como eu vou àquele lugar todos os dias, entrei na exposição todos os dias. Mais do que isso, os alunos da escola de dança fizeram uma performance em torno da mostra em exibição. Montaram um grande mural com trechos, fragmentos e imagens, e improvisaram bastante em cima do trabalho dela. Tem um texto em que Conceição fala sobre fazer moldes com o barro, por exemplo. Uma das bailarinas escolheu esse trecho e criou uma performance com as mãos.⁴⁰¹

“A gente combinamos de não morrer”, frase que dá título a um dos contos do livro *Olhos d’água*, de Evaristo, funcionou como um emblema das muitas conversas que fizeram parte da criação de *Fúria*, me contaram dois intérpretes-

⁴⁰⁰ **Territórios da dança.** Sesc SP. 31 ago. 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14681_TERRITORIOS+DA+DANCA.

Acesso em: 2 set. 2020.

⁴⁰¹ RODRIGUES, op. cit.

criadores. O livro de contos lançado em 2014 oferece uma variedade de personagens que habitam um mundo árido de pobreza, violência, solidão e injustiça. Evaristo revela com destreza questões existenciais e sociais nada fáceis de encarar. Uma literatura das margens, de corpos relegados às periferias, às favelas, aos morros, ao submundo. Sobressaem nessas escritas os corpos de mulheres negras que lutam para sobreviver, mães de família, mães de muitos filhos, avós, mendigas, meninas, empregadas domésticas, mulheres invisíveis. Mulheres que poderiam estar na Maré. O “*Outro do Outro*” (grifo da autora), como diz Grada Kilomba, citada por Djamila Ribeiro, numa referência aos estudos de Simone de Beauvoir.⁴⁰² Kilomba afirma que as mulheres negras têm uma carência dupla por serem “a antítese de branquitude e masculinidade.”⁴⁰³

É desse lugar que Conceição Evaristo elabora, fala e escreve. Lugar de quem nasceu numa favela de Belo Horizonte e para estudar teve que trabalhar como empregada doméstica. “Minha literatura traz a marca de uma mulher negra, a subjetividade de uma mulher negra na sociedade brasileira”, disse a escritora num evento⁴⁰⁴ em outubro de 2019, celebrando o lançamento de traduções de seus livros em francês. A literatura da “escrevivência”, ou seja, são escritos que brotam de suas vivências e das vivências de uma parcela da população marginalizada pela história dos dominantes. A escrevivência que hoje já se tornou objeto e referência acadêmica é, segundo a autora, um termo operador, um modelo de processo de escrita, a partir do qual escreve-se pela memória da pele do sujeito negro⁴⁰⁵. Trata-se de dar voz à experiência do sujeito negro em busca de seu pertencimento. É uma escrita coletiva, que se faz *no* e *com* o coletivo de experiências.

É também uma literatura-vingança, como Evaristo definiu. “Sou vingativa através da literatura. É o lugar que achei para me colocar no mundo, um lugar que o mundo não esperava”⁴⁰⁶. Uma literatura-rebelião, feita em homenagem às

⁴⁰² “A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma mas em relação ao homem e através do olhar do homem.[...] A mulher foi constituída como o *Outro*, pois é vista como objeto. [...] De forma simples, seria pensar na mulher como algo que possui uma função”. RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017, p. 36-37.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.39.

⁴⁰⁴ O evento *A poética de Conceição Evaristo* foi realizado em 29 out. 2019, na BiblioMaison do Consulado da França, no Rio de Janeiro.

⁴⁰⁵ Fala da escritora durante a aula inaugural do Departamento de Letras da PUC-Rio em 15 set. 2020.

⁴⁰⁶ Fala da escritora no evento *A poética de Conceição Evaristo*.

ancestrais escravas. “Minha autoria não é ditada por ninguém, não é para adormecer a casa grande”⁴⁰⁷, disse ela referindo-se à prática, na época colonial, de as escravas serem obrigadas a contar histórias para as crianças brancas dormirem.

Encontro paralelos entre a literatura de Conceição Evaristo e a dança criada por Lia Rodrigues, no que a escritora chama de literatura de convocação, que, segundo ela, é a experiência de criação capaz de convocar as pessoas em suas humanidades. Na minha tradução, é a arte capaz de mover, de fazer com que a experiência da fruição traga novas perspectivas de mundo, mexa com corpos, amplie horizontes. Outra aproximação é na escrevivência, na forma de expor as vivências de corpos marginalizados, transformando-as em movimentos coreográficos.

Diz assim a parte final do aludido conto *A gente combinamos de não morrer*:

Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel. Vivo implicando com as novelas da minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é a da ficção. Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para o alimento de meu filho e de filhos alheios. Quero contagiar de esperanças outras bocas. Lindinha e Biunda tiveram filhos também, meninas. Biunda tem o leite escasso, Lindinha trabalha o dia inteiro. Elas trazem as meninhas para eu alimentar. Entre Dorvi e os companheiros dele havia o pacto de não morrer. Eu sei que não morrer, nem sempre, é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia: “Escrever é uma maneira de sangrar”. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...⁴⁰⁸

Algumas frases dos escritos de Conceição Evaristo também estão numa outra parte importantíssima do processo de criação de *Fúria*: a construção coletiva da coleção de imagens – fotos, desenhos e frases de efeito – recolhidas pela coreógrafa e bailarinos na internet durante os meses de preparação, que hoje habitam as paredes do Centro de Artes da Maré, num grande mosaico. Imagens de gentes, de muitas gentes. De mulheres, homens, crianças, velhos. Imagens do mundo, da África e do Brasil, imagens do presente e do passado, de relações de poder, imagens de alegria, de dor, de violência, de beleza, de manifestações

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ EVARISTO, Conceição. *A gente combinamos de não morrer*. In: **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Palas Editora, 2014, p.108-109.

políticas. Corpos, muitos corpos, em sua maioria, negros. Uma grande colagem que toca diretamente nos temas e questões que fizeram o chão para *Fúria* brotar. A proposta, na sala de ensaios, foi articular as imagens, colocando-as em relação umas com as outras, e a partir daí os bailarinos irem criando quadros vivos, situações coreográficas e, enfim, as cenas alegóricas que marcam todo o trabalho.

Durante o processo de criação de *Fúria*, a coreógrafa voltou a devorar *Macunaíma* e *O tupi e o alaúde*, análise de Gilda de Mello e Souza da obra máxima de Mário de Andrade, que acompanham Lia há décadas. Ambos os livros dizem muito sobre o desenho estrutural de *Fúria*, mais até pela forma do que pelo conteúdo, apontando para uma leitura rizomática exemplar, na abordagem sugerida por Michel Bernard, que segue um fluxo dinâmico, multissensorial, revelando as múltiplas tensões e movimentos do texto. Assim como o herói sem nenhum caráter vai se metamorfoseando em sua irrefreável saga épico-poética-folclórica pelo Brasil em busca de seu amuleto perdido, *Fúria* também tem um ritmo alucinante, em fluxo contínuo. O fluxo da dança segue o fluxo do livro. São quadros que se fazem e desfazem num piscar de olhos, capazes de carregar os corpos de quem vê para uma viagem de imagens que, apesar de extremamente reconhecíveis, catapultam o espectador para um tempo e espaço desvencilhados do real. Uma dança-vertigem, passada em *fast-forward*, ao som de um trecho frenético da música percussiva das *Danses des Kanaks*, da Nova Caledônia, que se repete, repete, repete em looping durante a maior parte da apresentação. Para Lia Rodrigues, *Macunaíma* é, antes de mais nada, um livro deflagrador de sensações, porque não entrega certezas. “É como quando você lê o *Macunaíma* e não sabe o que é. Às vezes é bicho, às vezes é gente, às vezes é mágico, às vezes é um deus, um moleque”⁴⁰⁹, disse ela numa entrevista de 2010.

Como em *Macunaíma*, *Fúria* não dá lugar à passividade. Se as contradições, mortes e ressurreições de herói amoral deixam seus leitores, no mínimo, perplexos⁴¹⁰, a dança de *Fúria* empurra o corpo do espectador para o centro da cena,

⁴⁰⁹COSTA, Tiago Bartolomeu. Lia Rodrigues quer-nos aqui dentro. **O Público**, 7 abr. 2010. Caderno Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/04/07/culturaipsilon/noticia/lia-rodrigues-quer-nos-aqui-dentro-254118>. Acesso em: 22 jun. 2020.

⁴¹⁰ JAFFE, NOEMI. **A Folha Explica – Macunaíma**. São Paulo: Publifolha, 2001, p.14.

numa avalanche sensorial capaz de desencadear um curto-circuito cognitivo em quem está na plateia. Uma plateia, é importante dizer, dessa vez distante fisicamente da obra, num teatro em formato italiano. Há, ali, uma sintonia rara do corpo do intérprete com o corpo do espectador, que tem seu clímax com os nove bailarinos protagonizando uma tremedeira convulsiva, um chacoalhar arrebatador e catártico, sem nenhuma economia de gestos, na cena descrita na abertura desse capítulo. Outra aproximação possível entre o livro e a dança é o humor. Em meio às imagens amargas de dominação e violência de raça e gênero, que compõem *Fúria*, surgem momentos de escape, de uma jocosidade irônica capaz de bagunçar certezas, assim como é a narrativa da aventura rocambolesca do contraditório Macunaíma na busca do seu muiiraquitã. “Um riso que pode libertar ou até desalienar o leitor”⁴¹¹, sustenta Noemi Jaffe, referindo-se ao humor contido na obra de Mário de Andrade, mas que também poderia se encaixar num comentário sobre dança de Lia Rodrigues.

É justamente com uma análise ancorada em suas próprias experiências sensoriais e físicas que o filósofo Patrick Pessoa constrói o artigo *As vísceras da crítica*, em que une observações sobre *Fúria* e *Para que o céu não caia*. Partindo da crítica sobre *Fúria* escrita para o jornal *O Globo* em 2019, Pessoa não esconde o engajamento físico e sensorial de seu corpo, frisando a capacidade de a coreógrafa “criar uma relação eminentemente corporal, sinestésica, entre palco e plateia”⁴¹². Conta que se na obra inspirada nos escritos de Kopenawa foi completamente capturado pela cena dos olhos nos olhos entre performer e público, em *Fúria* sua máquina de construir sentidos foi desestabilizada pela música em *looping*:

aquela música de apenas um minuto tocada em looping num volume altíssimo me ensinou foi que o som pode vencer a distância. Se a peça como um todo, pela movimentação dos corpos em cena e pelo cinema pobre inspirado em Portinari, produzia imagens talvez figurativas demais, imagens de dominação e exploração do “homem pelo homem”, construindo uma espécie de representação que poderia dar margem a interpretações políticas tendencialmente críticas (dada a reiteração em cena de velhas violências coloniais), a música restituía tudo ao seu justo lugar. Como um demiurgo capaz de desfazer as dolorosas composições imagéticas em cena, a música permitia viajar, divagar, delirar.⁴¹³

⁴¹¹ Ibid., p. 51.

⁴¹² PESSOA, Patrick. *As vísceras da crítica*. *Artefilosofia*, v.15, 2020, edição especial. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4698>. Acesso em: 21 jan. 2021.

⁴¹³ Ibid.

Adentrar na cultura afro-diaspórica traduzida criativamente por Lia Rodrigues é penetrar em possibilidades outras de relacionamento com os saberes do corpo, que vão muito além do modo de pensar e agir da cultura ocidental: uma construção histórico-conceitual que foi alojando o corpo numa relação de oposição ao imaterial, como alerta Kiffer.⁴¹⁴ O discurso ocidental é marcado pela oposição binária entre corpo e mente, como ressalta Oyèrónké Oyemù mí, no texto *Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos*,⁴¹⁵ no qual mostra como a “ausência do corpo” é uma pré-condição para o pensamento racional. “O tão falado dualismo cartesiano era apenas uma afirmação de uma tradição na qual o corpo era visto como uma armadilha da qual qualquer pessoa racional deveria escapar.”⁴¹⁶ Se para o homem branco ocidental tudo que vem da carne é entendido como fraqueza, nada mais natural do que usar a visão como o principal sentido para perceber a realidade que o cerca.

De forma oposta, as culturas africanas (incluindo a iorubá estudada por Oyemù mí em seu texto) usam uma combinação de sentidos para perceber o mundo, engajando todo o corpo e não só a visão. Em vez do olhar passivo, o corpo é convocado em todos os seus sentidos. “Um foco na visão como o principal modo de compreender a realidade eleva o que pode ser visto sobre o que não é aparente aos olhos; perde os outros níveis e as nuances da existência.”⁴¹⁷ É justamente essa experiência que vai além da visualidade uma das camadas mais fortes de *Fúria*: ao abrir as portas da percepção de seu público, faz com que o encantamento seja vivenciado de forma física, um corpo imerso em diferentes paisagens de sensações, ligando-se, indiscutivelmente, à herança africana, que está na origem da obra. Nas palavras de Patrick Pessoa, a coreógrafa nos permite “sonhar carnalmente outros mundos possíveis, mais integrados, íntegros, integrais,”⁴¹⁸ oferecendo assim novas experiências subjetivas.

⁴¹⁴ KIFFER, Ana. Um só ou vários corpos? In: **Sobre o corpo**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2016, p.14.

⁴¹⁵ OYÈWÚMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021.

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ PESSOA, op. cit.

Voltando às leituras que ajudaram a erguer *Fúria*, coincidência ou não, assim como o fio sonoro puxado por Pessoa em seu ensaio, a questão musical é o ponto central do estudo de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma*, que tanto encantou e ainda encanta Lia Rodrigues. Em *O tupi e o alaúde*, a pesquisadora defende a tese de que a preparação do livro marco do modernismo brasileiro está intimamente ligada à profunda experiência musical de Mário de Andrade, sobretudo como estudioso de música popular. Em vez de técnica de mosaico ou exercício de bricolagem defendida por muitos estudiosos⁴¹⁹, a chave do modelo compositivo tão celebrado de *Macunaíma* seria o processo criador de música popular:

É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas de musical ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à música popular: a que se baseia no sentido rapsódico da *suíte* [grifo da autora] – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino de *Bumba-meu-Boi* – e a que se baseia no princípio da *variação* [grifo da autora], presente no improviso do cantador nordestino.⁴²⁰

Mello e Souza apresenta ainda uma leitura muito peculiar de *Macunaíma*, que se liga de forma inequívoca ao entendimento de Lia Rodrigues sobre a arte, especialmente sobre a experiência de fruição de uma obra artística. *Macunaíma*, segundo a pesquisadora, seria um território de incertezas, uma obra ambivalente e indeterminada, como o próprio autor teria escrito num dos prefácios, no qual destacou o aspecto sem compromisso do livro. Mário de Andrade⁴²¹ afirma que o livro seria fruto de uma época de transição social, com o momento em que foi escrito definido como uma “neblina vasta”, o que impediria de “tirar dele uma fórmula normativa”. No parágrafo final de *O tupi e o alaúde*, Mello e Souza diz que *Macunaíma* é “antes o campo nevoento de um debate, que o marco definitivo de

⁴¹⁹ “*Macunaíma* é, segundo pontos de vista distintos, uma colagem, uma bricolagem, um mosaico ou uma rapsódia, como diz o autor. O certo é que se trata de uma montagem intencionalmente confusa de inúmeras fontes pessoais e alheias, eruditas e populares, nacionais e estrangeiras, o que termina por estabelecer uma língua brasileira e uma leitura crítica do Brasil, uma mitologia contemporânea, carregada de significações linguísticas, psicanalíticas e antropológicas” (JAFFE, 2001, p. 18-19).

⁴²⁰ SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Editora 34, 2003, p.12.

⁴²¹ ANDRADE, Mário apud SOUZA, Gilda de Mello, 2003, p. 84.

uma certeza”⁴²². Vejo tanto *Fúria* como toda a obra de Lia Rodrigues como um vasto campo de muitas perguntas sem tantas respostas. Um convite à liberdade, como diz a coreógrafa:

Quando você vai ver um trabalho de arte [...] não é sobre isso ou sobre aquilo. Cada pessoa vai lá, isso é o que é maravilhoso da arte, [...] e pode ser livre. Você vai lá, você tem uma experiência e essa experiência pode ser tão diversa para você do que pro outro, pro outro e pro outro. E essa diversidade é maravilhosa. Essa liberdade de você se sensibilizar de forma diferente com uma obra de arte é uma das coisas bonitas que ainda têm no mundo.⁴²³

Finalmente, se as leituras que acompanham o cotidiano estético de Lia Rodrigues transmutam-se em variadas danças, este arsenal bibliográfico também é vital na pavimentação de seus caminhos fora da cena, *na* e *com* a Maré. E aqui escolho um comentário da coreógrafa sobre o livro *É isto um homem?*, doloroso relato do escritor italiano Primo Levi sobre sua experiência como prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, na Segunda Guerra. Lia comprou o livro impactada com a visita a outro campo de concentração, Buchenwald, na Alemanha. De novo, como em muitos outros exemplos, a artista me parece ter procurado se aproximar de histórias humanas, capazes de revelar o melhor e o pior dos homens e mulheres.

Ele fala do ser humano, de tudo que a gente pode vir a ser. [...] A existência desse livro e o jeito que ele relata já é uma afirmação de vida. [...] Fala de ética, de sobrevivência, de tantos assuntos tão vitais. Tantas perguntas vitais [...] tem que fazer delas talvez um motor para continuar. Só o fato de, às vezes, algumas perguntas você se perguntar ou perguntar para a vida, já faz você agir de uma maneira ou de outra, fazer escolhas de um modo diferente⁴²⁴.

E esta artista-leitora obstinada segue lendo e se fazendo perguntas, cujas respostas se transformam em dança e em ações, que, diante da plateia, novamente se convertem em novas perguntas, num ciclo poderoso de devires em que todos os envolvidos têm a chance de se transformarem juntos. Um processo nem sempre fácil em que os livros são aliados seguros, como Lia Rodrigues contou na conversa com a coreógrafa Andrea Bardawil sobre *Fúria* em 2020:

⁴²² Ibid, p. 95.

⁴²³ **Lia Rodrigues – Curta! Dança.** Canal Curta! 6 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9ugY6-C8Hs>. Acesso em 19 jun. 2020.

⁴²⁴ **Livros que amei.** Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura.

Já tem alguns anos que eu venho me dedicando a ler e a estudar autores negros, afrodescendentes, da diáspora. Nestes últimos longos quatro, cinco anos, tenho aprendido muito com essas leituras que têm feito com que o meu universo tenha se expandido e eu tenha outros olhos para olhar o mundo. Para tentar olhar o mundo de outra forma, tentar escutar o mundo de outra forma, tentar trabalhar de outra forma, mas é um processo. Claro que o livro do Kopenawa [*A queda do céu*] me acompanha sempre, tanta sabedoria, tudo que fala tão poderoso, uma voz que a gente não escuta normalmente. Todas essas vozes que são silenciadas como são importantes de serem escutadas e praticadas de certa forma. O que a gente pratica a partir desta escuta? Como a gente chega mais perto do nosso discurso com a nossa prática? Como é que tudo isso que eu li vira carne ao mesmo tempo na parte de criação artística? Nas minhas ações na Maré, junto com a Redes da Maré [...] nunca é uma coisa tranquila, nunca é uma coisa fixa, é um caos delicioso e terrível. [Como] andar na beira do caos, como surfar nestas ondas? E os livros estão lá surfando e eu me agarro em alguns.⁴²⁵

No texto *Literatura como antropologia especulativa*,⁴²⁶ o professor de teoria literária Alexandre Nodari apresenta o ato de ler ciência e filosofia como uma tentativa de dar consistência, entender ou sustentar o nosso mundo mas, ao mesmo tempo, de modo distinto, ele afirma que também lançamos mão de literatura e de manifestos políticos justamente para ver que o mundo não seria tão consistente assim, que é contingente (no sentido de incerto), por isso somos capazes de transformá-lo. Nodari pressupõe que a literatura só se torna experiência de fato quando há o encontro das duas dimensões possíveis, um entrecruzamento: “fazer o mundo consistir e também desconsisti-lo, dando consistência a outros mundos descobertos”⁴²⁷. A leitura seria assim uma prática ético-político-ecológica. “Ela não se reduz à leitura de textos escritos, isto é, à leitura no sentido estrito, mas constituiu uma *experiência* [grifo do autor] de contato do mundo e suas diferentes intensidades”⁴²⁸. Seguindo uma prática ético-político-ecológica, Lia Rodrigues nos ensina com sua dança e com as suas ações nutridas pela literatura, filosofia e antropologia que há novos mundos possíveis, com novos desenhos de nossos corpos e papéis na vida. Mundo sonháveis dentro e fora da cena, capazes de construir novos corpos sensíveis. E isso é muito.

⁴²⁵ **Anatomia da Dança – Espetáculo *Fúria*, Porto das Artes.**

⁴²⁶ NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista Da Anpoll*, 1(38), 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>. Acesso 26 jan. 2021.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

3.4 Fragmentos do meu corpo-testemunha



Figura 15 - *Cena de Fúria*

6 de setembro de 2019 (escrito em 21 de setembro)

Pouco depois das 7h da manhã, sento-me de frente para o computador, à espera de mais uma conversa com Lia Rodrigues. Ela é matutina e eu também. Não é a primeira vez que madrugamos para trocar ideias (sempre a meu pedido). Faz tempo que não conversamos com calma. Na verdade, nunca falamos sobre *Fúria* a fundo, muito embora eu tenha visto dois ensaios, na Maré, antes da estreia, em Paris. Dois ensaios no segundo semestre de 2018. E um ensaio bem caótico no final de junho de 2019, no Centro de Artes da Maré, no dia em que um dos bailarinos foi operado de apendicite às pressas. Tudo que sei de *Fúria* até aqui foi de leituras de entrevistas de Lia nos jornais, das imagens variadas coladas na parede do CAM que serviram como material da criação e do texto escrito pela crítica e pesquisadora de dança Helena Katz no programa para a *première* na França. E o que vi nos ensaios. E o que eu senti desde o primeiro momento em que assisti à peça completa.

Hoje, muitos meses depois, lembro-me de ideias e imagens que se fixaram na minha memória: da presença de Lygia Clark (e de Hélio Oiticica) nos plásticos, estandartes e adereços, da força e da entrega dos jovens bailarinos (os quatro da Maré que estavam fazendo sua estreia como profissionais), das matizes de cores de corpos dos intérpretes em cena, da música de sons africanos que se repete, se repete, se repete, da pirâmide humana, do *pas-de-quat*re gracioso das quatro meninas (com a voz da Lia repetindo para mim no passado “é tudo coreografado, tudo contado”), das cenas de jogos de poder, corpos tremendo, em êxtase, do Leozinho (Leonardo Nunes) soberano reinando no final, carregando no seu corpo toda a história desse projeto incrível na Maré e me levando de novo às imagens criadas por Tunga.

Faz tempo que não me sento para escrever sobre Lia, Maré, dança na Maré. A última vez que escrevi foi como um vômito, em junho de 2018, escrevi no dia em que o menino Marcos Vinicius foi alvejado pela polícia enquanto ia para a escola. Enquanto eu escrevia, Marcos Vinicius morria. Tudo no mesmo dia. De novo, neste sábado, dia 21 de setembro, a escrita vem atravessada pela morte de Ágatha, menina de 9 anos, do Morro do Alemão. De novo, a polícia atirando sem perdão na favela. Atirando e matando. Ágatha sorri na foto, junto a uma bola amarela de festa de aniversário. Tento não olhar. Um, dois, três... Tantas crianças e tantos outros jovens mortos por balas achadas nestes corpos pobres e pretos. As palavras do avô da menina são um soco no estômago:

Mais um na estatística. Vai chegar amanhã e dizer que morreu uma criança no confronto. Que confronto? Confronto com quem? Porque não tinha ninguém, não tinha ninguém. Ele atirou por atirar na kombi. Atirou na kombi e matou minha neta. Isso é confronto? A minha neta estava armada por acaso para poder levar um tiro? Foi a filha de um trabalhador, tá? Ela fala inglês, tem aula de balé, era estudiosa. Ela não vivia na rua, não. Agora vem um policial aí e atira em qualquer um que está na rua. Acertou minha neta. Perdi minha neta. Não era para perder ela, nem ninguém.⁴²⁹

Na manhã do dia 6, pouco antes de começar a conversa com a Lia, escuto no rádio que a Maré amanheceu com mais uma operação. O que era muito ruim, ficou pior, insuportável, desde o início do ano de 2019, quando o governador

⁴²⁹Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/21/parentes-de-menina-baleada-no-alemao-criticam-a-conduta-da-pm-avo-se-desespera-ao-receber-noticia-da-morte.ghtml>

Wilson Witzel assumiu o cargo, com uma política de segurança calcada na violência contra a favela. Uma política que aposta na favela como alvo, sem dó, compaixão ou critério. Lia conta que nestes dias ela tenta não se deixar levar pelo medo. Como o Centro de Artes da Maré fica próximo à Avenida Brasil, diz que sempre tenta chegar, sempre tenta não desmarcar atividades, sempre tenta fingir que a vida continua. Nem sempre dá. Muitas vezes não dá. Neste dia, houve ensaio, os bailarinos chegaram. O Centro de Artes abriu mas, de novo e de novo, dois moradores da Maré foram mortos. Os números assustam, revoltam. No dia seguinte, dia 7 de setembro, a incansável equipe da Redes da Maré registra tudo em mais um texto indignado. Mais uma forma de resistência.

Fato é que a operação policial que atingiu uma parte das favelas da Maré – o Parque União, o Parque Rubens Vaz, a Nova Holanda e O Parque Maré – no dia 06/09/2019 começou por volta das 5h20, prosseguiu durante todo o dia e somente acabou por volta da 00h. Foram mais de 19 horas de tensão, medo e confrontos armados que alteram o cotidiano e deixam marcas e tristeza pela dor e pelo sentimento de impunidade que caracterizam estes momentos. Dois eventos culturais foram cancelados – o espaço onde seria realizado um deles foi ocupado pela polícia; escolas, postos de saúde, igrejas e comércios, fechados. Ou seja, mais uma vez os moradores são confrontados com uma realidade em que eles têm de acreditar como parte da vida de quem habita áreas de favela. E, sem cansar, nos indagamos: o que justifica uma operação policial tão longa e que submete toda uma população ao medo e a todo o tipo de risco que apontamos? Por que esse tratamento violento, desrespeitoso e cruel com as populações das favelas?⁴³⁰

Fúria nunca foi tão necessário. Naquela noite, assisti a *Bacurau* no cinema. Saí pensando que só a *Fúria* pode dar jeito. Lembro-me do estudante de teatro, monitor do projeto *Teatro em Comunidades*⁴³¹, que em certo momento, num encontro poucos meses antes no CAM, disse que o que o movia todos os dias a sair de casa e ir à universidade era a raiva, o ódio. Entendo e compartilho.

A conversa sobre *Fúria* não é esclarecedora como eu imaginava. Aliás, quem disse que eu deveria imaginar tanta clareza assim? Lia não segue pelo caminho mais

⁴³⁰Disponível em: <http://www.redesdamare.org.br/br/artigo/54/operacao-policial-e-violacao-de-direitos-nas-favelas-da-mare>

⁴³¹ O Programa de Extensão Teatro em Comunidades foi criado em 2011 no Departamento de Ensino do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, coordenado pela professora Marina Henriques Coutinho. As aulas acontecem em diferentes espaços da Maré, incluindo o Centro de Artes.

fácil. Sempre me provoca, responde perguntando, responde questionando, ou não responde... ou segue por novos caminhos, apresenta outras questões, provoca, discute, debate. Consigo algumas pistas, sensações, reflexões.

9 de setembro de 2019

Vou para a Maré pelo meu caminho de sempre. Saio do Posto 6, pego a Lagoa, Rebouças, Linha Vermelha, Linha Amarela, Avenida Brasil. Tudo rápido. Paro no Vianense, sigo a pé até o Centro de Artes. Nenhum sinal da operação policial da última sexta. Amália dá aula para os bailarinos. Há duas que não conheço e a francesa que chegou em junho, que conheci num outro ensaio.

Aproveito para fotografar o painel com todas as imagens usadas durante a criação. São dezenas e dezenas, coladas na parede direita do galpão, antes do tablado onde a companhia trabalha. Fotografo cada parte. Hoje meu objetivo é fazer anotações de *Fúria*, na tentativa de fazer a descrição mais fiel do trabalho por escrito.

11h04 – Amália e os nove bailarinos começam a repassar trechos de *Fúria*. Lia ainda não chegou, mas enviou por whatsapp sobre as partes que ela acha importante rever. Escrevo no caderno que levei para a Maré: me impressiona sempre como sempre há mais trabalho possível, correção, revisões, afinamento. Muito detalhe!

Enquanto uma parte dos bailarinos refaz trechos específicos da peça, outros vão montando a cena de *Fúria*, que consiste em tirar das malas os adereços de cena, todo o material que eles usam durante a apresentação, roupas, redes, objetos, plásticos, muitos plásticos de todos os tipos.

Lia chega. E uma das cenas repassadas é a da linha, que acontece mais ou menos no meio de *Fúria*, quando todos os novos bailarinos vão para a parte mais frontal da cena e, lado a lado, fazem movimentos simultâneos. Há três repetições, uma seguida da outra. Lia vai nos detalhes: “Tá errado, vocês vieram para a frente

muito antes”, é uma das frases que ela diz. Ali, no meio do ensaio me ocorre de perguntar em breve para o Leozinho o que é *Fúria* para ele e para a história da companhia na Maré.

Na sequência de revisões, refazem outra cena de conjunto. São pelo menos nove repetições da mesma cena. Lia diz, enfim, “Melhorou para mim. E para vocês?”.

Tenho o meu caderno e meu celular para fazer fotos.

Escritos do final de 2019

Leozinho:

Desde os ensaios de *Fúria* que tive a chance de ver, vinha pensando em acompanhar um dia na vida do Leozinho, bailarino da Maré que está na companhia da Lia desde a chegada dela ali. E isso aconteceu na segunda-feira que precederia a estreia da obra na Maré. Uma temporada que acabou sendo desmarcada por questões de saúde envolvendo dois bailarinos.

Fins de junho de 2019. Cheguei de Uber às 6h40m na entrada do Morro do Timbau (uma das comunidades da Maré, que eu conheço bem, pelo menos acho que conheço porque era ali a primeira sede do Ceasm que frequentei, no meu início na Maré), na Linha Amarela. Leozinho foi me buscar, subimos ruelas apertadas do morro e chegamos à casa dele, que é toda decorada com enfeites verdes fluorescentes. Esse caminho é bem típico da imagem estereotipada de uma favela carioca, com ruas muito estreitas, degraus, subidas e descidas. Uma casa de dois andares, bem pequena, toda enfeitada e arrumada. Há muitos cartazes das temporadas internacionais nas paredes, com o bailarino em destaque. Um orgulho. Um tremendo orgulho. Leozinho é do candomblé, mora sozinho, mas sempre que pode fala da mãe, com quem tem forte ligação. Vejo sua preparação, a bolsa sendo arrumada para um dia de trabalho. Em seguida, vamos andando até a academia onde ele faz ginástica. Lindo ver dezenas de pessoas se movimentando às 7h da matina

numa academia que não deixa nada a dever a uma academia chique da Zona Sul. Lindo ver corpos em movimento, pessoas se cuidando.

Ele, Leozinho, sabe da importância de se preparar bem para as apresentações, de fortalecer seu corpo. Depois, fomos andando durante uns 30 minutos pelas ruas da Maré, para chegar ao Centro de Artes. Leozinho é a história viva da dança contemporânea na Maré – um corpo-arquivo – nos últimos 20 anos. Ele dançou os três trabalhos do projeto do coreógrafo Ivaldo Bertazzo que movimentou muitos jovens da Maré no início dos anos 2000. Leozinho é formado em balé clássico pela Escola de Danças Maria Olenewa, a mais tradicional escola de balé do Rio. Ele costumava se exercitar na Casa de Cultura da Maré, quando os bailarinos da companhia da Lia começaram a ocupar o local. A afinidade com a coreógrafa foi imediata e logo em seguida ele já estava participando oficialmente como estagiário do grupo.

Depois desse encontro, perguntei pro Leozinho, por mensagem de áudio no whatsapp (como nos falamos sempre), sobre *Fúria* e ele me respondeu assim:

Cada trabalho, cada criação que a Lia traz é um banquete e você vai degustando, degustando, degustando até aquilo estar comido, digerido. Eu amo *Encarnado*, *Para que o céu não caia*, são trabalhos que eu me identifico. Mas o *Fúria* é o primeiro trabalho sem as pessoas de quem eu era muito próximo, que foram fazer outras coisas, e entrou gente nova, e sempre que entra gente nova é meio difícil no sentido que você fica...não para baixo, dá uma renovada, mas você fica muito na sua. Foi uma criação que a Lia pegou para montar solos. Eu já montei vários solos pra companhia, mas naquele momento eu pensei: vou montar um solo que me identifique. Comecei a montar, li os livros da Conceição [Evaristo], a Lia trouxe muitas fotos. *Fúria* não é só violência, *Fúria* pode ser milhões de fúrias, então o *Fúria* pra mim é uma peça muito especial. A Lia mesmo fala: Léo, tu fica dez minutos no palco, carrega o espetáculo, dá aquele fechamento. Acho engraçado como ela fala que eu sou a peça-chave do espetáculo. O *Fúria* em cada país, o lugar de cada lugar que a gente tá, eu vou pesquisando e pego um pouquinho da dor do outro. E vou descrevendo aquilo. A dor do outro é acho que desde o princípio, porque a gente mostra imagens e depois tudo é borrado. Queria levar outras coisas, tá tudo aí, as figuras aparecem e desaparecem. Cada um entende da forma que achar necessário. A gente vê racismo, vê violência da mulher contra o homem, do homem contra a mulher, a gente vê sexualidade entre os quatro homens e as quatro meninas.

4 de fevereiro de 2020, Paris

Deixei o Rio há dez dias para cinco semanas de pesquisas em Paris. Faz frio lá fora, estou vestida e muito bem aquecida, num studio de trabalho, onde Lia Rodrigues e seus bailarinos costumam ficar antes da estreia das criações. Pelo menos tem sido assim nos últimos anos. Este lugar se chama Centquatre, é um centro cultural enorme, que parece as unidades do Sesc de São Paulo, só que ainda mais (e sempre) lotado de artistas ou aspirantes a artistas ensaiando em seus grandes corredores ou espaços. Eu estou numa ala especial para os artistas convidados, são as residências, apartamentos bem equipados onde artistas costumam ficar durante o período de criação ou residência. Sou pesquisadora associada.

O Centquatre é um lugar vivo, numa área bem misturada, o 19ème. Digo, numa área bem mais pobre do que aquela Paris idealizada, dos grandes monumentos e das lojas de grife. Uma Paris real de peles de todas as cores e diferentes línguas ao redor. Fico imaginando este lugar fervendo em tempos de revolta. Aconteceu de, na última sexta-feira, eu ter um programa de teatro em outra região. Um teatro cedo. Deixei o Centquatre e dei de cara com a saída das crianças da escola. No meu trajeto de dez minutos até o metrô fui esbarrando com mães buscando seus filhos, pais acompanhando seus filhos e filhas. Mãe preta, mãe branca, mulher de véu, crianças negras com tranças. Aqui e ali fui escutando conversas, reparando sotaques. Nesta viagem trouxe comigo, no meu corpo, as leituras que vêm me embalando nos últimos anos. São leituras que, como já falei mil vezes, transformaram a mim e ao meu olhar. São leituras que fazem com que eu olhe para esses corpos diversos pensando nas dificuldades de viver num mundo que condena ou estrangula a própria diversidade. As leituras que me fazem entender os corpos na Maré também me fazem entender estes corpos aqui. Pego o metrô imersa nesses pensamentos: árabes, pretos, pretos franceses das antigas colônias, árabes das antigas colônias, pretos do Rio de Janeiro, pobres do Rio de Janeiro. Linha 3 do metrô. Stalingrad, onde eu subo. 20 minutos depois, em Monceau, a paisagem é outra. Ruas largas, prédios haussmanianos. A Paris dos ricos, brancos. Que merda de mundo desigual.

9 de fevereiro de 2020, Reims

Quando escolhi janeiro e fevereiro de 2020 para a temporada de pesquisas na França⁴³², não pensei em momento algum que a Lia e seus bailarinos poderiam estar pela Europa na mesma época. Três semanas na França exatamente no mesmo período que eu e, como um presente das forças silenciosas, fazendo *Fúria*. Escolhi Reims, a menos de uma hora de TGV de Paris, para vê-los. Duas apresentações. Duas chances de ver, sentir e refletir sobre *Fúria* finalmente completa, numa sala de espetáculos. Reims é a capital do champanhe, uma cidade charmosa, com uma cena de teatro ativa. Trata-se de um festival com outro trabalho brasileiro, *Júlia*, peça de Christiane Jatahy, outro nome consolidado na França hoje, como o de Lia Rodrigues.

Nesta altura, segundo as contas de Lia, *Fúria* já está próxima das 200 apresentações em 14 meses de vida. Imagino que vou encontrar uma *Fúria* madura. Estou no mesmo hotel que a companhia, para ter mais chances de me encontrar com eles, conversar antes e depois, observar tudo. Na sexta, primeira apresentação, encontro-me com Lia no hall do hotel e seguimos juntas, andando, encapotadas, para o Manège, teatro bem grande, com infraestrutura que parece muito boa. Vemos os bailarinos no aquecimento, que nada mais é do que cada um cumprindo seu ritual de esquentar o corpo, fazendo seus próprios exercícios. Nessa turnê, são Lia, bailarinos e técnicos. Ali, no aquecimento, descobro que Cacá se machucou duas cidades antes e que até Lia teve que entrar em cena numa das noites, porque Ricky também não se sentiu bem. Ou seja, na minha tão esperada primeira vez de *Fúria* completa ainda vai faltar um dos nove intérpretes originais. Todos dizem que não muda muito, que já resolveram e arrumaram. Assim espero.

Às 21h o teatro não está lotado, mas bem cheio. Um público adulto jovem. A primeira surpresa é descobrir a luz ou a falta de luz no começo, quando todos ainda estão no chão, se mexendo lentamente, sem qualquer iluminação e no silêncio total. Neste primeiro dia, vou descobrindo as cores dos corpos, a costura com as

⁴³² Ganhei uma bolsa de Capacitação do programa Capes-Print para passar um mês pesquisando o trabalho de Lia Rodrigues na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Na mesma temporada, também fui pesquisadora residente no Le Centquatre (<https://www.104.fr/>), centro cultural em Paris, no qual a companhia de Lia Rodrigues é residente.

luzes. Neste dia, penso muito em *Macunaíma*, em Mário de Andrade, em *May B* com a Maré. Reflito, busco conexões, mas ainda não me sinto totalmente imersa na obra.

No dia seguinte, às 9h, eu e Lia marcamos um café. Um café-conversa. Quero levantar mais uma vez a relação dela com leituras. Lia está tranquila. Assim, com tempo, e num contexto mais amistoso, sem estreia, sem pressa, a conversa flui deliciosamente. As palavras de Silvia Soter na qualificação servem como guia: “não há como resgatar o passado”. Vou tateando, descobrindo as leituras mais recentes dela: que, recentemente, mergulhou de cabeça numa reflexão sobre alimentação mais ecológica. É a sua fixação. Aos poucos voltamos às leituras como fonte natural de reflexão em sua vida e, por extensão, nos trabalhos. Os bailarinos vão aparecendo para o café, sentam-se próximos, falam da apresentação do dia anterior, comentam sobretudo o que deu errado, o clima, que, segundo eles, foi tenso – algo que não percebi claramente mas que agora faz sentido.

Lia de fato me ouve e eu de fato tento não direcionar, apenas apontar e deixá-la à vontade para falar. Volta e meia a conversa sai do trabalho, entra na vida pessoal. No dia anterior, uma das convidadas vindas de fora, uma holandesa, disse uma frase que me deixou pensativa: “deve ser muito interessante fazer uma tese sobre um objeto de estudo que se observa há 25 anos”. Eu também sou um arquivo do trabalho da Lia, concordo. Eu, o meu corpo e a minha história com a dança.

Interrompemos a conversa cerca de uma hora e meia depois porque Lia tem reunião com um curador. Combinamos um almoço no restaurante vegano ali perto.

E assim, às 13h, nos encontramos de novo. Neste intervalo, penso em aproveitar a chance para falar mais sobre o encontro com Maguy Marin, a partir das próprias palavras de Maguy⁴³³ sobre ela, ditas pela francesa para mim cerca dez dias antes. Ligo o gravador e vou penetrando numa intimidade bem íntima de Lia. O restaurante vegano, o clima de proximidade, nossas memórias, tudo ajuda e

⁴³³ No final de janeiro de 2020, Maguy Marin aceitou me receber em Lyon para uma longa entrevista sobre Lia Rodrigues. Durante uma hora, ela relembrou todas as ligações com Lia e também teceu comentários sobre a obra da brasileira.

aproxima. Falo da generosidade de Maguy de me receber para falar de outra artista, conto que ela, Maguy, a chamou de “pássaro raro”, a conversa, de novo, flui.

À noite, revejo *Fúria* com outros olhos, com outro corpo. Estou diferente. A companhia está diferente. Percebo uma *Fúria*, enfim, bem menos furiosa. Outras acepções de uma mesma palavra. Lembro do humor engajado de *Aquilo de que somos feitos*, lembro dos personagens que parecem saídos de histórias em quadrinhos de *Encarnado*. Embarco no treme-treme que me faz lembrar de *Pororoca* e que está mais tremido do que nunca. Dança da catarse, com música poderosa que roda, roda, roda. Dança que ri dela para fazer pensar e engajar. É uma mudança fina que faz toda a diferença. Em mim e na cena. Tenho vontade de voltar para o hotel para escrever. Estou com a dança à flor da pele. Cenas-emblemas para puxar os fios dos arquivos de Lia. Será esse o caminho? Pego *O Tupi e o alaúde* para ler. Escrevo no caderno bricolagem/*bricoleur*. Na página final, encontro uma chave: *Macunaíma* não é o lugar de certeza, é o lugar de debate, de ideias. *Fúria* não é o lugar de certezas, é o lugar de sensações. *Fúria* + frenesi, intensidade, exuberância, veemência, ímpeto, tesão, elã. Tesão, elã. Tesão, elã.

De manhã, no café, Valentina confirma que realmente foi leve. Que quando a companhia está tranquila, dá tempo de se divertir. Nos ensaios que vi antes, no Centro de Artes da Maré, principalmente às vésperas da estreia, havia uma tensão que ainda não dava espaço para esse lado mais relaxado. Nesses cafés da manhã em dois dias aprendi e vi um monte de coisas.

No trem, de volta para Paris, me sinto mais leve. Alguma coisa aconteceu.

26 de março de 2020, Rio

Há quase quatro semanas eu deixava Paris e voltava ao Rio depois de cinco semanas de uma experiência intensa. Tudo deu certo. Pesquisei, descobri uma outra Paris, caminhei, vi lindezas dançadas, vi trabalhos mais ou menos, morei num bairro misturado, curti a família, estudei, entrevistei, pensei, refleti, filosofei, conversei, comi bem, bebi melhor ainda. Nada a reclamar. E passei a lavar as mãos com muito

mais frequência, na paranoia com um vírus que ganhava força na China enquanto os dias de inverno iam se passando na França.

Nessas quatro semanas o mundo mudou. É outro. Nós mudamos. Nos confinamos. Estamos em casa – quem pode. Nos fechamos.

4. Termina mas não acaba – *Encantado*

Nos últimos meses, enquanto eu caminhava para o final da tese, Lia Rodrigues começava a dar forma a *Encantado*, o novo trabalho previsto para estrear em 1º de dezembro de 2021, no Théâtre de Chaillot,⁴³⁴ em Paris. Trabalhar com uma companhia de dança em meio à pandemia de Covid-19, seguindo todos os protocolos sanitários necessários, não tem sido fácil e nem óbvio. Os ensaios acontecem num Centro de Artes da Maré lotado de alimentos para a distribuição das cestas para as famílias das 16 comunidades do bairro. Num dos dias em que conversamos, Lia contou que na véspera, em vez de ensaiar, ela e os bailarinos passaram a manhã limpando o galpão, que havia sido inundado de água da chuva, porque a reforma recente do telhado aparentemente não tinha sido tão bem-feita. De novo, a vida insistindo em se misturar à arte, sem pedir licença.

E antes mesmo de ir à cena, *Encantado* já se transformou num ato político e artístico. Com a saída de três bailarinos dos nove que criaram *Fúria*, a coreógrafa decidiu aumentar o número de intérpretes fixos para 11, além de dois estagiários, com o propósito assumido de dar mais trabalho para profissionais da dança. Cerca de 200 candidatos se inscreveram para as audições e depois da seleção final houve uma renovação no perfil da companhia: segundo me contou Lia, há agora mais jovens periféricos, muitos deles universitários recém-formados.

E o que é o encantado do título? São os seres que habitam um lugar entre o céu e a terra, entidades místicas reverenciadas pela herança da cultura afrodiáspórica, como aquelas que povoam o premiado livro *Torto arado*, hit absoluto de crítica e vendas, do escritor Itamar Vieira Júnior, citado por Lia Rodrigues como referência. Mas não é só. Num dos momentos que conversamos recentemente, os bailarinos andavam fazendo experimentações com a ideia de super-herói. Sim, nunca foi tão difícil respirar, viver e sonhar. E, aparentemente,

⁴³⁴ Na página de Chaillot já existe um pequeno texto sobre o novo trabalho. Disponível em: <https://theatre-chaillot.fr/fr/saison-2021-2022/encantado>. Da mesma forma, há uma chamada para a temporada no Centquatre-Paris em dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.104.fr/fiche-evenement/lia-rodrigues-encantado.html>

Lia e sua trupe prometem recorrer aos encantados e a todos os tipos de super-heróis para voltar a nos fazer sonhar. Assim esperamos.

5. Referências bibliográficas

AGUIAR, Daniella. **Da literatura para a dança: a prosa poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica**. Tese. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Mateus. Bailarinos da Maré conquistam vaga em escola de dança na Bélgica. **G1**, Rio de Janeiro, 19 jun. 2019. <https://g1.globo.com/olha-que-legal/noticia/2019/06/19/bailarinos-da-mare-conquistam-vaga-em-escola-de-danca-na-belgica.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2021.

ALVARENGA, Arnaldo. Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança. In: **Historiografia em dança: Teoria e métodos**. Guarapo, Rafael (org). São Paulo: Annablume, 2018.

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. Dissertação. Unicamp, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284522>. Acesso em: 24 out 2019.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

_____. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília, DF: Iphan, 2015.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: Telles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.

BASSO, Gustavo. Ipea: com 65 mil mortes, homicídios batem recorde no país; jovens negros são as maiores vítimas. **Revista Forum**, 5 jun. 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/ipea-com-65-mil-mortes-homicidios-batem-recorde-no-pais-jovens-negros-sao-as-maiores-vitimas/> Acesso em: 25 out. 2019.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Centre National de la Danse: 2001, p.126.

BOISSEAU, Rosita. Le don brésilien de Maguy Marin. **Le Monde**, 28 mar. 2018.

BRANDÃO, Adriana. Coreógrafa Lia Rodrigues dedica prêmio francês “aos artistas brasileiros que estão sendo atacados”. **Rádio France Internacional**. 17 jul. 2020. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20200717-core%C3%B3grafa-lia-rodrigues-dedica-pr%C3%AAmio-franc%C3%AAs-aos-artistas-brasileiros->

[que-est%C3%A3o-sendo-atacados?fbclid=IwAR2E7WKIFpbmfPI5s-CECHsN-xA5ozmYjvxYSA-TrvMuvfsJafAYvKcAxMI](#). Acesso em: 21 jul. 2020.

Boletim direito à segurança pública na Maré. Edição especial 2019. Disponível em :
https://redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_EdicaoEspeci.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

Boletim direito à segurança pública na Maré. Edição 2019. Disponível em:
https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_2019.pdf. Acesso em: 15 mar. 2021.

Boletim direito à segurança pública na Maré. Edição 2020. Disponível em:
<https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/Boletim-Direito-Seguranca-Publ.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2021.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. In: **Antropologia da dança 1**. Florianópolis: Editora Insular, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Fundação Calouste Gulbenkian. Colóquio Letras**, n. 62, Lisboa: jul. 1981, p. 11. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese, ensaios**. T.A Queiroz: São Paulo, 4ª edição, 2002.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação da USP, 2005.

Censo Populacional da Maré, 2019. Disponível em:
<https://redesdamare.org.br/br/publicacoes>. Acesso em: 16 nov. 2019.

CERBINO, Beatriz. O corpo cênico e suas autorias. **Anais do 17º Encontro de História da Anpuh-Rio**, 2016. Disponível em:
http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_ANPUHRIO2016.pdf. Acesso em: 15 dez. 2017.

CHOPIN, Marie-Pierre. **Pédagogues de la danse: transmission des savoirs et champ chorégraphique**, Paris: Éditions Fabert, 2015.

CLARK, Lygia. **Catálogo da exposição individual**, Fundação Nacional de Artes (Funarte), 1980.

CORDEIRO, Volmir. Aos 14 anos, bailarino se escondeu em teatro para ver espetáculo com nudez. **Folha de S.Paulo**: São Paulo, 8 out. 2017. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924905-bailarino-conta-impacto-de-peca-de-lia-rodriques-sobre-sua-carreira-e-corpo.shtml>. Acesso em 13 jun. 2021.

COSTA, Mylla Maggi Vieira da; RENGEL, Lenira Peral. *Corpos poéticos: o movimento da poesia concreta e o corpo que dança*. In: **Carnes vivas: Dança, corpo e política**. Ebook 9, Anda 2020, 2020.

COSTA, Tiago Bartolomeu. Lia Rodrigues quer-nos aqui dentro. **O Público**, 7 abr. 2010. Caderno Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/04/07/culturaipsilon/noticia/lia-rodrigues-quer-nos-aqui-dentro-254118>. Acesso em: 22 jun. 2020.

CYPRIANO, Fábio. Para Tunga, a arte deve “atingir o sonho”. **Folha de S.Paulo**: 17 mai. 2006. Ilustrada.

DOGA, Marie; FOURNIÉ, Fanny. *Connivence littéraire et réception : le cas de May B de Maguy Marin*. In : **Danse contemporaine et littérature : entre ficcions et performances écrites**. Magali Nachtergaele ; Lucille Toth (org). Centre National de la Danse, Pantin, 2015.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2015.

ESCOBAR, Luar Maria Monteiro Vargas. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2019.

EVARISTO, Conceição. *A gente combinamos de não morrer*. In: **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Palas Editora, 2014.

FABIÃO, Eleonora. **Ações: Eleonora Fabião**. Eleonora Fabião, André Lepecki (org). Rio de Janeiro: Tamandúá Arte, 2015

_____. **Performance e Precariedade** in *A performance ensaiada: Ensaaios sobre performance contemporânea*, org. Antônio Wellington de Oliveira Jr. Coleção Juazeiros. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

_____. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: **Próximo ato: Teatro de grupo**. Antonio Araújo; José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. *Performing Rio de Janeiro: Artistics strategies in Times of Banditocracy*. In **Performance # Life, E.Misférica 8.1**. 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em 28 maio 2021.

_____. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. **Revista Lume**, n4. Dez, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 5 out. 2020.

FAVRET, Saada, Jeanne. Ser afetado. Tradução Paula Siqueira. In: **Cadernos de campo** n.13: 155-161, 2005.

FERREIRA, Marcelus. **O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação**. Dissertação, mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. **Circuladô**, Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas, Ano 4, n.5, mar. 2016, São Paulo.

FRANCO, Marielle. **UPP, a redução da favela em três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GIL, José. **Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações**. São Paulo: n-1 Edições, 2020

GODFROY, Alice. Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant? In : **Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites**. Magali Nachtergaele ; Lucille Toth (org). Centre National de la Danse, Pantin, 2015.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

GREINER, Cristine. Quando tudo conspira para o extermínio. In: **Cartografias: Catálogo da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (Mitsp)** de 2017. Disponível em: https://issuu.com/mitsp/docs/mitsp2017_catalogo_site/70. Acesso em :15 mar. 2021.

_____. A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance. In: **Coleção corpo em cena**, volume 6, Lenira Rengel e Karin Thrall (org). Guararema, SP: Anadarco, 2013.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. p. 239.

JAFFE, NOEMI. **A Folha Explica – Macunaíma**. São Paulo: Publifolha, 2001.

JATOBÁ, Edna; SILVA, Eliana Sousa; CROWE, Jaime. As periferias em luta pelo direito à vida. **Maré on line**. Disponível em: <http://mareonline.com.br/direitos-humanos/as-periferias-em-luta-pelo-direito-a-vida/?fbclid=IwAR2ZUz4ONaE1jtFEt66Z1HCcXAibLj2WXfe0OxRxuTfjfOSflWs5QmLY9cc>. Acesso em: 15 nov. 2020.

KATZ, Helena. Lia Rodrigues faz manifesto à brasilidade. **Jornal O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 15 set. 1996. Caderno 2.

_____. Lia Rodrigues coreografa a resistência. **O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 4 jul. 2000. Caderno 2.

_____. Lia Rodrigues anuncia o futuro em Formas breves. **O Estado de S. Paulo**: São Paulo, 14 abr. 2002. Caderno 2.

_____. Lia Rodrigues faz Pororoça na França. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 nov. 2009. Caderno 2.

KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (55), 2018.

_____. Expressão ou Pressão? Desfigurações poético-plásticas em Antonin Artaud. **Revista Lugar Comum**, n. 21-22, p. 30-56. Rio de Janeiro, 2005.

_____. Um só ou vários corpos? In: **Sobre o corpo**, Kiffer, Ana (org). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu – Palavras de um xamã yanomani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, David. **Existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAUNAY, Isabelle; SOTER, Silvia. Apprendre du Sud: La passion du possible selon Lia Rodrigues. **Théâtre public**: Gennevilliers, out-dez 2020, p.42.

LAURNAY, Isabelle; SOTER, Silvia (org). **La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie**. Éditions de l'Attribut: Toulouse, 2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA Revista de Antropologia**, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 13, n. 1. Florianópolis: UFSC PPGAS, 2012.

_____. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança, In: OLIVEIRA JR, Antônio Wellington de (ed), **A Performance Ensaída: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2011.

_____. **Singularities – Dance in the age of performance**. Nova York: Routledge, 2016.

_____. **Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement**. London; New York: Routledge, 2006.

LIMA, Daniella. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Contredanse: Paris, 2000.

MACHADO, Álvaro. Davi Yanomani aplaude dança da Maré e denúncia: “Câncer, HIV e malária estão invadindo nosso povo.” **4ª. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. São Paulo, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://mitsp.org/2017/davi-yanomami-aplaude-danca-da-mare-e-denuncia-cancer-hiv-e-malaria-estao-invadindo-nosso-povo/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

MACHADO, Cassiano Elek. Livro de Tunga explica ao desexplicar. **Folha de S. Paulo**: São Paulo, 29 out. 1997.

MACHADO, Taisa. **O Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. Org: Marcus Faustini. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 43.

MARGINAL, Cia; BILAC, Jô. **Hoje eu não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

MATESCO, Viviane. Performances ou Instaurações? O Corpo como cena em Tunga. **27º. Encontro Nacional Anpap**, 2013.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEIRELES, Flávia. Momentos sociais e contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças: Quem luta e como? In: **Carnes vivas: Dança, corpo e política**. Ebook 9, Anda 2020.

MORESCHI, Bruno. Dentes descabelados – Enigmas e eletrochoques nas obras de Tunga. **Píauí**: Edição 49, out. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/>. Acesso em 20 out. de 2020.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista Da Anpoll**, 1(38), 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>. Acesso 26 jan. 2021.

Os impactos desiguais da Covid 19 na população negra no Brasil – Raça e saúde pública. Vital Strategies. Disponível em: <https://www.racaesaude.org.br/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Temas para a dança brasileira**. Sigrid Nora (Org). São Paulo, Edições Sesc: 2010.

_____. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Dança e dramaturgia (s)**. Paulo Caldas; Ernesto Gadelha (Org). Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma Década: O Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PAVLOVA, Adriana. **Dança e Política: Movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Inédita.

_____. Dança da cabeça. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 out 2000. Segundo Caderno.

_____. De peito aberto para debater e pensar dança. **O Globo**. Rio de Janeiro: 2 jul 2000. Segundo Caderno.

_____. Jovens da Escola de Dança da Maré fazem turnê por seis cidades francesas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jovens-de-escola-de-danca-da-mare-fazem-turne-por-seis-cidades-francesas-22602576>. Primeiro acesso: 18 abr. 2018.

_____. Na Maré, o encontro com o outro. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 ago. 2016. Segundo Caderno.

_____. Nus no mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 2014. Segundo Caderno.

_____. Passos da Maré para o mundo. **Maré de Notícias**, maio 2017. Disponível em: https://mareonline.com.br/wp-content/uploads/2019/09/MareDeNoticias_76.pdf. Acesso em: 2 maio 2021.

_____. Uma história de lutas na Maré. **Projeto Colabora**. Rio de Janeiro, 29 nov. 2016. Disponível em: <https://projecolabora.com.br/ods1/uma-historia-de-lutas-na-mare/> Acesso em: 21 mar. 2021.

_____. Entretien avec Maguy Marin – “Une cruauté en commun” In: **La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie**, Isabelle Launay; Silvia Soter (org). Éditions de l’Attribut: Toulouse, 2021.

PEDROSA, Célia; Klinger, Diana; Wolff, Jorge; Cámara, Mario (Org). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PELBART, Peter Pál. Indivíduo, potência. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

PEREIRA, Roberto. **Giselle: o vôo traduzido (da lenda ao balé)**. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2003.

PERNICIOTTI, Fernanda. Cria da Maré, Fúria lança olhar sobre questões sociais. **Jornal O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 10 out. 2019. Caderno 2.

PESSOA, Patrick. As vísceras da crítica. **Artefilosofia**, v.15, 2020, edição especial. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4698>. Acesso em: 21 jan. 2021.

QUEIRÓS, Amanda. A dama do encarnado . **Jornal O Povo**. Fortaleza: 4 nov. 2007. Páginas Azuis. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2007/11/04/noticiasjornalp/agnasazuis,742291/a-dama-do-encarnado.shtml>. Acesso em: 11 fev. 2021.

REIS, Luiz Felipe. Lia Rodrigues estreia espetáculo ‘em reação a momento que parece sem respostas.’ **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 ago. 2016. Segundo Caderno.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. In: **Ações: Eleonora Fabião**. Eleonora Fabião, André Lepecki (org). Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. **O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: SESI-SP, 2018,.

_____. Tunga em balanço. **Catálogo da exposição Vaivém**, Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.

RODRIGUES, Lia. Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível, diz Lia Rodrigues. **Folha de S. Paulo**, 20 out. 2019. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/conceicao-evaristo-foi-farol-que-me-deixou-mais-sensivel-diz-lia-rodrigues.shtml>. Acesso: 20 out. 2019.

ROLNIK, Suely. Memória do Corpo Contamina Museu. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, vol. 12, 2008.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**, in *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

_____. **Instaurações de Mundos**. In: **TUNGA. Tunga: 1977-1997**. Curadoria Carlos Basualdo. Miami : Museum of Contemporary Art, 1998.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. **Despachos no museu – Sabe-se lá o que vai acontecer**. São Paulo, Perspectiva 15, jul. 2001.

_____. Furor de arquivo. **Arte & Ensaio**, PPGAV EBA-UFRJ, v.19, 2009, p. 100.

RUBIN, Nani. Os novos mares de Lia Rodrigues. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 mar. 2014. Segundo Caderno. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/os-novos-mares-de-lia-rodrigues-11850224>. Acesso em: 11 nov. 2020.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. Companhia das Letras: São Paulo, 2003

SILVA, Eliana Sousa. **Testemunhos da Maré**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

_____. Entrevista in: **No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia**. Luisa Duarte; Victor Gorgulho (org). Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOTER, Silvia. **Cidadãos Dançantes: A experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

_____. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In: **Temas para Dança Brasileira**, org. Sigrid Nora. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

_____. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação**. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

_____. Festival confirma vocação de fazer pensar, **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 nov. 2001. Segundo Caderno.

_____. Dança feita de ideais, corpos e indignação. **O Globo**. Rio de Janeiro, 14 jul. 2000. Segundo Caderno.

_____; BRAGA, Paola Secchin. **Artistes en situation pédagogique: Savoirs artistiques et savoirs pédagogiques dans les pratiques de Thomas Hauert et Lia Rodrigues**. Rapport Scientifique. Lausanne: Recherche La Manufacture, Lausanne, 2018. Disponível em: <<http://www.manufacture.ch/download/docs/zkx3wpr9.pdf/Artistes%20en%20situation%20pedagogique-Rapport%20scientifique.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SOTER; BRAGA, Paola Secchin. Artista em situação pedagógica: o ensinar na prática de Lia Rodrigues. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 49–68, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8650934>. Acesso em: 22 mai. 2021.

_____; PAVLOVA, Adriana. Escola Livre de Dança da Maré, in Rio de Janeiro: A ground to share, In: Butterworth, Joanne; Widschut (org), **Contemporary choreography – A Critical Reader**. Londres: Routledge, 2018.

_____; PAVLOVA, Adriana. Escola Livre de Dança da Maré: um chão em partilha. Revista **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.40, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/52817/38087>. Acesso em: 22 jun 2021.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Editora 34, 2003.

Territórios da dança. Sesc SP. 31 ago. 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14681_TERRITORIOS+DA+DANCA.

Acesso em: 2 set. 2020.

TUNGA, **Barrocos de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/barrocos_de_lirios_baixa. Acesso em: 28 out 2020.

VERAS, Luciana. O ato artístico não se limita à criação de uma obra. **Revista Continente**, ed. 198, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/198/ro-ato-artistico-nao-se-limita-a-criacao-de-uma-obrar#:~:text=LIA%20RODRIGUES%20Acho%20que%20tudo,e%20contamina%20o%20que%20criamos.&text=Meu%20encontro%20com%20a%20Mar%C3%A9%20%C3%A9%20tamb%C3%A9m%20assim>. Primeiro acesso: 20 set. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 Edições, 2018.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021.

5.1.

Filmografia:

Anatomia da Dança – Espetáculo *Fúria*, Porto das Artes. Lia Rodrigues conversa com Andréa Bardawill. Ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irEDOzCAWR4>. Primeiro acesso em: 30 ago. 2020.

Arquivo para uma obra-acontecimento. Caixa com 20 DVDs com entrevistas sobre Lygia Clark. Entrevista realizada com Lia Rodrigues em 2 abr. de 2005. Direção: Suely Rolnik. Edição Sesc São Paulo e Cinemateca Brasileira. São Paulo, 2011.

Janelas Abertas – Silvia Soter e Carmen Luz. Conversa exibida no youtube, dentro do projeto organizado pelo Núcleo Experimental de Performance do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ, realizada em 30 jun. 2020.

Lia Rodrigues – Curta! Dança. Canal Curta! 6 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9ugY6-C8Hs>. Acesso em 19 jun. 2020.

Lia Rodrigues volta a São Paulo com *Fúria*, já percorrendo sete países. Metrópolis, 17 out. 2019. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=EHmpUNZ8bJ4. Acesso em: 21 set. 2020.

Livros que amei. Programa de televisão, episódio 8, Canal Futura. Direção Suzana Macedo. Rio de Janeiro, 22 mai. 2012. (27m25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTAJArWfd0E>. Primeiro acesso: 21 set. 2016.

L'urgence d'agir, documentário de David Mambouch, França, 2019. Trailer do filme disponível em: <https://vimeo.com/326387958>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Make the world dance – Maré Dance School. Direção. Catherine Palmart. Disponível em <https://www.fondationentreprisehermes.org/en/project/redes-da-mare-brazil>. Acesso em: 5 mai. 2021.

Panorama Jangada, Primeira Flutuação. Rio de Janeiro, 14 mai. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC3jbGdEvxm9SIIWeCvQx2Wg>. Acesso em: 25 mai. 2021.

Panorama 2010. Lia Rodrigues Companhia de Danças: Pororoca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMmFvCXdx3g>. Acesso em: 25 jan. 2021.

Onde nascem as ideias – Episódio Lia Rodrigues. Direção Carolina Sá. Canal Curta!, Rio de Janeiro, 2019.

Performance Jovem Negro Vivo. Anistia Internacional. Imagens da preparação para a performance e do ato disponíveis no vídeo : <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5AjUxu6s>. Primeiro acesso em: 15 jun. 2017.

RFI convida Lia Rodrigues. Paris, 5 dez. 2018. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=12A41aK9z9s>. Primeiro acesso: 20 jan. 2021.

Seminário Diálogos com Tunga – O rigor da distração. Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, 12 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwRj6shVuUY>. Acesso em 24 set 2020.

Xapiri, filme de Leandro Lima, Gisela Mota, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert. Brasil, 2012. Disponível: <https://vimeo.com/47012586>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.

Anexo

5 de setembro de 2001⁴³⁵

Festa de corpos – Bertazzo estreia *Folias Guanabaras* com crianças e jovens da Maré

Pai zeloso mas assumidamente babão, o diretor e coreógrafo Ivaldo Bertazzo olha para a nova cria e não tem sombra de dúvida ao lambê-la: “*Folias Guanabaras* faz parte do processo híbrido do Teatro Musical Brasileiro. É menos bem-acabado do que a Broadway mas tem muito mais criatividade. Em primeiro lugar, temos as crianças da Maré formando um corpo de baile, que é o núcleo do espetáculo, sua razão e seu objetivo, e, a partir dele, vem todo o resto.”

E todo o resto, neste segundo trabalho de Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré — que estréia hoje para o público no Ginásio do Sesc da Tijuca transformado em teatro de arena com 400 lugares espalhados por arquibancadas — quer dizer muita coisa. Quer dizer Elza Soares emprestando sua poderosa voz em números especialíssimos. Seu Jorge (ex-Farofa Carioca) transformado em deus negro sempre às turras com a deusa vivida por Rosi Campos. O DJ Dolores, novo queridinho das pistas cariocas depois do Free Jazz Project, comandando a parafernália eletrônica ao lado da Orquestra Retratos do Nordeste, regida por Ana Fridman.

Um texto simples e esperançoso de Bráulio Tavares. Músicas especialmente compostas para o espetáculo misturadas com outras velhas conhecidas como *Samba e amor*, de Chico Buarque, e *A cidade*, de Chico Science. Um telão com vídeos que ora convidam para um passeio nas entranhas do Complexo da Maré e ora complementam as cenas que acontecem no palco, oferecendo detalhes dos corpos dos bailarinos ou novas pistas divertidas para a trama. Três semanas de espetáculos, de quarta-feira a domingo no Rio. Um megainvestimento de R\$ 2,2 milhões, cuja maior parte vem da Petrobras e do Sesc. Mas quer dizer, sobretudo, um bando de 66 crianças e adolescentes moradores da favela que descobriram na arte a chance de vislumbrar um mundo mais justo.

⁴³⁵ PAVLOVA, Adriana. **O Globo**.

Folias Guanabaras é o passo seguinte do trabalho do Bertazzo na comunidade da Maré, inaugurado, no ano passado, com o espetáculo *Mãe gentil*. Até então, o Rio nunca tinha visto de perto o coreógrafo-mito que fez carreira em São Paulo como festejado terapeuta corporal e não menos amado criador de espetáculos, nos quais põe em cena cidadãos dançantes, “indivíduos que se dispõem a conhecer melhor as possibilidades de movimento de seus corpos”, na prática, bailarinos não profissionais.

Mãe gentil foi fruto do trabalho de Bertazzo na oficina de dança da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), que arregimenta apoio para as 16 comunidades do complexo. O espetáculo ficou em cartaz no Rio em outubro passado mas já no meio da temporada Bertazzo começou a falar num segundo trabalho, no encanto pela cidade e na possibilidade de criar uma escola para a molecada. Demorou alguns meses, mas em março deste ano, com recursos da Petrobras, ele e sua trupe de ensaiadores estavam de volta à Maré. Foram cinco horas de ensaios por dia, de terça-feira a domingo, sem descanso. O resultado é um espetáculo muito menos ingênuo do que *Mãe gentil* — a começar pelo texto — e corpos muito mais senhores de si.

“Até parte das músicas foi criada a partir da movimentação gestual deles”, diz o coreógrafo. “Fizemos um musical irreverente, sem compromisso, no qual uma linguagem vai engolindo a outra, numa tremenda antropofagia cênica.”

Como Bertazzo já avisou, quase tudo é pretexto para mostrar bailarinos muito bem ensaiados, cujas entrega e dedicação em cena são capazes de emocionar até os duros na queda. Os jovens estão em cena o tempo todo em mais de uma hora de espetáculo. A história, quase uma fábula sobre um novo mundo, que começa no mar, passa pelo campo e chega à cidade, vai sendo contada pelos deuses (mestres-de-cerimônias) vividos por Seu Jorge e Rosi.

“Acabei de terminar as filmagens de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, sobre o livro de Paulo Lins, que teve a participação do pessoal de Vigário Geral e da companhia Nós do Morro e já estava mesmo nessa energia comunitária”,

diz Seu Jorge, metido numa armadura quase heroica. “É um espetáculo que tem propósitos nobres, de formação e educação, sem ser romântico e idiota. E Bertazzo não deixa a peteca cair.”

Verdade. Há momentos altos mas sem baixos. No cume, estão as aparições magistras de Elza Soares. Logo no começo, ela surge em meio a metros e metros de poliéster branco, cantando o samba-enredo *O mar*, da Portela, acompanhada pela orquestra vinda do Nordeste, que toma, num palco alto, todo o lado direito do ginásio.

“Isso aqui é uma escola de teatro ao vivo. Eu que venho do submundo e comecei no teatro não poderia estar fora”, diz Elza. “Tudo é meio mágico.”

Como há um tom de fábula, não há compromisso nu e cru com a realidade. Num momento, meninas do corpo de baile surgem como sereias. Em outros, eles são sem-terra ou cirandeiros, numa dança meticulosa e sem erros. As cenas são apresentadas como números e no final, depois de uma linda percussão de corpos, fica a sensação de que Bertazzo e seus jovens acertaram em sua antropofagia cênica.

Escritas sobre a Maré em 2004 e 2005.

Aqui escolho dois textos escritos por mim nos primeiros anos de idas e vindas pela Maré, para fazer o livro sobre o Programa Criança Petrobras na Maré, convite feito por Eliana Sousa Silva a mim, depois de dois anos como voluntária no Ceasm. Foram meses de entrevistas, visitas aos Cieps e escolas, onde o programa funcionava, conversas com crianças, seus pais, professores e demais envolvidos na iniciativa que teve início em 1999. Nos primeiros meses de 2005, quando finalizei o texto, das 16 escolas públicas da região da Maré, oito abrigavam atividades do Programa, envolvendo cerca de duas mil crianças. Eram oficinas de diferentes atividades artísticas⁴³⁶ mas também cursos de línguas, informática e preparatório

⁴³⁶ Orquestra de Flautas, Canto Coral, Música, Marecatu, Maré Batuque, Trupe do Circo., Oficina da Palavra, Palavra em Movimento, Contação de História, Expressão Corporal, Maré Brincante, Hip Hop, Artes Plásticas, Oficinas de Imagem e comunicação (Programação visual, Produção de vídeo, Fotografia) e Desenho

para Ensino Médio. Já naquele momento, havia toda uma preocupação em um acompanhamento social das crianças e de seus pais, que contavam com um serviço regular de atendimento social.

Relendo os textos hoje, confesso que sinto uma certa vergonha pelo tom um tanto ingênuo mas, por outro lado, acho importante registrar minhas primeiras impressões escritas sobre o território que mais tarde viria se tornar meu campo de pesquisa. São textos em que há uma clara opção pelo testemunho, por dar a voz aos entrevistados, algo que continua sendo minha marca, inclusive como pesquisadora, como essa tese demonstra. Passados quase 16 anos da visita ao Museu da Chácara do Céu, ainda me sinto extremamente tocada pelas reações descritas por mim. Mesmo que hoje seja tudo muito distante, apenas uma vaga lembrança, a sensação de prazer diante dessa experiência de partilha do sensível continua a mesma. Os textos foram reproduzidos aqui exatamente como estão no arquivo do livro que ainda guardo no meu computador, ou seja, como foram entregues à Eliana e ao Ceasm em 2005.

Um passeio: visita de pais ao Museu da Chácara do Céu em Santa Teresa

De repente, aquelas muitas mulheres e alguns homens viraram crianças. Dentro do ônibus especialmente fretado para a ocasião, eles deixaram os problemas e preocupações de lado e embarcaram numa viagem, que, para a grande maioria, era absoluta novidade. Primeiro, pediram para chegar ao bairro de Santa Teresa – que fica no alto de um morro no Rio – não de ônibus, mas sim de bondinho. Vontade aceita, fizeram do passeio uma brincadeira divertida, aproveitando cada instante e deslumbrando-se com a vista da cidade. O deslumbramento maior, no entanto, viria a seguir, assim que chegaram na casa construída em estilo moderno. Era o início da visita ao Museu da Chácara do Céu, antiga residência do mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya. Um presente de fim de semestre organizado pela Equipe Social do Programa Criança para os pais e responsáveis, que durante aquele primeiro período de 2004 tinham acompanhado de perto as atividades do projeto.

Um presente diferente já que até para a Equipe Social tratava-se de uma novidade. Até então, as assistentes sociais e psicólogas tinham organizado apenas um passeio, em 2002, quando os pais foram convidados a visitar o Jardim Botânico. No ano seguinte, 2003, a aproximação foi feita de outra forma, com convites para visitas ao próprio Ceasm, com direito a café da manhã, mas, sobretudo, a muita conversa sobre a história da Maré. A ideia vingou: muitos responsáveis ficaram bem mais próximos ao programa. Sempre repensando e diversificando, era hora de levá-los de novo a outros universos e, por que não, a um museu?

Numa manhã ensolarada de julho, cerca de 32 pais e responsáveis se acotovelavam no hall de entrada da casa que um dia pertenceu a Castro Maya para ouvir melhor as palavras da guia. Fascinados, homens e mulheres olhavam para todos os lados, enquanto tentavam entender o motivo de alguém ter dedicado parte da vida a colecionar obras de arte.

“Ele só vivia viajando, o que é muito diferente da gente que não tem chance de passear muito. Mas fico me perguntando se uma pessoa como esse moço é feliz. Sei lá, não se casou, não teve família, só pensava em comprar obras e colecionar coisas. Fico pensando que talvez ele fosse um pouco deprimido. Talvez. Mas pelo menos a gente tem chance de viajar com as viagens dele”, comentou o pintor de paredes Francisco Luis de Lima, 40 anos, pai de duas alunas do Ciep Helio Smidt, Rayane e Raysa. “O que eu mais gostei de tudo foi poder ver como era o Rio no passado através dos quadros. Muito interessante.”

Nada despertou mais curiosidade e rendeu mais comentários na visita pelos cômodos espalhados nos dois andares da construção do que a sala de jantar de Castro Maya. Principalmente as mulheres aproveitaram para reparar na mesa arrumada, olhando cada detalhe das louças brancas preparadas para um banquete. No entra e sai pelas salas, ouviam-se comentários dos marinheiros de primeira viagem.

“Esses foram os que mais trabalharam e mais se esforçaram, mas também foram os que menos foram valorizados no Brasil”, disse uma moça referindo-se à imagem de uma escrava.

Não raro, alguém voltava ao seu próprio passado. Caso de dona Francisca Maria de Lima, que diante de uma paisagem bucólica datada de 1852 e assinada por Bausch viajou na sua infância, no Rio Grande do Norte.

“Na roça, a gente usava o boi para capinar a terra”, disse ela, que aos 58 anos visitava pela primeira vez um museu. “Estou aqui a relembrar as coisas de outros tempos, da época dos meus pais. Por isso museu é bom, a gente volta ao passado. Olho para um baú, por exemplo, e penso na casa da minha mãe”, completa ela, cuja neta Larissa faz parte do Programa Criança.

No fim da visita, descendo pela estrada arborizada que leva à rua, grupinhos de pais faziam comentários sobre os quartos enquanto Dona Conceição de Souza descansava os pés, sentada no murinho. Há quatro anos sem sair da Maré, ela havia perdido o fôlego depois da caminhada. Ao massagear os pés cansados, refletia sobre tudo que tinha visto e ainda confessava que hoje tem cada vez mais medo de deixar seu bairro.

“Fiquei encantada com a casa por dentro e por fora. Um passeio que realmente valeu. Pena que estou tão cansada. Como não estou muito acostumada a sair de casa, quando caminho muito meu pé dói. Trabalho à noite num quiosque que montei na Nova Holanda e nunca saio da favela. Lá vivo vendo tiroteio para um lado e para o outro, mas mesmo assim não me sinto insegura. Não vinha na cidade há quatro anos porque acho que está tudo muito perigoso, com assalto em tudo quanto é lugar. Morro de medo. Na Maré não tenho medo de nada, pelo contrário.”

Sem dúvida, um passeio para guardar na memória.

Tássia Pereira da Silva, campeã de oficinas

A sorridente Tássia Pereira da Silva já nem se lembra ao certo como eram as suas tardes antes de 2002. Se não está enganada, para ocupar o tempo livre, costumava ficar de frente da televisão, na casa que divide com a avó, a mãe e os dois irmãos, na Nova Holanda. E só. Hoje, o vício por TV parece apenas uma sensação vaga, enquanto a adolescente de 15 anos faz de tudo para dar conta de tantas coisas que deu para experimentar depois que descobriu as oficinas do Programa Criança.

Tássia soube do projeto e decidiu fazer dele seu *playground* particular, onde, além de se divertir e aprender, tem feito muitas descobertas culturais. Aluna da Escola Tenente General Nasion, fez a primeira oficina em 2002, na própria escola, percebendo logo que poderia viajar em novos e interessantes mundos. Participou de aulas de computador, música, capoeira e vídeo. Tudo por livre e espontânea vontade.

“Minha mãe nunca reclamou, pelo contrário, depois que comecei a participar das oficinas meu tempo ficou muito mais curto e dificilmente fico de boqueira.”

Tássia se acostumou também a experimentar de tudo, mesmo que a princípio não gostasse tanto. O interesse pelo computador, por exemplo, veio de dentro de casa mesmo. Sempre que via seu primo, que é auxiliar de informática, mexendo com habilidade na máquina, pedia para que ele a ensinasse. Tudo em vão. Sem tempo, o garoto a despistava. Quando surgiu a oportunidade de aprender informática a sério, no Ceasm, ela não pensou duas vezes. Gostou tanto que hoje já se vira muito bem no computador do pai, um mecânico que também mora na Maré.

“Meu pai libera o computador para mim. O que é muito legal porque aproveito para fazer todos os trabalhos da escola lá.”

Campeã de oficinas, Tássia foi experimentando aqui e ali até chegar à Programação Visual, que acontece duas vezes por semana no laboratório do Ceasm da Nova Holanda. Foi fisgada pela ideia depois de já ter feito aulas de arte, atraída

também pela intimidade que havia conquistado com o computador. Hoje, mais de um ano depois de assistir às aulas, ela mexe com habilidade naquelas ferramentas capazes de criar um cartaz muito charmoso, um panfleto ou até um desenho.

“Já aprendi a fazer estampas para camisas e a criar cartazes. É muito interessante, além do que me ajuda a lembrar das aulas de informática. Antes de começar a Programação Visual, eu sofria para relembrar sozinha de tudo que tinha aprendido de informática, agora vem tudo rapidinho à cabeça”, conta.

E não é só. Depois que a aula de capoeira foi extinta entre as oficinas, Tássia sofreu bastante. Adorava poder mexer com o corpo, se jogar no chão e girar os quadris. Ainda na ressaca do fim da capoeira, foi convidada por uma amiga para testar a Oficina de Hip Hop na Nova Holanda. Foi, se identificou de imediato, e hoje, quando não está no grupo sob o comando dos educadores Lucky e Felipe na Napion, pode ser encontrada na aula aberta da Nova Holanda. Sempre com muita atitude.

“Lucky e Felipe são muito atenciosos e não ensinam somente as coreografias. Nas aulas eles falam sobre consciência, sobre cidadania e sociedade, sempre se preocupando em dar conselhos para os alunos. É importante ter atitude, saber dançar, mas o mais importante é ter consciência do mundo que está à nossa volta”, diz a garota.

Desde que começou a frequentar as oficinas, Tássia também começou a passear bem mais. Não que os passeios fossem tão raros assim na sua casa, já que o pai costuma levá-la junto com os irmãos ao shopping, na Ilha do Governador. Mas com o Programa Criança, Tássia já foi à Feira da Providência, conheceu o Museu da República e assistiu ao desenho animado produzido por França-Bélgica-Canadá, *As bicicletas de Belleville*, no cinema. Enquanto vai descobrindo e experimentando novos mundos, Tássia vai pensando no futuro.

“Ainda não tenho a mínima ideia do que pretendo seguir como profissão, mas tenho certeza que todas essas oficinas estão me oferecendo informação para escolher melhor o que vou querer no futuro.”

7 de março de 2019

Quase 15 anos depois daqueles primeiros textos sobre Maré, escrevi outro texto, que considero maduro e aprofundado. Trata-se de uma encomenda de uma reportagem para o especial sobre feminismo para o site *Colabora* de jornalismo independente. O convite vem justamente por seu histórico no território e por outras pautas sobre a Maré também já escritas para o site. Gosto bastante desse texto.

O Feminismo na prática na Maré⁴³⁷

Além de estimular empoderamento por meio do empreendedorismo, casa só para elas tem até aula de gênero

O aroma de comida fresquinha, daquelas feitas com bastante cebola refogada, dá as boas-vindas antes mesmo do bom-dia ou do boa-tarde, na casa de número 42, na simbólica Rua da Paz, Parque União. Uma das 16 comunidades do Complexo de Favelas da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro. E não é por menos: logo no térreo, bem ao lado da recepção da Casa das Mulheres, funciona a cozinha industrial onde são preparados os quitutes, pratos doces e salgados que, desde 2010, levam a fama do Buffet Maré de Sabores para além das redondezas.

Numa quinta-feira de fevereiro, duas cozinheiras preparavam chips de batata doce e recheio de carne para pastel, para eventos em diferentes partes da cidade. Dois andares acima, uma dúzia de mulheres tentava entender seus desejos em relação aos seus próprios cabelos – muitos ainda alisados mas originariamente cacheados ou crespos – de suas (futuras) clientes. Era uma aula ministrada por Renata Varela, idealizadora do Clube das Pretas, salão de beleza a cerca de 20

⁴³⁷ <https://projeto colabora.com.br/ods8/casa-das-mulheres-o-feminismo-na-pratica-na-mare/>

quilômetros dali, na Zona Sul do Rio, dedicado às mulheres negras, cujo diferencial é apostar em tratamentos sem química ou alisamento.

Era um dia normal na Casa das Mulheres, projeto da Redes de Desenvolvimento da Maré, que desde sua inauguração, em outubro de 2016, vem movimentando anualmente a vida de cerca de 400 mulheres da região. Há cursos de gastronomia e beleza, atendimento psicossóciojurídico, aulas sobre gênero e cidadania, além de rodas de conversa sobre questões do universo feminino. Uma missão que à primeira vista pode ser apresentada como promoção da autonomia econômica de mulheres da favela, mas que, na prática, mexe com o que há de mais íntimo nesse grupo: seus desejos de ser e estar no mundo, algo historicamente negado às mulheres nascidas e criadas em territórios de baixa renda.

“Mobilizamos as mulheres a partir de uma demanda concreta que é a qualificação profissional e, a partir daí, vamos mobilizando outras dimensões delas. A mulher na Maré é estratégica no desenvolvimento territorial porque chefia domicílio, tem responsabilidade pelo trabalho doméstico, cuida da família e ainda busca gerar renda. Isso tudo tendo que lidar com barreiras objetivas e subjetivas, numa sociedade machista e desigual”, explica Maíra Gabriel, coordenadora do Eixo de Desenvolvimento Territorial da Redes da Maré.

O nascimento da Casa das Mulheres segue um contexto histórico no qual, desde os anos 1980, foram as mães, tias, avós e filhas que lutaram pela melhoria na infraestrutura básica na Maré. Uma luta pela busca de calçamento, iluminação, rede de esgoto e de água, que ganhou mais força quando Eliana Sousa Silva – hoje diretora da Redes da Maré – assumiu a presidência da Associação de Moradores de Nova Holanda (vizinha ao Parque União), em 1984, liderando uma chapa formada por mulheres.

A própria Redes da Maré, criada em 2007, é um retrato dessa presença forte da mulher na Maré: 80% dos 150 tecedores – nome dado a quem trabalha na Oscip – são mulheres. “Não somos uma organização feminina e nem feminista mas é

muito revelador ser feita por mulheres. Historicamente, apesar de a população de mulheres ser apenas um pouco maior do que a dos homens, é um território onde as mulheres são mais engajadas e mobilizadas”, diz Maíra Gabriel. Essa proporção de 80/20 também se repete no número de pessoas atendidas pela Redes, em projetos como o Curso Preparatório para o Vestibular e a Escola Livre de Dança da Maré.

Dados sobre o território colhidos no Censo de Empreendedorismo, organizado em 2010 pela Redes, foram decisivos na escolha das atividades de formação oferecidas pela Casa da Mulheres. Dos 3182 estabelecimentos comerciais mapeados na região, 1118 eram ligados à gastronomia. Em segundo lugar estavam os salões de beleza. Naquela altura, o curso de gastronomia Maré de Sabores estava começando, com mães de um CIEP em busca de alimentação mais balanceada para seus filhos. Deu tão certo que em seguida já nascia o Buffet Maré de Sabores, que hoje custeia os cursos básico e avançado de gastronomia. Já o curso de Beleza tem apoio da L’Oréal Brasil, que montou uma sala de cabelereiro para a formação das mulheres. As alunas têm ainda 1/3 da carga horária dedicada a discussões sobre gênero e cidadania.

A casa da Rua da Paz também é polo de mulheres do projeto Maré de Direitos, que busca ampliar os direitos da parcela feminina da população local. Em 2017, começou o atendimento gratuito de assistentes sociais, que em seguida receberam reforço de uma psicóloga e de uma advogada.

“Criamos um espaço seguro para que as mulheres pensem em si. Muitas vezes elas vêm aqui com uma demanda jurídica e se dão conta de todo o ciclo de violência a que estão expostas. Por isso, é importante fortalecer o lado psíquico de cada uma, para que percebam seus desejos”, diz a assistente social Júlia Leal. Ela explica que a partir da triagem as mulheres podem participar do grupo terapêutico na casa, ser encaminhadas a órgãos públicos, como INSS e núcleos da Defensoria Pública, e ao serviço de psicologia da Unisuam, em Bonsucesso.

A partir de março de 2019, este processo ficará ainda mais aprofundado, com o início do trabalho regular de mentoria para as alunas de gastronomia e beleza. Com apoio da Nissan e do Instituto Ekloos, o projeto “Trajetórias” contará com grupos de conversas sobre orientação profissional, prometendo ainda trocas com mulheres da Maré que sirvam como modelo para quem ainda está procurando seus caminhos.

Com tantas iniciativas simultâneas, a Casa das Mulheres é uma referência capaz de inspirar outros projetos, como atesta Lívia Salles, assessora de Políticas e Programas da ActionAid no Brasil. A ONG global é parceira de longa data da Redes da Maré e apoiadora do imóvel da Rua da Paz.

“As mulheres e seus direitos estão no centro do trabalho de nossa organização, cujo objetivo principal é erradicar a pobreza do mundo. Encaramos a pobreza como uma violação de direitos”, opina Lívia. Ela adianta que este ano a ActionAid lança uma campanha internacional sobre mulher e trabalho. E conclui: “O trabalho sólido de promoção de autonomia econômica oferecido pela Casa das Mulheres não rompe só com o ciclo de pobreza em si, mas rompe com a posição tradicionalmente ocupada pelas mulheres naquele território”.

Junho 2017⁴³⁸

A luta sem fim contra as violações de direitos na favela

Parcerias com Ministério Público e Defensoria, campanhas informativas, plantão em dia de operações policiais são algumas das iniciativas do Eixo de Segurança Pública da Redes da Maré

A cena, até outro dia, poderia parecer um sonho para os moradores da Maré. Num transporte oferecido pelo Ministério Público do Estado do Rio, um grupo formado por parentes e vítimas de violências policiais segue em direção ao Centro

⁴³⁸ PAVLOVA, Adriana. **Maré de Notícias**. Edição 77.

do Rio de Janeiro para um encontro com Procuradores da Justiça do Grupo de Atuação Especializada em Segurança Pública (GAESP) do Ministério Público do Rio. Há um misto de ansiedade e preocupação. Ao chegarem, escutam as falas dos promotores sobre o Grupo de Atuação e, em seguida, cada vítima ou parente tem a chance de ser ouvida de forma particular e exclusiva por um promotor, com total privacidade para, a partir daí, os representantes do Ministério Público Estadual buscarem informações sobre inquéritos ou mesmo instaurar procedimentos. Aos poucos, a tensão vai dando lugar a rostos mais relaxados. Na volta, a caminho da Maré, todos parecem bem mais tranquilos.

“As vítimas de violência ou seus parentes esperam uma explicação. Se há inquérito já aberto, é importante informar como está transcorrendo”, explica a procuradora Viviane Tavares Henriques, coordenadora do GAESP, apontando para uma nova fase dentro do próprio Ministério Público. “Nós do Ministério Público sentimos a necessidade de não ficar mais trabalhando só no papel, distantes. Queremos mais diálogo com as comunidades, como a Maré. Queremos cada vez mais aproximação, atendendo e analisando os casos de perto. Mas, sobretudo, trabalhar preventivamente para que as violações não ocorram. Não queremos apenas a punição, não queremos mortes, queremos que nada disso aconteça e para isso temos de trabalhar antes.”

A visita de vítimas de abusos policiais ao Ministério Público do Estado do Rio, organizada em parceria com o Eixo de Segurança Pública da Redes de Desenvolvimento da Maré, é mais um dos resultados concretos do trabalho diário da Redes buscando a ampliação de direitos dos moradores do território da Maré. Um trabalho árduo que envolve diretamente uma equipe de cinco pessoas que, nos últimos anos, tem ampliado suas ações: indo para as ruas divulgar, de casa em casa, os direitos dos moradores; criando novas parcerias com Órgãos de Justiça e instituições civis; fazendo circular informação de violações da polícia contra a população, tão comum em favelas, ou tentando intervir em casos de abusos de policiais militares ou civis em dia de operação na Maré, atendendo aos moradores com auxílio de assistentes social e advogado; e ajudando a barrar — por meio de liminar — operações policiais noturnas na favela, o que é proibido por lei, mas que muitas vezes não é respeitado.

“Experimentamos estratégias, porque o espaço da Segurança Pública no Rio de Janeiro e no Brasil é muito frágil. Nosso trabalho é pensar numa prática de Segurança cidadã, com ações coordenadas que se encaixem na realidade da vida na Maré. O nosso principal foco é o morador da Maré”, diz a Assistente Social Lidiane Malanquini, coordenadora do Eixo de Segurança Pública da Redes da Maré.

Uma das ações mais importantes e que, ao mesmo tempo, têm dado resultados concretos é o plantão da equipe do Eixo em dias de operação policial nas comunidades da Maré, iniciado em 2016. Há um telefone disponível e, caso os moradores peçam ajuda, uma dupla de profissionais se dirige ao local para mediar conflitos. A simples presença de profissionais como advogado e assistente social já costuma arrefecer a truculência dos policiais. As demandas vão desde a denúncia de arrombamento de casas até o pedido para acompanhamento de pessoas presas, que não são levadas imediatamente para a delegacia e correm mais risco de sofrerem violência.

“Fazemos uma mediação entre a polícia e a população. O clima de uma operação policial na favela é tenso, nada agradável, mas quando nós chegamos o trato é outro. Infelizmente, a polícia ainda tem a convicção de que a favela é um território sem lei, de que as pessoas não vão lutar por seus direitos”, explica a pedagoga Shyrlei Rosendo, da equipe do Eixo de Segurança Pública.

Como as ações de Segurança Pública são todas interligadas, um projeto ou uma campanha acabam se conectando de forma natural. Assim, os dados de violação colhidos durante o Projeto de Acompanhamento Permanente das Ações das Forças de Segurança Pública, por exemplo, muniram a primeira edição do Boletim Direito à Segurança Pública na Maré, lançado em 2017, com informações de 2016. Segundo a publicação, no ano passado aconteceram 33 operações policiais na Maré, com 17 mortes em decorrência de intervenção policial e 20 dias de atividades suspensas nos serviços públicos de educação e saúde.

Dados tão alarmantes confirmam a necessidade de trabalho contínuo junto aos moradores, como a campanha “Somos da Maré. Temos Direitos”, que tem como

objetivo divulgar o que é legal e ilegal durante abordagens policiais. O projeto teve início em 2012 e ano passado, a partir da demanda dos próprios moradores, ganhou uma segunda edição. Como num trabalho semelhante ao de formiguinhas, a equipe do Eixo de Segurança sai sempre em duplas para visitar residências nas diferentes comunidades da Maré. Até hoje, já conseguiram visitar — e muitas vezes revistar — cerca de 50 mil domicílios.

“É um trabalho pedagógico, processual, não adianta ir somente uma vez, é uma conversa, porque é preciso absorver todas as questões, sentir que o morador está pronto para lutar pelos seus direitos e que ao mesmo tempo não está só”, diz a pedagoga Shyrlei.

Historicamente, o Eixo de Segurança Pública da Redes da Maré tem origem num trabalho de acompanhamento de famílias de alunos das escolas da região que participavam do Programa Criança Petrobras na Maré, nos anos 1990. Nos atendimentos, surgiam questões relacionadas às violações de direitos e violências domésticas. Até que, em 2009, uma operação policial na Maré deixou marcas muito fortes. Segundo se recorda Núbia Alves, Assistente Social e Advogada, a situação foi tão crítica que se percebeu a necessidade mais premente de um trabalho focado em Segurança Pública: “morreram 14 pessoas naquela operação, tudo foi fechado, Foi uma situação nunca vivenciada aqui. Naquele momento, tivemos certeza de como o acesso à Justiça é difícil para quem mora na favela. Nós acompanhamos os moradores, os ajudamos a fazer o Registro de Ocorrência”, lembra Núbia.

Neste processo, uma parceria importante é com o Núcleo de Direitos Humanos da Defensoria Pública (NUDEDH) do Estado do Rio de Janeiro, firmada oficialmente em 2016, mas construída desde 2014. A Defensoria presta assessoria jurídica para os moradores vítimas de violência ou mesmo a parentes das vítimas, a partir das denúncias recebidas na Redes.

“Os abusos praticados pelos policiais, que são agentes do Estado, tornam-se uma violação grave. Se o Estado gerou a situação de risco, há direito à reparação”, explica o defensor público Daniel Lozoya Constant Lopes, que ressalta

que qualquer vítima de policiais durante uma operação pode pedir reparação ao Estado, até mesmo sem conseguir comprovar o abuso.

Esta parceria com a Defensoria também foi fundamental para uma liminar inédita que garantiu, em junho de 2016, a suspensão de operações noturnas de buscas em casas da Maré. A proibição de busca domiciliar durante a noite já é prevista na Constituição, mas frequentemente era desrespeitada nas favelas. A liminar deu início a um processo que visa traçar parâmetros jurídicos para as operações policiais nas favelas, com obrigatoriedade de prestação de contas e transparência.

O ouvidor-geral da Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, Pedro Strozenberg, afirma que todo o trabalho de garantia de direitos e os debates sobre a Segurança Pública promovidos, hoje, na Maré beneficiam e repercutem no Rio de Janeiro como um todo: “as propostas discutidas e formuladas pela Redes da Maré falam do Rio. A presença em conselhos de direitos, as articulações e campanhas trazem um pertencimento da Redes, que valoriza e afirma o território, mas dialoga com as políticas gerais.”

25 de maio de 2017

Nas vielas da Marcha da Maré⁴³⁹

A imagem é histórica: exatamente na região mais perigosa do Complexo de Favelas da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro – conjunto de 16 comunidades onde só este ano já morreram 13 moradores vítimas de violência – cerca de cinco mil pessoas se reúnem para pedir paz. Tem crianças das escolas públicas segurando cartazes feitos com todo capricho, tem parentes de vítimas também mostrando os rostos de seus amados que perderam a vida não muito longe dali, tem bailarino fazendo performance contra assassinatos, artistas de novelas da Globo levantando cartazes pedindo paz e celebrando a vida, jovens engajados vestindo camisetas contra a violência entregando flores brancas e muitos, muitos moradores ocupando

⁴³⁹ Disponível em: <https://projetcocolabora.com.br/vida-sustentavel/nas-vielas-da-marcha-da-mare/>

um lugar que na maioria dos dias é temido por quem vai e vem entre as comunidades da Maré.

Permanecer horas na tarde da quarta-feira, dia 24 de maio, nas esquinas da Rua Principal com a Vanildo Alves, divisa entre Baixa do Sapateiro, Nova Holanda e Nova Maré, foi um ato de resistência. O ápice da Marcha Contra a Violência na Maré, que havia começado duas horas antes, partindo de dois pontos diferentes da Maré, se deu ali, uma espécie de Faixa de Gaza, onde as fachadas dos prédios estão cravadas de balas devido à interminável guerra entre facções criminosas que disputam poder na região.

“O mais simbólico e importante é estar aqui, permanecer aqui. É para mostrar de uma maneira simbólica e concreta que não podemos aceitar as violências”, me disse Eliana Sousa Silva, diretora da ONG Redes de Desenvolvimento da Maré e personagem fundamental da grande articulação entre instituições locais responsáveis pela criação do “Fórum Basta de Violência! Uma outra Maré é possível”, em fevereiro deste ano, cujo primeiro grande ato público foi justamente a Marcha.

Se a proposta da Marcha desde sempre foi chamar a atenção de autoridades e opinião pública para a violência diária que afeta os 140 mil moradores da Maré, mas que também diz respeito a todos que vivem na cidade, o ato foi um sucesso. Imprensa, secretários de governo, personalidades ligadas à luta pela paz, como Atila Roque (ex-Anistia Internacional e hoje na Fundação Ford), e Pedro Strozenberg, ouvidor da Defensoria Pública do Estado do Rio, marcharam juntos, respondendo a uma incrivelmente bem-construída campanha de mobilização nas redes sociais, como na página do Facebook [forumbastadeviolencia](#). Um trabalho que envolveu, entre outros, muitos rostos famosos, como os de Patrícia Pillar, Mariana Ximenes, Camila Pitanga, Enrique Diaz, Mariana Lima, Caio Blat, que no dia da Marcha se materializaram ao lado dos próprios moradores da Maré. Um engajamento que, para quem estava na organização, acrescentou muito.

“Para o morador da favela que às vezes teme se manifestar ou se mobilizar, ver um rosto conhecido da televisão aqui, onde ele mora, do lado de sua casa, funciona como uma legitimação do movimento”, me disse uma amiga, ex-moradora da Maré que hoje trabalha num projeto de educação e arte na Lona Cultural Herbert Vianna, bem pertinho dali.

A Marcha que rodou as ruas de muitas das 16 comunidades da Maré, arrastando moradores enquanto ia cruzando as vielas, também serviu para apresentar aos de fora as entranhas de um território raramente conhecido por quem vive em outras áreas da cidade. Um território que, apesar de todas as violências diárias, já se transformou em símbolo da luta contra essas mesmas violências, dado o engajamento e a perseverança das instituições, organizações e associações da região. Um trabalho exemplar de luta por segurança pública que envolve mobilização de moradores através de campanhas, publicações, divulgação e circulação de informação.

Foi a partir de uma articulação nascida dentro da Maré que as muito comuns operações policiais noturnas dentro da favela estão proibidas desde o ano passado. Através de uma parceria com a Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, uma liminar inédita garantiu em junho de 2016 a suspensão de operações noturnas com o objetivo de buscas em casas da Maré. Prevista pela Constituição, a proibição de busca domiciliar à noite comumente é desrespeitada em favelas. Hoje há um processo correndo na Justiça com o objetivo de firmar parâmetros jurídicos para as operações policiais nas favelas.

É a mesma luta pelo direito à segurança pública do morador da favela que em 2012 deu origem à campanha “Somos da Maré. Temos Direitos”, mostrando o que pode ser feito ou é proibido durante abordagens policiais. Em sua segunda edição, o projeto criado pelo Eixo de Segurança Pública da Redes de Desenvolvimento da Maré já visitou 47 mil casas das comunidades locais.

Desde 2016 também, o mesmo Eixo de Segurança Pública da Redes da Maré oferece plantões à população em dias de operação policial dentro da favela. Há um telefone à disposição e, caso o morador sinta necessidade, basta ligar e fazer sua reclamação. A partir do chamado, uma dupla de profissionais (muitas vezes, assistente social e advogado) dirige-se ao local para fazer uma mediação de conflitos, como arrombamento de casas ou violência física. O fato de ter profissionais especializados na área normalmente faz com que o tratamento dos policiais seja mais cordato.

Este projeto, batizado de Acompanhamento Permanente das Ações das Forças de Segurança Pública, também é a origem da primeira edição do “Boletim Direito à Segurança Pública na Maré”, lançado em 2017, com informações de 2016. No ano passado, aconteceram 33 operações policiais na Maré, com 17 mortes em decorrência de intervenção policial e 20 dias de atividades suspensas nos serviços públicos. Números que comparados com os dados de 2017 mostraram que só nos primeiros meses deste ano a situação já havia piorado muito. Até maio, 13 pessoas morreram, enquanto crianças e jovens perderam 11 dias de aula e os postos de saúde foram fechados em 17 dias, inclusive em dia de campanha de vacinação.

Números tão alarmantes que acabaram sendo o motor para a criação do Fórum Basta de Violência! Uma outra Maré é possível, que desde o seu início, em fevereiro, já revelou uma mobilização inédita, reunindo mais de dez ONGs e coletivos tão diversos como o Observatório de Favelas, o Luta Pela Paz, o Cineminha do Beco, o Coletivo Rock em Movimento, além de representantes das 16 associações de moradores locais. Uma discussão e organização potente que desde então passou a fazer encontros semanais na Escola Municipal Bahia, na Avenida Brasil, e que agora, com o sucesso da Marcha contra a Violência, não vai arrefecer a sua luta:

“É um processo de mobilização para uma questão que não é exclusiva da Maré. A violência da Maré é um problema da Maré, mas também da cidade. Temos que diminuir a segregação entre as favelas e a cidade. Enfrentar a violência e

mostrar que é um assunto prioritário. A violência da favela não é produzida por seus moradores, não pode ser naturalizada. Temos que prosseguir nesta campanha contra os homicídios, numa nova dinâmica de envolvimento da cidade e da população para a não aceitação desse alto índice de letalidade”, conclui Eliana Sousa Silva.

29 de março de 2016

Passos firmes, da Maré para o mundo⁴⁴⁰

Nos últimos dias, quatro corações têm batido em ritmo mais acelerado durante as aulas e ensaios de dança no galpão de 1,2 mil metros quadrados que abriga o Centro de Artes da Maré, em pleno burburinho da Nova Holanda, uma das 16 comunidades que formam o Complexo de Favelas da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Depois de muitas incertezas, os dançarinos Marllon Araújo (19 anos), Gustavo Gláuber (19 anos), Luyd Carvalho (20 anos) e Rafael Galdino (20 anos) estão em contagem regressiva para embarcar para Bruxelas, na Bélgica, onde a partir do dia 2 de abril tentam uma vaga para três anos de estudos numa das mais renomadas escolas de dança contemporânea do mundo, a P.A.R.T.S, comandada pela incensada coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker. O quarteto faz parte do Núcleo 2 da Escola Livre de Dança da Maré, projeto nascido da parceria de 11 anos da Lia Rodrigues Companhia de Danças com a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) Redes de Desenvolvimento da Maré.

“Foi tudo muito intenso e suado até aqui”, conta Marllon, que é filho de um pedreiro com a dona de uma barraquinha de lanches em Ramos. Ele entrou no grupo em 2014 e hoje faz bacharelado em dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. “Eu já estava desistindo de participar do Núcleo 2 porque a bolsa de R\$ 200 mensais não dava para me manter mas surgiu a chance de uma pré-audição para P.A.R.T.S na Maré, a própria Lia ajudou a nos preparar e ainda conseguiu que a

⁴⁴⁰ Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods9/passos-firmes-da-mare-para-o-mundo/>

estagiária portuguesa da companhia nos desse aula de dança em inglês, para que a gente pudesse entender as instruções na audição.”

Depois de selecionados, faltava o dinheiro para a viagem, já que os patrocínios fixos do grupo são para pagar as bolsas de estudo e os quatro vêm de famílias de baixa renda. Enquanto Lia se desdobrava para conseguir as passagens – que surgiram de uma ajuda do Consulado da Bélgica no Rio – o quarteto aproveitou a apresentação de um trabalho do Núcleo 2 com dançarinos de fora da Maré, “Net”, para passar o chapéu entre o público e ainda vendeu quitutes para quem foi assistir à criação comandada pelo coreógrafo Renan Martins. Num domingo, eles se juntaram ainda com outros amigos e foram dançar no Arpoador para arrecadar mais dinheiro e conseguir fechar as contas. Vão com o dinheiro contado (cerca de R\$ 600 para cada, para alimentação e transporte), mas vão. Passam por mais uma avaliação entre os dias 2 e 4 de abril. E se forem selecionados de novo, enfrentam mais uma semana de audições com outras 196 pessoas de todo o mundo.

“Todo o processo para a viagem foi formador. Os quatro selecionados se engajaram, tiveram atitude e perceberam na prática que todos os projetos são uma construção”, avalia Lia Rodrigues, que vinha tecendo a parceria com a P.A.R.T.S desde a visita da coreógrafa De Keersmaecker à Maré em 2014, e que já tem outras viagens alinhavadas para o grupo até o fim do ano, como um estágio de verão no Centre National de la Danse, em Paris, e um intercâmbio com outra escola, em Lausanne, na Suíça. ”

O feito destes rapazes é mais uma das boas histórias nascidas entre as altas paredes do Centro de Artes da Maré, que nos últimos anos se transformou num local de peregrinação de coreógrafos, dançarinos e demais artistas da dança contemporânea do Brasil e do mundo, dado seu contexto inovador. A suada viagem de Marllon, Gustavo, Luyd e Rafael ilustra bem a potência transformadora de um projeto amplo de formação, técnico, artístico e profissional, idealizado por Lia ao lado da crítica e professora de dança Silvia Soter.

Desde 2012, o grupo formado hoje por 13 dançarinos de 18 a 27 anos, a maioria moradora da Maré, passa as tardes de segunda a sexta-feira tendo aula de balé clássico, dança contemporânea e ensaiando com professores convidados, além de volta e meia fazer workshops com nomes internacionais. Viajaram para França para um intercâmbio com jovens de uma escola nos arredores de Paris, participaram de uma performance da campanha *Jovem Negro Vivo*, da Anistia Internacional, e estiveram no processo de criação de uma parte do novo espetáculo da companhia de Lia Rodrigues, que estreia em maio, na Alemanha. Já tiveram aulas de teoria e história da dança e discussões sobre questões de gênero e sexualidade. Um trabalho intenso, diário, que vem claramente empoderando essa turma. Muitos deles hoje estão cursando bacharelado em dança na UFRJ.

Com apoio de Silvia Soter e de Eliana Sousa Silva – diretora da Redes e personalidade ativa na luta pelos direitos na Maré – Lia concebeu todas as criações de seu grupo na Maré na última década, fez mostra de repertório, engajou moradores locais como dançarinos, ofereceu workshops com grandes nomes da cena internacional da dança, como a própria De Keersmaecker e a portuguesa Vera Mantero. A coreógrafa também foi peça fundamental na inauguração do Centro de Artes da Maré em 2009 – que conta com uma ampla programação – e na criação da Escola Livre de Dança da Maré, que atualmente tem sete oficinas gratuitas e cerca de 250 alunos.

“O Centro de Artes é importante para a Maré e passou a ser importante também para a cidade”, diz Luciana Barros, que está no Núcleo 2 desde a sua criação. “A Lia fala muito sobre a conexão entre a Zona Sul e a favela. Às vezes a gente vê mais pessoas de fora do que da Maré. Aqui é muito amplo, é um espaço onde mergulhamos em arte. A gente vai tentando fazer a conexão com a comunidade. Aos pouquinhos, um passo de cada vez, a gente está conquistando a comunidade e quebrando essa ideia de que o pobre não tem cultura.”

20 de abril de 2016

Dançando para o mundo⁴⁴¹

A suada aventura dos quatro garotos da Escola Livre de Dança da Maré a caminho da Bélgica para uma audição, contada aqui no #Colabora há poucas semanas, teve final feliz para dois deles. Gustavo Gláuber e Rafael Galdino superaram mais de mil candidatos de todo o mundo e a partir de setembro estarão entre os 44 alunos escolhidos para três anos de estudos na renomada escola P.A.R.T.S., referência em ensino de dança contemporânea no planeta. Os dois são crias do Centro de Artes da Maré, onde começaram a fazer aulas de dança em 2009 e desde 2012 integram o Núcleo 2, grupo de formação continuada idealizado pela Lia Rodrigues Companhias de Danças.

No fim de semana passado, a dupla – que mora em comunidades do Complexo de Favelas da Maré – recebeu um e-mail assinado pelo próprio diretor da escola, Theo Van Rompay, avisando que, depois de audições com 1154 jovens, eles estavam entre os selecionados. Havia menos de uma semana que Gustavo, Rafael e os outros dois dançarinos da Maré, Marllon Araújo e Luyd Carvalho, tinham voltado de intensa viagem europeia de dez dias e ainda estavam ruminando as experiências vividas. A mensagem do diretor dizia ainda que a ida da dupla carioca deve ser antecipada para julho, para que tenham aulas intensivas de inglês, antes do início do curso de dança.

“Foi tudo muito corrido e intenso. Como teve um atraso na conexão em Portugal, já chegamos em Bruxelas praticamente direto para a primeira parte da audição”, conta Gustavo, que já tinha viajado para a França junto com o Núcleo 2. “Entrar na P.A.R.T.S. foi um choque positivo, porque é um lugar inteiramente pensado para o bem-estar dos dançarinos. Tivemos mais de oito horas por dia de aulas e ensaios até a finalíssima, em que cada candidato apresentou um solo de um minuto.”

⁴⁴¹ Disponível em: <https://projecolabora.com.br/ods1/dancando-para-o-mundo/>

A frase clichê “foi a realização de um sonho” se encaixa perfeitamente na história de Gustavo. Depois que começou a fazer aulas de dança contemporânea, ele – que nasceu na Paraíba e mora sozinho com a mãe na Maré desde os 11 anos – pegou o vício de ver vídeos de trabalhos coreográficos no Youtube. Foi assim que descobriu e foi seduzido por “Drumming”, obra-prima da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, idealizadora da P.A.R.T.S. Para surpresa de Gustavo, não só De Keersmaeker era uma das juradas do concurso, como uma das etapas da extensa seleção foi aprender e dançar um trecho da coreografia. Para chegar aos 44 que irão passar os três próximos anos na escola de Bruxelas, houve ainda teste de dramaturgia com texto em inglês e uma redação sobre figuras importantes da história da dança, como Pina Bausch e Trisha Brown. Sem grandes conhecimentos em inglês, os garotos da Maré se viraram à sua maneira.

“A gente vive desafios de todos os jeitos como morador da Maré e nos últimos quatro anos fomos desafiados artisticamente todos os dias pelo trabalho do Núcleo 2, com a presença de professores de fora e o contato muito próximo com os dançarinos da Lia Rodrigues. Então, mesmo sem falar inglês, respirei fundo e me joguei”, conta Rafael, 20 anos, que nasceu em Alagoas e aos 6 anos chegou à Maré, filho de uma auxiliar de serviços gerais com um metalúrgico. “O texto de teatro por exemplo, eu aprendi pelo som, repetindo como os outros falavam.”

Mesmo para os dois outros rapazes que participaram da audição belga mas não ficaram entre os escolhidos, a experiência da viagem contou muito. Marllon e Luyd voltaram mais preparados para a dança e para a vida:

“De volta às aulas no Centro de Artes da Maré, percebi que meu corpo, minha dança e até minha forma de criar meus próprios movimentos mudou”, avalia Luyd, 19 anos, que na ida para a Bélgica viajou pela primeira vez de avião.

Idealizadora do Núcleo 2, ao lado de Lia Rodrigues e Eliana Sousa Silva, a crítica e professora de dança Silvia Soter percebe que a ampla formação continuada do Núcleo 2 deu aos rapazes a segurança e a auto-estima necessárias para quererem

participar da audição, sem medo de fracassar mesmo concorrendo com jovens de mais de 15 países.

“Eles entenderam que realizam um trabalho de tanta qualidade que podiam ficar à vontade ao lado de dançarinos de todo o mundo. Do ponto de vista da Escola da Maré, um sucesso como este reafirma o objetivo de darmos a estes jovens mais oportunidades na vida.”

A viagem que possibilitou tantas novas experiências para garotos de uma classe social que nem sempre consegue ter a chance de conhecer mundos distantes só foi possível com muito esforço, aliado a uma bela corrente de solidariedade. Entre apresentações na rua, vendas de empadão e bolo no Centro de Artes da Maré e doações, eles conseguiram sair do Rio com 500 euros cada para os gastos de comida e transporte. Em Bruxelas, ainda foram acomodados por uma brasileira, irmã de uma das coordenadoras da Redes de Desenvolvimento da Maré, parceira da Lia Rodrigues Companhia de Dança no projeto do Centro de Artes da Maré. Agora, uma nova vaquinha começa para a compra das passagens dos futuros estudantes, que ao chegarem de vez em Bruxelas vão ter que se virar para fechar a conta do dia a dia. A princípio, a P.A.R.T.S tenta acomodá-los e, em alguns casos, contempla os alunos de baixa renda com uma bolsa de até 500 euros.

“Vou me jogar, tentar fazer o máximo de coisas para conseguir mais dinheiro”, diz Gustavo, que hoje, para sobreviver e ajudar a mãe nas contas da casa também se vira como pode. “Minha mãe é auxiliar de serviços gerais do Teatro Glauce Rocha, por isso, sempre tive que contribuir. Além do Núcleo 2, que me dá uma bolsa de R\$ 200, sou ator do Teatro do Oprimido e já participei do projeto Teatro em Comunidades, também no Centro de Artes, e fui agente de promoção socio-ambiental de um outro projeto em escolas públicas da Maré.”

Já Rafael decidiu que nos próximos dias, entre as brechas das aulas do Núcleo 2, vai dar uma força na pensão que sua tia dirige no Parque União, uma das comunidades da Maré.

“Vamos recomeçar a corrente entre apoiadores porque agora não é mais vaquinha, mas vacão”, diz, sem esconder o orgulho.