

ENCARNADO: uma leitura coreopolítica do projeto da Lia Rodrigues na favela da Maré

Resumo

Este artigo investiga os primeiros momentos da experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, após a chegada do grupo para residência, em 2004. A análise é feita a partir do primeiro espetáculo criado na Maré, *Encarnado*, de 2005, levando em conta o conceito de “coreopolítica”, cunhado por André Lepecki (2012), e a ideia de “política do chão”, de Paul Carter (1996). É apresentado o processo de criação do trabalho e sua inspiração no ensaio *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (2003), usado para refletir sobre o impacto da chegada ao chão da Maré, seus afetos, sentidos e fantasmas. Com base nas reflexões de Eliana Sousa Silva (2012), o estudo problematiza também a questão da violência na Maré, para mostrar, em seguida, que *Encarnado* é um mergulho no chão repleto de fissuras e paradoxos da favela, um jeito de remexer um Rio de Janeiro que reflete mundos não idealizados, um manifesto contra o alisamento colonialista do chão no Ocidente e a sempre aguardada “beleza” da dança.

Palavras-chave: Dança. Coreopolítica. Favelas.

Adriana Pavlova

Jornalista e crítica de dança, mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: adripavlova@gmail.com

RED HOT : a coreopolítica reading of the Lia Rodrigues project in the favela da Maré

Abstract

This article analyzes the first experiences of Lia Rodrigues Companhia de Danças after setting up its residence at the complex of favelas of Maré, in Rio de Janeiro, in 2004. The analysis starts with the first work created in Maré, *Encarnado* (2005), using the concept of Choreopolitics developed by André Lepecki (2012) and Paul Carter's idea of a politics of the ground (1996). We present the creative process as inspired by Susan Sontag's essay "Regarding the pain of others" (2003), and reflect on the impact of arriving at Maré on the senses, affections and fantasies. Based on the thoughts of Eliana Sousa Silva (2012), this study also discusses the issue of violence at Maré, and shows that *Encarnado* delves into the fissured and paradoxical ground of the favela, digging up an un-idealized Rio de Janeiro, in a manifest against the colonialist flattening of the ground in the West and the ever expected "beauty" of dance.

Keywords: Dance. Choreopolitics. Favela.

Em 2004, a coreógrafa Lia Rodrigues e os dançarinos de sua companhia de dança contemporânea deixaram a Zona Sul do Rio de Janeiro, região mais rica da cidade, onde trabalharam a maior parte do tempo desde a fundação do grupo, em 1990, para uma residência no Complexo de Favelas da Maré,¹ Zona Norte do Rio de Janeiro. Com apoio da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), a artista transferiu as atividades diárias da companhia para a Casa de Cultura da Maré, no Morro do Timbau. Em 2015, a Lia Rodrigues Companhia de Danças completou mais de uma década de atividades ininterruptas na Maré, onde, com um grupo de dançarinos que foi mudando ao longo do tempo e que inclui moradores da favela, ensaiou diariamente, concebeu espetáculos, fez pré-estreias e temporadas de seus trabalhos.

Este artigo tem como proposta analisar os momentos iniciais da experiência da companhia na favela e a criação do primeiro espetáculo do grupo depois da chegada à Maré, *Encarnado*,² que investigo por meio do conceito de “coreopolítica”, cunhado pelo pesquisador André Lepecki, seguindo a ideia de “política do chão”, de Paul Carter.

Assisti a *Encarnado* ao vivo uma única vez: em julho de 2007, no Espaço Sesc, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro. Durante os anos que se seguiram, sempre que pensava em *Encarnado*, a lembrança que vinha à minha cabeça era de ketchup representando sangue. Muito ketchup para todos os lados, com dançarinos lambuzados, movendo-se em cima de poças vermelhas. Naquele momento, a imagem me pareceu um clichê da favela – do Complexo de Favelas da Maré - para onde a companhia havia transferido seu local de ensaio no ano anterior, poucos meses antes do início da criação de *Encarnado*, espetáculo que, de certa forma, trata do impacto da chegada do grupo ao local, para a residência.

Compreendia aquela visão de uma região marcada por desigualdades e violência sem, contudo, concordar inteiramente. Achava que Lia, sua companhia e a dramaturgista Silvia Soter haviam carregado demais nas tintas. Em novembro de 2014, já em pleno mergulho nas múltiplas questões suscitadas pela presença da companhia de dança contemporânea na favela carioca, tema do meu estudo de mestrado, assisti a *Encarnado* em DVD³ e ali descobri um outro trabalho, com uma potência muito maior que a da minha leitura simplista de sete anos antes. O exagero nas tintas é o caminho encontrado para esgarçar o que acontece em cena e justamente evitar o clichê, e o objetivo é levar ao limite o poder dos corpos de afetar e de serem afetados. Uma dança que questiona o ser e o estar no mundo, as relações com o mundo, o encontro com o outro; que deixa clara a opção da

1 “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. Sua formação remonta a um longo processo de mudanças urbanas que atingiu a cidade, especialmente na segunda metade do século XX. [...] A construção da Avenida Brasil, via de maior extensão do município, a partir de 1939, foi um dos fatores determinantes para o surgimento da Maré. Inaugurada em 1946, muitos operários que trabalharam na obra da avenida terminaram se fixando em seus arredores”. (SILVA, 2012, p. 61)

2 No início de 2005, antes de criar *Encarnado*, Lia e sua equipe conceberam, na residência na Casa de Cultura da Maré, uma peça infanto-juvenil de 20 minutos chamada *Contre ceux qui ont le goût difficile* (Contra aqueles que têm um gosto difícil) feita sob encomenda da instituição francesa Petite Fabrique, para ser dançada por duas dançarinas francesas, na França. Considero, no entanto, *Encarnado* como marco de chegada da companhia à Maré por ser um espetáculo do repertório do grupo, interpretado pelos dançarinos desde então, diferentemente da obra criada para as artistas francesas.

3 Trata-se de uma gravação feita na temporada de estreia do espetáculo, no Centre National de la Danse, na França, em 2005.

coreógrafa e dos dançarinos por um trabalho feito nas brechas, com caráter de resistência, a partir do encontro dos seus corpos e de suas histórias com o chão da Maré, uma investigação sobre suas semelhanças e diferenças.

São vários os momentos em *Encarnado* em que os corpos nus estão à mostra, lambuzados de sangue – uma mistura feita de ketchup, molho de tomate e tomate pelado – ressaltando tanto a vulnerabilidade do ser humano, como seu lado animal. Um dançarino vomita sangue; outro parece defecar sangue; outro surge com uma camisa branca respingada de vermelho, como se tivesse segurado alguém sangrando ou até levado um tiro, corre de um lado para o outro, em desespero, gritando e tentando falar algo, mas não consegue falar nada compreensível; dois dançarinos-cães, movimentando-se de quatro, mordem uma dançarina, 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.

No artigo *Coreopolítica e coreopolícia*, Lepecki esmiúça 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 Paul Carter chamou, no livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Lepecki (2012a, p. 47) explica 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”. Haveria, assim, uma “corressonância coconstitutiva [...] entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças”. (LEPECKI, 2012a, p. 47)

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. (LEPECKI, 2012a, p. 47)

No capítulo “Stumbling Dance” do livro *Exhausting Dance*, Lepecki debruça-se sobre os pensamentos de Carter, explicando como o historiador chegou ao conceito de política do chão. Em *The Lie of the Land*, Carter trata das relações entre a representação das artes no Ocidente e as bases filosóficas, políticas, cinéticas e raciais do colonialismo.

Carter amarra a questão do colonialismo à questão da representação, à ontologia e à noção de chão. Para Carter, este chão tem que ser entendido não só como uma categoria metafísica mas 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.’⁴ (CARTER, 1996, apud LEPECKI, 2006, p. 99, tradução nossa)

Lepecki (2006, p. 99) explica que Carter estaria assim criticando o que ele acredita ser “o ímpeto colonialista da tradição ocidental metafísica de se criar somente em chão liso”. O pesquisador prossegue falando mais sobre os alisamentos perpetrados pelo mundo ocidental no seu afã colonialista dizendo que “Carter propõe que o que sustenta o colonialismo é a criação de uma subjetividade ‘sem apego à terra’, um achatamento filosófico e topográfico do chão que também é uma fuga dele”. (LEPECKI, 2006, p. 100, tradução nossa) Segue mais um trecho sobre o assunto:

Para Carter, a primeira condição para o tipo de movimento livre que requer o colonialismo deve ser a limpeza do chão, a criação de uma superfície plana ‘e para fazer isso, para transformar o que é rugoso em liso, passivo, passável, o linearizamos, conceituando o chão e, de fato, o mundo civilizado, como um espaço idealmente plano, cuja superfície, qual uma de mesa de bilhar, pode ser percorrida sem nenhum obstáculo’ (CARTER, 1996, p. 2). Enquanto isso, outros corpos caem e, sem serem notados, habitam nas rugas ou dobras da superfície. Enquanto isso, o chão se move e treme, sacudindo os caídos.⁵

Assim, a estratégia para minar, para resistir ao colonialismo, criando uma política do chão, estaria relacionada, antes de mais nada, à crença de um chão como algo composto por multicamadas. Ou seja, um terreno repleto de história, de altos e baixos, rugas, valas, quebras, sulcos, que ganha ainda outras camadas ao se encontrar com novos corpos, novas histórias igualmente multifacetadas. Segundo Lepecki, (2012a, p. 55) “toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar”. É exatamente esta corressonância entre dança e seus lugares, entre corpos e chão, que acredito estar acontecendo com a companhia de Lia Rodrigues no encontro com a favela da Maré, dado o entendimento anticolonialista da experiência da companhia com aquele terreno, seus moradores e o seu entorno. Nestes anos na Maré, a companhia vem tentando penetrar

4 No original, “Carter ties the question of colonialism to the question of representation, to the question of ontology, and to the notion of the ground. For Carter, this ground should be understood not only as a metaphysical category but also as the very physical material entity that it is. He asks for the ground to be theoretically grasped not as an abstract ‘surface but as manifold surfaces, their different amplitudes composing an environment [...] uniquely local, which could not be transposed’ (CARTER, 1996, p. 16)”.

5 No original, “For Carter, the first condition for the kind of free movement that colonialism requires must be the cleaning of the ground, the creation of planar surface, ‘and to do this, to render what is rough smooth, passive, passable, we linearize it, conceptualizing the ground, indeed the civilized world, as an ideally flat space, whose billiard-table surface can be skated over without hindrance’ (Carter, 1996, p.2). Meanwhile, other bodies fall and inhabit unaccounted for grooves and folds. Meanwhile, the ground shifts and quakes, stirring up the fallen.”

nas multicamadas daquele chão em vez de alisá-lo. Ou ao menos estaria tentando desvendar essas camadas, no seu dia a dia ali, de trabalho em trabalho. A começar pela composição de *Encarnado*, ainda sob o impacto das primeiras sensações nos corpos da coreógrafa e dos dançarinos, depois do deslocamento até a favela, os primeiros contatos com o lugar e com os moradores.

Se, como afirma Lepecki em *Planos de composição*, não existe chão neutro em dança, torna-se absolutamente necessário uma arqueologia do lugar onde se dança e dos fantasmas que habitam o chão onde se dança. Fantasmas no sentido evocado pela socióloga norte-americana Avery Gordon, citada por Lepecki no mesmo ensaio: “todos os fins que não terminaram [...] o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim da guerra que não deixou de ser ainda perpetrada [...] que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo ao presente”. (LEPECKI, 2010, p. 15) Os fantasmas são o que a socióloga chama de “corpos mal enterrados da história”, como explica Lepecki (2006, p. 107, tradução nossa) em *Exhausting Dance*:

Corpos abjetos mesmo na morte, com seu chão, espaço e paz negados pelas narrativas e forças hegemônicas na história. [...] Para Gordon, esses corpos mal enterrados e racializados congregam em tantas comunidades obscuras condenadas à uma dupla invisibilidade sob a autoridade da violência meticulosamente imposta: a invisibilidade do spectral e a invisibilidade no âmago da racialização.⁶

Segundo Lepecki, uma dança que segue uma política do chão abre-se a experimentar e também a aceitar “os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele”. (LEPECKI, 2010, p. 15) Uma dança capaz de olhar o mundo que a cerca, encarando-o de frente, remexendo questões, reinventando corpos e modos de engajamento.

Nesse ponto, acho fundamental refletir sobre a violência que faz parte do dia a dia dos moradores da Maré. Uma realidade que já mostrava sua face mais complexa e perturbadora quando a companhia chegou à favela e que, nos anos que se passaram, só se tornou ainda mais cruel. No livro *Testemunhos da Maré*, Eliana Sousa Silva apresenta um contundente relato histórico das políticas – ou da falta de políticas – de segurança nas favelas cariocas do passado, até o início da década de 2010, sobretudo na Maré,

6 No original, “bodies abjected even in death, denied ground, place and peace by history’s hegemonic narratives and forces. [...] For Gordon, those improperly buried bodies, once racialized, congregate in so many shadowy communities, condemned to a double invisibility under the authority of meticulously enforced violence: the invisibility of the spectral, and the invisibility at the hearth of racialization.”

onde a diretora da Redes nasceu, cresceu e trabalha ativamente. Fruto de sua tese de doutorado em Serviço Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio, o estudo de Eliana começa com uma cena testemunhada por ela: a triste morte de um menino de 3 anos, por tiro de policiais, em 1º de outubro de 2006, dia de eleições, no meio da rua mais movimentada de Nova Holanda. O fato, que aconteceu dois anos depois da chegada da companhia de Lia ao local para a residência, acabaria impulsionando Eliana em sua pesquisa. Segundo ela, ao criar a Redes, em 2007, a preocupação com a questão da violência emergiu de forma ainda mais forte, dado o quadro complexo de segurança em que a favela se encontrava naquele momento – e, infelizmente, hoje, em 2016, ainda se encontra – como explica no livro:

Os enfrentamentos entre os grupos de jovens dedicados ao tráfico de drogas e os policiais eram comuns no cotidiano e, por essa razão, havia necessidade permanente de negociar com ambos os grupos, com a ideia de evitar conflitos que expusessem os moradores a fim de coibir ações arbitrárias, em especial por parte das forças policiais. Em função disso, evidenciou-se para mim não ser mais possível considerar a melhoria de qualidade de vida dos moradores das favelas sem buscar construir novos olhares e proposições sobre o fenômeno da violência, que se tornou principal problema dos centros urbanos brasileiros, desde os final do século XX, em particular para os moradores dos territórios favelados. (SILVA, 2012, p. 36)

Em seu revelador estudo sobre dança improvisada e práticas de liberdade – *I Want to Be Ready – Improvised Dance as a Practice of Freedom* – a pesquisadora e dançarina Danielle Goldman recorre ao conceito de “lugares apertados” (*tight places*) para tratar de espaços com diferentes limitações. Ela cita um conceito articulado no livro *Turning South Again*, de Houston Baker, no qual o autor relata como o encarceramento moldou e vem moldando a experiência dos negros nos Estados Unidos, desde o confinamento nos navios negreiros até o atual sistema prisional.

Baker define lugares apertados de várias formas e cita múltiplos exemplos em seu livro mas resume sua definição descrevendo lugares apertados como ‘os sempre ambivalentes acordos culturais entre ocupação e desocupação diferencialmente afetados por contextos de situações’. Ele, em seguida, faz uma pergunta crucial de tremenda importância para o estudo acadêmico da dança ‘Quem se move? Quem não se move?’ (GOLDMAN, 2010, p. 6-7)

7 No original, “Baker defines tight places in various ways and gives multiple examples throughout his book, but he summarizes his definition by describing tight places as ‘the always ambivalent cultural compromises of occupancy and vacancy, differentially affected by contexts of situations’. He then poses a crucial question with tremendous importance for dance scholarship: that is, ‘Who moves? Who doesn’t.’”

Acho interessante pensar nas favelas cariocas e especialmente no Complexo de favelas da Maré como um “lugar apertado”, repleto de restrições, violências de todas as ordens, incluindo falta de segurança, saneamento, transporte, saúde, reconhecimento e visibilidade. Um lugar marcado por brigas entre facções criminosas e também entre estas mesmas facções e a polícia. Por isso mesmo, onde nem sempre é fácil se mover – real ou figurativamente. Uma realidade que me parece refletida nos trabalhos da companhia desde a chegada ali, mas que também é desafiada pela própria presença dos artistas no cotidiano desse lugar onde não é fácil circular.

A meu ver, ao se transferir para a Maré, Lia Rodrigues respondeu à pergunta básica de um projeto coreopolítico: “Em que chão quero dançar?”, posicionando-se claramente ao escolher uma favela, um “lugar apertado”, com toda a sua história, restrições, limitações, contradições e intensidades, onde as questões “Que se move? Quem não se move?” estão perfeitamente colocadas. E, a partir da concepção de *Encarnado*, tem respondido com a sua dança à outra questão coreopolítica: “Que chão é este em que danço?”

Encarnado é um mergulho no chão repleto de fissuras e paradoxos da favela da Maré, um jeito de remexer um Rio de Janeiro que reflete mundos não idealizados, um manifesto contra o alisamento colonialista do chão no Ocidente e a sempre aguardada “beleza” da dança. Um encontro de diferenças, de mundos que vêm no passos da maioria dos dançarinos da companhia acostumados com a vida numa outra região da cidade, trazendo uma bagagem de dança construída durante anos em estudos e espetáculos que nada tinham a ver com a favela. Uma resposta à tentativa de esquecer o passado e o presente, suas marcas e sua história. Uma dança que deixa de olhar somente para si, para olhar para o outro, que revira as covas dos corpos enterrados ali ao longo de décadas e décadas de esquecimento. Uma prova do projeto coreopolítico da artista e de sua equipe no momento de chegada à Maré.

As primeiras células coreográficas de *Encarnado* começaram a ser concebidas quando a companhia ainda ensaiava numa sala no porão do Teatro Villa-Lobos, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro. A dançarina Amália Lima⁸ – que está no grupo desde 2000 e em 2016, é assistente de direção – conta que antes da chegada à Maré *Encarnado* ainda era um trabalho “muito arrumadinho”, construído com passos em que a técnica sobressaía. Para Amália, a mudança “bagunçou as primeiras células de dança criadas na sala em Copacabana”, porque, segundo ela, no espaço da Casa de Cultura, onde eles foram residir, Lia e os dançarinos ficavam

8 Durante toda a pesquisa do mestrado, conversei com Amália Lima inúmeras vezes ao vivo, pelo telefone e por Skype.

muito vulneráveis ao mundo desconhecido da favela. Frequentemente, ouviam-se barulhos de tiro e também de helicópteros de polícia sobrevoando. Ou seja, a face mais real e dura das políticas daquele chão.

Em 2008, Lia me contou, durante uma entrevista para o Caderno Ilustrado do jornal *Folha de S. Paulo*, como foi o começo na favela:

A ideia era construir este espaço na Maré e que os bailarinos participassem dessa experiência, não só da criação de um trabalho. A criação do trabalho estaria vinculada a esta mudança de espaço, de território. A nossa pergunta ao nos transferirmos para a Maré era: como é que um projeto de arte contemporânea dialoga com um projeto social? O que a arte contemporânea guarda ainda de potência num lugar como este? Era uma hipótese, uma experiência. E eu fui lá viver esta hipótese, na prática.⁹

9 Entrevista feita ao vivo, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2008.

A leitura do livro *Diante da dor dos outros*, da ensaísta norte-americana Susan Sontag, guiou os primeiros momentos da criação já na Maré, justamente para tentar pensar sobre o tamanho deste impacto, de como a companhia estava lidando com novos afetos e sentidos, além de tentar descobrir, de fato, os fantasmas que os habitavam e que habitavam aquele chão, mas que também podem habitar outros chãos similares em diferentes partes do mundo assoladas por toda a sorte de violências. O ensaio de Sontag é uma reflexão sobre os efeitos das imagens de guerra, principalmente fotografias, em quem as vê, distante do campo de batalha. Lia e os dançarinos, no entanto, foram para o campo de batalha e, ao escolherem esse título como motor de reflexão, reafirmam seu projeto coreopolítico de olhar para o outro, de descolonizar seus corpos em busca de novos corpos, corpos capazes de misturar mundos, de refletir encontros. Amália recorda esses primeiros momentos na favela lembrando da tensão que os rondava:

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. Juntando a isso, o fato de a Lia, eu e de toda a

companhia estarmos tentando viver uma vida nova, de um outro jeito, simplificando tudo.

Acho interessante que Amália tenha dito que ao se transferir para a Maré, a companhia estava tentando “simplificar tudo”. Parece-me que o movimento foi bem mais complexo – e continua sendo. Depois de se moverem até a favela, ali, diante de uma nova realidade, continuavam se movendo e, de novo, tentando entender o que os cercava, numa verdadeira ação pós-colonialista do chão, seguindo a leitura de Paul Carter, de acordo com Lepecki.

É aqui que a observação de Paul Carter de que uma política do chão, se deseja iniciar uma poética verdadeiramente pós-colonial e anticolonialista, tem que, antes de tudo, fazer isso gerando práticas discursivas e cinéticas que destaquem o corpo em movimento, como uma extensão do terreno que o sustenta. Desta forma, qualquer política do chão não é apenas uma política topográfica mas também uma política cinética.¹⁰ (LEPECKI, 2006, p. 100, tradução nossa)

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 por Sontag em *Diante da dor dos outros* que, de diferentes formas, serviram como provocações para o processo de criação de *Encarnado*, reafirmando o projeto coreopolítico da companhia na Maré.

Um dado importante na concepção de *Encarnado* foi a presença de dois dançarinos-moradores da Maré entre os intérpretes: Allyson Amaral e Leonardo Nunes (estagiário à época) estiveram envolvidos na concepção de *Encarnado*, levando para o grupo experiências sobre aquele novo chão, reafirmando o projeto coreopolítico da companhia de dançar aquele lugar. Quase no final da criação, uma outra dançarina moradora da Maré, Gabriele Nascimento, juntou-se como estagiária. Leonardo e Gabriele continuam na companhia até 2015. Amália Lima conta que a presença de dançarinos que viviam na Maré ajudou na construção de muitas cenas. Corpos e olhares privilegiados guiando o trabalho dos demais intérpretes, na busca do entendimento das múltiplas camadas daquele chão:

¹⁰ No original, “This is where Paul Carter’s observation that a politics of the ground, if it wants to initiate a truly postcolonial and anticolonialist poetics, must do so by first generating discursive and kinetic practices that highlight the body in motion as always already an extension of the terrain that sustains it. Therefore, any politics of the ground is not only political topography, but it is also a political kinesis.”

Lembro que nas cenas de morte o olhar do Leozinho [Leonardo Nunes] foi fundamental. Ele dizia que a gente que era de fora da favela morria muito bonito, arrumado, esticadinho, e que o povo da Maré não morria daquele jeito, não. Foi ele que mostrou que se morre todo quebrado, com os pés para um lado e as mãos para o outro, como acabamos fazendo em cena.

Assim, é possível dizer que *Encarnado* é construído com corpos que são também uma extensão do solo que os sustentam, daquela favela, daquela história, com todos os seus fantasmas, do encontro de dançarinos da Zona Sul com a Zona Norte, de gente com histórias tão diversas daquelas dos moradores da favela, que, juntos, passam a criar um novo mapa de circulação na cidade. Um espetáculo que é resultado da política cinética de Lia e dançarinos, no encontro com a Maré, e vice e versa.

A mudança de Lia Rodrigues para a Maré é uma ação coreopolítica porque teve e tem, seguindo o pensamento de André Lepecki, a “ousadia do iniciar o improvável no chão sempre movente da história, [...] implementar um movimento que, ao se dar, de fato, promova o movimento que importa”. (LEPECKI, 2012a, p.55)

Referências

- CARTER, P. *The lie of the Land*. London; Boston: Faber & Faber, 1996.
- GOLDMAN, D. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.
- LEPECKI, A. O corpo colonizado. *Gesto – Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro*, n. 2, jul. 2003.
- LEPECKI, A.. Planos de composição. In: Greiner, C.; Santo, C.; Sobral, S.(Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA: Revista de Antropologia, Santa Catarina*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012a.
- LEPECKI, A. Nove variações sobre coisas e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n.19, p. 93-99, nov. 2012b.
- LEPECKI, A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. London; New York: Routledge, 2006.
- PAVLOVA, A. Encontros que prometem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jan. 2005. Segundo Caderno.
- SILVA, E. S. *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

SOTER, S. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In: NORA, S.; (Org.). *Temas para dança brasileira*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.