

## QUEM LUTA E COMO?: contextos artísticos na Lia Rodrigues companhia de danças

### Resumo

Este artigo propõe “contexto artístico” como modo de compreender a dimensão social da arte, incitando questões sobre a branquitude (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) e seus territórios de atuação e emergência. A pergunta é: quem luta e como? A ideia de luta norteia a resistência a uma norma capitalística neoliberal e à sua relação intrincada com a arte institucionalizada. (KUNST, 2015) Tais lutas são diferencialmente expressas nos corpos, baseadas nos marcadores sociais da diferença e nuançadas a partir da leitura imbricada de questões de pertencimento, observadas a partir da experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças e do território do Complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, sugerindo uma histórica não racialização no campo das artes institucionalizadas. Em quase 20 anos de atividade, a maioria das(os) dançarinas(os) pretas(os) que a companhia tem hoje são advindos da Maré, local em que Lia Rodrigues também dirige uma escola de dança. A cor da companhia tem mudado e, com isso, também as práticas artísticas e os objetivos políticos, a partir da interação com as organizações comunitárias locais. Reflete-se, assim, sobre as negociações complexas da companhia de Lia Rodrigues, teorizando sobre os limites e os desafios das lutas, dependendo da posicionalidade delas.

**Palavras-chave:** Arte; discursos étnico-raciais; movimentos sociais; território; dança.

### Flavia Meireles

Artista e Professora do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET). Doutora em Comunicação e Cultura e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: flavia.meireles@cefet-rj.br.

## WHO STRUGGLES AND HOW?: artistic contexts at Lia Rodrigues Dance Company

### Abstract

This article proposes “artistic context” as a means of understanding the social dimension of art, inciting questions about whiteness (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) and its action and emergence territories. The question is: who struggles and how? Firstly, the idea of struggle guides the resistance to a neoliberal capitalist norm and to its intricate relationship with institutionalized art (KUNST, 2015). These struggles are expressed differentially in the bodies, based on social markers of difference, and nuanced from the reading imbricated with issues of belonging, observed from the experience of the Lia Rodrigues Companhia de Danças and the territory of the Complexo de Favelas da Maré, in Rio de Janeiro, suggesting a historical non-racialization in the field of institutionalized

arts. In almost twenty years of activity, most black dancers from the Companhia today come from Maré, where Lia Rodrigues also runs a dance school. The color of the company has changed and, with it, its artistic practices and political aims, based on the interaction with local community organizations. This text reflects on the complex negotiations of Lia Rodrigues' company, theorizing about the limits and challenges of the struggles, depending on their positionality.

**Keywords:** Art; etnical-racial discourses; social movements; territory; dance.

## Introdução

Artista paulista, radicada na cidade do Rio de Janeiro desde a década de 1980, Lia Rodrigues combina educação e criação artística sob diferentes formas e em variados contextos. Ela contribui para a cena artística de forma continuada, posicionando-se como uma das artistas/companhias de dança mais longevas da cidade. Dentre as suas atuações, destaco a Companhia de Danças, criada por ela em 1990 e *locus* de observação deste artigo, o Festival Panorama de Dança, fomentador da cena de dança nacional e internacional, o qual ela dirigiu por 14 anos consecutivos, e a sua atuação, desde 2003, em atividades artísticas e educacionais no Complexo de favelas da Maré, também tematizadas neste texto. Da colaboração com a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) Redes da Maré<sup>1</sup> nasceu o Centro de Artes da Maré<sup>2</sup> (CAM), um espaço de artes – e sede da companhia de dança – localizado em um galpão de uma das favelas da Maré, a Nova Holanda<sup>3</sup>, e em funcionamento desde 2009. Ainda desta parceria, foi inaugurada, em 2011, a Escola Livre de Dança da Maré<sup>4</sup> (ELDM), instituição que atende à comunidade da Maré com aulas e formações continuadas em dança.

Há pelo menos 20 anos acompanho o trabalho de Lia Rodrigues por diversos filtros: como espectadora dos espetáculos da companhia e em eventos por ela produzidos, como sua colega de profissão, atuando na mesma cidade, e como participante, por ter sido acolhida durante o período de 2005 e 2006 para fazer aulas junto da companhia, em um momento em que eu vivenciava a prática da dança de forma intensa e integral ao participar como dançarina de outra companhia de dança, o Atelier de Coreografia, capitaneado pelo coreógrafo João Saldanha, ele mesmo colega e amigo íntimo de Lia Rodrigues. Era um momento de efervescência das companhias

- 1 Criada em 1997, a OSCIP Redes da Maré elabora projetos e ações para garantir políticas públicas de melhoria da vida dos 140 mil moradores do conjunto de 16 favelas da Maré. Ela atua em cinco eixos estruturantes: educação – com curso pré-vestibular –, arte e cultura – com o CAM e a ELDM –, comunicação – o Jornal Maré de Notícias – e segurança pública.
- 2 O Centro de Artes da Maré (CAM) foi inaugurado em 2009 para a criação, a formação e a difusão das artes, em especial a dança contemporânea. O centro sede a Lia Rodrigues Cia. de Danças, o Ponto de Cultura Rede de Arte da Maré, a ELDM, o MaréCine etc. A companhia de Lia criou os espetáculos *Fúria*, *Para que o céu não caia*, *Pindorama*, *Pororoca* e *Piracema* no CAM, além do projeto *Dança para todos*, entre 2008 e 2009, com aulas gratuitas de consciência corporal, dança contemporânea para jovens e dança criativa para crianças.
- 3 Importante compreender que o Complexo de Favelas da Maré abrange 16 favelas com históricos diferentes e não constituem um território homogêneo.
- 4 A Escola Livre de Dança da Maré é uma parceria entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças, a OSCIP Redes da Maré e a pesquisadora e professora da UFRJ Sílvia Soter. Consiste numa escola que atende cerca de 200 pessoas por ano, entre crianças, adolescentes, jovens e adultos, com o objetivo de democratizar o acesso dos moradores à arte e à dança por meio de ações educativas e formativas. Além disso, 15 jovens integram a formação profissionalizante em dança com carga horária de 20 horas semanais, financiada pela Fondation Hermès. Atividades profissionalizantes em torno da cena e sobre questões relativas à cidadania e aos direitos e ações comunitárias fazem parte do escopo de atuação da escola.



de dança na cidade, fruto de algumas ações de fomento à dança, iniciadas na década de 1990 e frutificadas nos anos 2000, ao se combinarem com um breve período de fomento às artes também em nível federal. Já mais tarde, em 2016, num outro cenário tanto histórico quanto de minha trajetória, Lia Rodrigues e sua estreita colaboradora, a professora Silvia Soter<sup>5</sup>, convidaram-me para lecionar um módulo de História da Dança para os alunos(as) da Escola Livre de Dança da Maré.

Ao longo desse tempo, que atravessa duas décadas, tive a oportunidade de maturar e perceber os diferentes momentos e discursos da artista. Assim, como tema deste artigo, concentro-me na transformação do seu discurso desde a sua chegada no Complexo da Maré para sugerir um fenômeno mais amplo: uma histórica não racialização do campo das artes. Inicialmente, não era tão evidente, no discurso da artista, uma marcação de pertencimento étnico-racial e de classe. Esta situação, no entanto, modificou-se bastante quando, já em 2016, fui lecionar na ELDM e realizei, em 2019 uma entrevista com a artista para o contexto da minha tese de doutorado. Agora, nesse novo momento, a questão étnico-racial e de classe vinha para o primeiro plano nas falas da artista, a partir de uma necessidade de marcar a diferença de proveniência em relação ao contexto geográfico da cidade em que tinha se instalado profissionalmente: uma favela na zona norte do Rio de Janeiro, marcada por históricos de intervenção policial e militarização crescentes.

Junto a isso, percebo que o próprio campo das artes – em particular o da dança – concede mais relevo aos marcadores dinâmicos da diferença, dentre os quais o étnico-racial, o de gênero e o de classe se sobressaem, mas não são os únicos evocados; a territorialidade se constitui como um vetor crescente de organização dos discursos, artísticos e políticos. Suponho que esta mudança esteja ligada a um deslocamento dos agentes racializados em relação aos lugares de poder na arte e a uma maior visibilização do lugar de poder que as pessoas brancas ocupam historicamente. Certamente isso não é novidade para as pessoas racializadas, elas mesmo sendo, em grande parte, responsáveis por tais reflexões. Minha suposição, entretanto, não quer reforçar identidades raciais nem distinções estanques, mas destacar uma transformação na forma de se apresentar, visibilizando os pertencimentos étnico-raciais e de classe. (MEIRELES, 2020c) A partir disso, passarei a analisar a composição dos(as) dançarinos(as) e a sua atuação política no território, cruzando com falas da artista em entrevista já mencionada.

5 Colaboradora de Lia Rodrigues na função de dramaturgista desde 2002, Silvia Soter é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRJ com experiência na área de Artes/Dança e Educação.

## Lia Rodrigues Companhia de Danças: cena e território

Figura 1 – Final do espetáculo *Fúria*, da Lia Rodrigues Cia. de Danças



Fonte: Sami Landeweer (2019).

A Figura 1 captura o momento dos agradecimentos dos(as) dançarinos(as) após uma das apresentações do espetáculo *Fúria*, de 2018, da Lia Rodrigues Cia. de Danças, na Suíça, em 2019. Onde quer que passem em turnê, os(as) dançarinos(as) empunham a placa de rua Marielle Franco ao lado de cartazes escritos à mão. Esses cartazes em específico fazem coro às reivindicações de justiça pela vereadora carioca assassinada em 2018, Marielle Franco – *Who gave the order to kill Marielle?* (Quem mandou matar Marielle?) – e denunciam as mortes de moradores da Maré por tiros oriundos de um helicóptero da polícia militar, no dia anterior à foto. Com mensagens escritas sobre a situação do Brasil, a prática de mostrar cartazes em cena aberta, após as apresentações, foi iniciada em 2016 como forma de advertir o público sobre o golpe que retirou a presidenta eleita Dilma Rousseff de seu cargo – *STOP THE COUP IN BRAZIL* (PARE O GOLPE NO BRASIL). A companhia de dança tem refeito, desde então, esta ação com o intuito de mandar mensagens aos espectadores a partir da sua relação com a localidade da Favela da Maré, bairro-sede da companhia, e aproveitando o lugar de visibilidade que ocupa nas instituições de arte.

A relação da companhia de danças com ações no campo social, no entanto, vem de muito mais longe e tem outras dimensões dentro e fora de cena. Este artigo visa refletir sobre esta temporalidade e contiguidade construídas dentro e fora de cena, a fim de propor o termo “contexto artístico” para compreender a dimensão social da arte e incitar questões sobre a branquitude (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) e os seus territórios de atuação e emergência, utilizando como exemplo a Lia Rodrigues

Companhia de Danças e a sua relação com o território do Complexo da Maré, bairro da cidade do Rio de Janeiro.

Há 18 anos instalada no bairro da Maré e em associação com a OSCIP Redes da Maré, dirigida por Eliana de Sousa Silva, Lia Rodrigues firmou uma parceria entre a companhia e a OSCIP que rendeu frutos a ponto de Lia comprar, conjuntamente, o galpão que sedia a companhia de dança, o CAM e ELDM. O longo contato estabelecido entre a companhia de danças e a OSCIP é mediado por instituições de arte – a companhia, os circuitos de apresentação e fomentos institucionais –, por complexas articulações no território e pela comunidade da Maré. O que temos é a criação de um espaço institucionalizado da arte, na medida em que Lia Rodrigues, artista branca e de classe média – como ela fez questão de frisar durante a entrevista concedida para a minha pesquisa de doutorado –, tem como ponto de apoio uma organização social vinculada ao território da Maré. Rodrigues destaca que o seu interesse na parceria com a Redes da Maré passou por aprender modos distintos de organização e articulação entre a arte e a sua dimensão social.

### **Economia de invenção e branquitude: quem luta e como?**

Ao chegar à Favela da Maré, em 2004, Lia Rodrigues tinha a seguinte inquietação inicial: “*como um projeto social<sup>6</sup> dialoga com um projeto de arte contemporânea?*” (informação verbal).<sup>7</sup> A pesquisadora e professora de dança Silvia Soter já comandava uma escola de danças na Maré e, a partir de então, Lia Rodrigues iniciou a sua relação com a comunidade por meio do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e, posteriormente, com a OSCIP Redes da Maré. A companhia de danças trabalhou de 2004 a 2008 no Morro do Timbau, em parceria com o CEASM e, a partir de 2009, estabeleceu-se no galpão em Nova Holanda, em conjunto com a OSCIP Redes da Maré.

A companhia de danças já era um grupo consolidado dentro da área artística com 14 anos de trabalho e com estrutura hierarquizada.<sup>8</sup> Segundo a pesquisadora Adriana Pavlova (2015), a estrutura – CEASM – que recebeu a companhia no Timbau também já possuía uma trajetória de ativismo social consolidada. A aproximação entre Rodrigues e o CEASM foi repleta de paradoxos e ajustes diários (PAVLOVA, 2015), já que provocou um contato intensivo e cotidiano com as desigualdades sociais. Ao chegar na

6 Embora tenha sido a terminologia utilizada por Lia Rodrigues durante toda a entrevista, optei por usar os termos “arte” e “dimensão social” ou, ainda, “movimento social” e “contexto artístico” por dois motivos: o primeiro por uma questão de unidade da pesquisa e o segundo, e mais importante, por considerar que “projeto social” se refere melhor às iniciativas pré-2000, momento em que “projeto social” e “contrapartida social” eram termos correntes. No ambiente pós-2000, com a mudança de cenário político-econômico e o aprofundamento do capitalismo neoliberal, entretanto, tais termos ficam aquém da diversidade de contatos possíveis entre movimento social e arte.

7 Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).

8 Tema para outra pesquisa seria distinguir as formas de agrupamento dentro dos processos artísticos ligados à dança. No caso da companhia, uma estrutura mais ou menos estável aos(as) dançarinos(as) por meio de pagamento mensal e continuado é proporcionada. O trabalho dos(as) dançarinos(as) é realizado, no entanto, dentro de ambiente precário e autônomo. Ainda que haja um salário fixo, não há garantias trabalhistas nem proteção social oferecida pela companhia. Outras possibilidades de agremiação poderiam ser utilizadas, como coletivos e agrupamentos flexíveis em torno de projetos isolados. Este comentário serve para marcar

Maré, os integrantes da companhia ocupavam o lugar social de profissionais da área artística e, em sua maioria, não habitavam ou frequentavam a localidade. (PAVLOVA, 2015)

Um dos efeitos da diferenciação social por grupos é o de organizar e controlar os contatos geográficos, de função, de gênero, étnico-raciais, de classe, de sexualidade, de idade etc. É importante compreendermos que essa diferenciação se expressa de modo relacional, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo e não deveria ser compreendida como somatória ou hierárquica, como nos já ensinou a feminista negra estadunidense Audre Lorde (2019). Os marcadores sociais da diferença são extremamente relevantes para compreendermos de que maneira a expropriação da vida incide de modo diferencial, pois depende da posicionalidade e do pertencimento a determinado estrato social. (GAGO; CAVALLERO, 2019) De todo modo, a presença da companhia perturbou uma ordem. Este era o seu interesse: o de experimentar a sua dimensão social de forma inabitual, causando um deslocamento não só físico, mas também relacional.

Como argumento em minha tese de doutorado e em outros artigos (MEIRELES, 2020a, 2020b, 2020c, 2021), desenvolvi a premissa de que o campo da arte, em sua *práxis*, tem uma relação próxima com o capital (KUNST, 2015) e que também reproduz certas normas de corpos que são tidos como “pertencentes” a este campo. Tendencialmente, são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Portanto, há uma histórica não racialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, são majoritariamente brancos e de classe média. Isto é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, além dos seus pactos para a manutenção deste poder.<sup>9</sup> Quando falamos “artistas”, há uma associação irrefletida a uma certa pertença étnico-racial e de classe, ressaltando os arranjos que definem uma norma branca. Como norma, seu intuito é passar despercebida.

Sarah Ahmed (2012) mostra de que modo as instituições se fazem mais porosas e absorvem com mais facilidade determinados corpos brancos. A partir do termo “clonagem” (*cloning*), Ahmed (2012) aponta quais entraves são colocados para que os corpos não brancos<sup>10</sup> sejam vistos como estrangeiros, isto é, como “desajustados” no seio das instituições. O primeiro desses entraves é, justamente, tais corpos serem Outros racializados em relação a uma norma que os “clona” e que é invisibilizada como **neutra**. A luta por acesso e pertencimento ao campo da arte contemporânea é travada, de modo estrutural, por corpos não brancos, já que se nota o aspecto da branquitude da automática valorização positiva da presença branca,

9 Refiro-me aqui ao seminal trabalho de Bento (2002), em que a autora designa um “pacto narcísico da branquitude”, isto é, a negação do racismo e a imputação da desigualdade a um fenômeno exterior a si ou ao seu grupo social. O trabalho de Schuchman (2014) também se debruça sobre a questão do racismo e da branquitude.

10 Optei por usar o termo pessoas não brancas neste momento para acentuar justamente o eixo normativo da branquitude. O uso deste termo também diz respeito às pessoas negras e, apesar de menos salientado, também às pessoas indígenas.

reconhecida como natural. A presença de Lia Rodrigues e de sua companhia, então, “clona” (AHMED, 2012) a instituição artística na Maré.

Distingue-se, assim, a posicionalidade dos corpos – brancos e não brancos – colocados em contato e se diferencia, também, as perspectivas nas lutas travadas. Para quem a instituição/arte é distante, a luta dos corpos se dá no sentido de pertencer aos espaços artísticos. Relembro o comentário de uma das dançarinas da companhia, Larissa Lima, em uma mesa de debates que tive a oportunidade de mediar<sup>11</sup>, dizendo que cena desobediente (ALCURE, 2019) para ela era a sua presença negra perante uma plateia de pessoas brancas. Larissa Lima faz parte de uma nova geração de integrantes da companhia.

Para quem é “naturalmente” visto como artista, as lutas e práticas contra-hegemônicas (FRASER, 2014) estão sob outra perspectiva: são contra um esperado comportamento na mediação entre lugares e pessoas. É importante dizer que não se trata de celebrar ou de rechaçar os processos de mediação, já que eles são intrínsecos a qualquer contato humano. O que está em jogo é o que se espera desta mediação: a adoção de práticas que contribuam para assimilar ou amenizar o impacto da presença de não brancos nas instituições; em outras palavras, incentivar práticas antirracistas no seio das instituições de arte. Há outra luta que pode ser abraçada por pessoas brancas e que é mais sutil, mas não menos violenta: lutar contra o ocultamento da contribuição dos corpos não brancos na edificação do empreendimento artístico, com a valoração em posições de destaque, tais como a posição de propriedade intelectual.

A utilização tanto controversa quanto potencialmente interessante desse privilégio branco em ações que contribuem com comunidades economicamente empobrecidas ainda tem outro aspecto. Este tem relação com a questão de como, perante as instituições, os corpos brancos também desfrutam do privilégio de validar presenças não brancas no contexto artístico, como uma espécie de “passaporte”. Não se coloca em questão aqui o mérito de cada artista e do trabalho artístico circular na arte, mas tão somente se ressalta que há um caminho tendencialmente – e isso tem a ver com a norma – mais aberto de ação e circulação para as presenças não brancas quando são introduzidas por pessoas brancas. Este também faz parte do comportamento esperado da mediação.

Explico-me: um dos meios de expressão da branquitude é um pacto tácito de “proteção” e “segurança” entre brancos, assumido coletiva e sub-repticiamente pelo controle nos acessos aos lugares, recursos e meios de produção, ao que Bento (2002) nomeia de **pacto narcísico da branquitude**.

11 Tratou-se de mesa de debates realizada no teatro alemão HAU, na cidade de Berlim, na Alemanha, por ocasião da apresentação do espetáculo *Fúria*, em 2019.

Isto significa dizer que há uma expectativa por parte de uma estrutura racista – lembrando que esta estrutura é considerada normal, tal como assinalam Nascimento (2019) e Almeida (2019) – da “função social” de pessoas brancas ao se relacionarem com pessoas não brancas. Este comportamento já foi extensamente elaborado pelas críticas étnico-raciais e pelos estudos da branquitude (BENTO, 2002; CARDOSO; MÜLLER, 2017; SCHUCMAN, 2014; SOVIK, 2009), mas isto não significa que ele esteja resolvido. Muito pelo contrário, ele é esperado a cada ação que pessoas brancas tomam em relação a pessoas não brancas e ganha novas formas à medida que o contexto muda. Evidentemente, isto não se resume à cor da pele; perpassa gênero, classe, função na sociedade e outros marcadores, conforme sinalizado anteriormente.

O trabalho de Lia Rodrigues tem sido referência para valiosas pesquisas artísticas e acadêmicas pela sua combinação singular entre criação e ensino (BRAGA; SOTER, 2018; SOTER, 2016), pelas relações que estabelece entre arte e política (LIMA, 2007; MARINHO, 2006) e pela reciprocidade que cria entre o que é visto em cena e o que é vivido no território da Maré (FABIÃO, 2011; PAVLOVA, 2015), além de inúmeros artigos artístico-acadêmicos com análises das suas obras. Não me alongarei sobre essas questões, que já foram tratadas e que fornecem uma perspectiva ampla sobre o que se move no contexto – branco – da arte.

Entretanto, são raras as análises que ressaltam ou sequer mencionam as implicações estruturais mais profundas para as pessoas brancas dessa mobilização e, principalmente, os limites e impasses nas negociações com as instituições de fomento à arte. Resumidamente, quero dizer que há uma lacuna e ainda um trabalho a ser feito para se pensar as problemáticas da branquitude como transversais à própria atuação dos(as) artistas, de modo a propiciar uma mudança coletiva em como se compreende a arte e os(as) artistas. O caso da companhia de Lia Rodrigues é interessante porque, se por um lado atua na norma como mediação, controle e passaporte, por outro inventa modos de sociabilidade que traem esse suposto destino. No entanto, a ressalva sobre as pesquisas permanece: há uma dificuldade de enunciação e apontamento dos “passaportes” e interdições da branquitude.

Lia Rodrigues, em entrevista concedida para esta pesquisa em 2019, rememora a pergunta feita em 2003, no extinto Teatro Delfim, na zona sul do Rio, em Botafogo, por um dos espectadores após uma apresentação da companhia: “*Por que sua companhia só tem branco?*” (informação verbal).<sup>12</sup> A coreógrafa relata que essa pergunta ficou ecoando para ela e que, a partir daí, trilhou um longo caminho de construção de outro lugar. Rodrigues

<sup>12</sup> Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).



parece compreender que não bastam visibilidade e presença, mas que estes configuram o primeiro passo necessário e que exigem tempo. Com as ambiguidades e armadilhas de uma estrutura tingida de branco, a companhia foi, ao longo dos anos na Maré, literalmente mudando de cor: absorvendo ex-alunos da ELDM e investindo mais em presenças não brancas, mudando, assim, a sua força de trabalho.

Relendo a clássica noção de força de trabalho do marxismo, o filósofo Paul B. Preciado (2018) a substitui pela ideia de força orgasmática como motriz do capitalismo neoliberal; não como uma substância, mas como um evento, uma relação e uma prática. Esta força orgasmática, a um só tempo carnal e digital, faz uso dos componentes comunicacionais, informacionais, das relações sociais e do conhecimento (LAVAERT, 2009) como matérias-primas do capitalismo, por meio da imposição de “um conjunto de novos mecanismos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de protocolos técnicos, multimídia e biomoleculares”. (PRECIADO, 2018, p. 33, tradução nossa) No lugar de uma economia de produção, mais uma vez torcendo o marxismo clássico, teríamos uma economia de invenção, em que “não existem objetos a produzir; é uma questão de *inventar* um sujeito e o produzir numa escala global”. (PRECIADO, 2018, p. 54, tradução nossa, grifo do autor) Será que poderíamos pensar em uma economia de invenção, nos moldes do que argumenta Preciado (2018), ou seja, no uso das forças orgasmáticas de excitação e frustração do desejo para a invenção de um sujeito, e não mais de objetos, em escala global? Ainda, de que modo essa economia se coloca em resistência?

A desmontagem da estrutura branca requer um mergulho em águas abissais, de difícil acesso e transformação, relacionadas a valores que constituem o campo tanto da arte quanto do capital. Requereria, assim, uma transformação coletiva no poder para compor e estruturar o campo, bem como nas formas de trabalho e nas formas de financiar os contextos artísticos. A própria estruturação de uma companhia de danças, de uma escola e de um centro de artes – e suas forças orgasmáticas – não escapam às premissas que, a princípio, expulsam uma existência não conforme ao que uma vida ocidentalizada estruturou. Mais precisamente, seria preciso atuar contra as instituições de arte em sua forma conhecida e na distribuição e no protagonismo dos poderes. Há um enfrentamento contínuo – cotidiano e de longo prazo – a ser travado, pois essa desmontagem passaria por reconfigurar uma estrutura ampla e, inclusive, questionar a posição em que a coreógrafa e as instituições de arte estão atuando.<sup>13</sup> Até que ponto estaríamos dispostos a desmontar essa engrenagem? Quais seriam os limites

dessa operação? Isto é factível coletivamente? Não fazer isso equivale a nada fazer?

As ações contra a norma ou práticas contra-hegemônicas (FRASER, 2014), isto é, ações que têm como efeito o deslocamento de pessoas que estão em desacordo com a norma – dissidentes, neste sentido –, nunca estão imunes às capturas pela estrutura; por isso, permanecem em luta constante contra ela. O que nos é exigido, lembrando o conceito de resistência de Lugones (2010), é uma subjetividade a um só tempo ativa, crítica e criativa. A luta pelos corpos implica investir esforços na agência que não sucumbam totalmente aos processos normativos e que atuam diferencialmente para cada grupo social. Isso passa por sustentar o impacto da presença de um corpo dissidente na norma branca dentro da arte e, mais profundamente, modificar coletivamente o que vem sendo a própria norma no trabalho de arte, a fim de nos levar a lugares, como diz Rodrigues, inesperados.

## **Economia de invenção e a parceria entre instituições**

Vale relembrar que o momento da parceria entre a companhia e o movimento social da Redes – os primeiros anos do novo milênio – era o da estruturação do setor cultural a partir da institucionalização de políticas públicas para a cultura e a arte; o Centro de Artes da Maré virou um ponto de cultura em 2010, por exemplo. A articulação entre a companhia de dança e a Redes da Maré, no entanto, não esteve restrita ao modo de produção estruturado nestes anos, pois combinou diversas ações que se relacionam em diferentes graus com institucionalização e invenção de modos de produção. As articulações com fundos internacionais, por exemplo, são frutos da carreira construída por Lia Rodrigues ao longo desses 40 anos, com parcerias regularmente alimentadas por financiamento internacional<sup>14</sup>, num deslocamento de divisas, uma vez que qualquer ação artística sempre negocia com variados graus de institucionalidade, ainda que estejam mais próximas da auto-organização e da autogestão. O que quero ressaltar é que o aspecto interessante deste caso é a combinação entre os modos de produção estruturados e os modos de invenção, a partir dos recursos de que estas estruturas dispõem – localmente, nacionalmente e internacionalmente – entre si e em relação ao território.

Mas quais seriam esses modos de produção e invenção? Ou, colocando nos termos que este artigo propõe, como se produzem os contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças? Refiro-me, mais

13 Não se trata em absoluto do senso comum de que os brancos deveriam abrir mão dos privilégios. Abrir mão dos privilégios implicaria abrir mão dos poderes de uma camada social, algo que não se realiza individualmente e que muito dificilmente se realizaria de forma voluntária. Seria como se esforçar para não ser branco, ou seja, um projeto delirante.

14 Vale notar que os movimentos sociais estruturados – OSCIP e Organizações não Governamentais (ONG) – também intensificam essa relação com fundos internacionais de escala variada, resultado de um processo de globalização e de uma agenda internacional de direitos pós-1990.

especificamente, aos modos de interação e criação de contexto para que as práticas artísticas emergjam de forma articulada e concomitante nas instituições: 1. Companhia de Danças; 2. Centro de Artes; 3. Escola Livre de Danças; 4. Redes da Maré. Lançando mão de estruturas tradicionais – a companhia de dança gerida de forma hierarquizada, a instituição cultural em moldes tradicionais, os movimentos sociais organizados e a escola de dança com formação intensiva –, parece ter sido possível engendrar formas inauditas de sociabilidade e interação entre os artistas, o movimento social e o território por meio de ações estruturantes ao longo do tempo.

Num misto de recursos locais – redes de solidariedade e economia informal –, nacionais – aproveitando o momento de estruturação da cultura no Brasil durante os anos 2000 e 2010, em um parêntese em relação à história de fomentos à arte e à cultura – e internacionais – financiamentos, circulações e parcerias de intercâmbio –, essas instituições floresceram por meio de uma ação conjunta e articulada, aproveitando as diferenças e especificidades de cada ação e pessoa envolvida. Foi um investimento de construção do entorno para que o próprio trabalho artístico pudesse acontecer: um contexto artístico. Como ressalta Rodrigues: *“Meu intuito sempre foi achar parcerias que ajudassem com que meu projeto se desenvolvesse para lugares inesperados, para que abrisse maneiras de funcionar diferentes das que eu já conheço”* (informação verbal).<sup>15</sup>

Além disso, houve uma confluência de interesses formativos e educacionais. Rodrigues reflete como um dos objetivos da Redes da Maré é favorecer o acesso das pessoas da comunidade à universidade<sup>16</sup>, assim como a companhia de dança também tem interesse pela formação de jovens, especialmente a artística, desde a sua constituição, conjugando a apresentação de espetáculos com oficinas formativas desde o seu início. Dessa confluência de interesses, foi possível construir projetos articulados de formação em dança – a ELDM – e, antes disso, o ingresso de bailarinos(as) em faculdades de dança, seja por meio de bolsas de estudo, quando em instituições privadas, ou pelo estímulo ao ingresso em universidades públicas.<sup>17</sup>(PAVLOVA, 2015) Cabe ainda acrescentar que a ELDM atende a um público diversificado, não somente profissionais de arte, mas também crianças, jovens e idosos das imediações com o objetivo de ampliar o acesso à educação e à cultura, outro objetivo partilhado com a Redes da Maré.

15 Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).

16 Lembrando que os cursos pré-vestibular dos anos 1980 que Marielle Franco frequentou foi promovido pela mesma agente, Eliana Sousa Silva.

17 Importante lembrar que a cidade do Rio de Janeiro conta com cursos de formação superior em Dança em instituições públicas, como a UFRJ, e privadas, como a Faculdade Angel Vianna e a Universidade Cândido Mendes.

## Considerações finais

Como procurei salientar neste artigo, proponho a noção de contexto artístico como uma lente para se olhar a dimensão social da arte e a sua relação com o território e com os corpos em luta, a partir do caso da Lia Rodrigues Companhia de Danças em sua longa atuação como companhia consolidada e com atividades no território do Complexo da Maré. O marcador social e dinâmico da diferença étnico-racial ressalta a posição dos corpos – brancos e não brancos – e mostra como as lutas que esses corpos travam são diferentes umas das outras, justamente em razão do aspecto hegemônico da branquitude.

Sugiro também que o campo da arte, em sua *práxis*, tem uma relação próxima com o capital (KUNST, 2015) e que também reproduz certas normas de corpos que são tidas como “pertencentes” a este campo, em uma relação por vezes muito complexa com o território. Procurei ressaltar, assim, o comportamento insidioso da branquitude, com os seus efeitos assimilacionistas e neutralizadores. Sugeri, igualmente, que há uma histórica não racialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, são na maioria brancos e de classe média.

Em resumo, quero dizer que há uma lacuna e um trabalho a ser feito para se pensar as problemáticas da branquitude como transversais à própria atuação dos(as) artistas, de modo a propiciar uma mudança coletiva em como se compreende o meio artístico. A desmontagem da estrutura branca requer uma transmutação dos valores que constituem o campo tanto da arte quanto do capital. Ainda, no mesmo movimento, demanda uma transformação coletiva no poder, para compor e estruturar o campo, nas formas de trabalho e nas formas de financiar os contextos artísticos. Como ressalta Rodrigues, o importante é pensar em como não repetir algumas formas de proceder do capital ou, nas palavras da coreógrafa, “*como continuar a agir e ir mudando suas ações neste lugar*” (informação verbal)<sup>13</sup>, num movimento de questionamento e reavaliação constante das próprias ações. Por fim, a análise deste estudo de caso sugere que ele pode servir como exemplo de que uma articulação entre contexto artístico e movimento social pode ser produtiva, desde que sintonizada com a sua própria realidade e reavaliada constantemente em suas políticas de desejo.

## Referências

AHMED, S. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press, 2012.

ALCURE, A. S. Rir de si: comicidade, política e a noção de “brincadeira”. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 151-172, 2019.

ALMEIDA, S. L. *O que é racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

BENTO, M. A. S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BRAGA, P. S.; SOTER, S. C. Artista em situação pedagógica: o ensinar na prática de Lia Rodrigues. *Revista Conceição*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 49-68, 2018.

CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. (org.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

FABIÃO, E. Performing Rio de Janeiro: artistic strategies in times of banditocracy. *E-misférica*, New York, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em: 26 abr. 2020.

FRASER, A. O que é crítica institucional? *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 1-4, 2014.

GAGO, V.; CAVALLERO, L. *Una lectura feminista de la deuda: vivas, libres y desendeudadas nos queremos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, 2019.

KUNST, B. *Artist at work: proximity of art and capitalism*. Hampshire: Zero Books, 2015.

LAVAERT, S. The dismeasure of art: an interview with Paolo Virno. *Arts in Society: Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, v. 17, p. 17-44, 2009. Disponível em: [https://cris.vub.be/en/publications/the-dismasure-of-art-an-interview-with-paolo-virno\(c24ded9c-5852-4fc5-91e6-48d652a1d5of\)/export.html](https://cris.vub.be/en/publications/the-dismasure-of-art-an-interview-with-paolo-virno(c24ded9c-5852-4fc5-91e6-48d652a1d5of)/export.html). Acesso em: 6 nov. 2019.

LIMA, D. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2007.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235-238.

LUGONES, M. Toward a decolonial feminism. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, New Jersey, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.

MARINHO, N. *As políticas do corpo contemporâneo*: Lia Rodrigues e Xavier le Roy. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MEIRELES, F. Corpos/corpas/corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 33-47, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/53469>. Acesso em: 19 out. 2021.

MEIRELES, F. *Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal*. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020b.

MEIRELES, F. Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal. In: BARBOSA, M.; SACRAMENTO, I. (org.). *Vozes consoantes: comunicação e cultura em tempos de pandemia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2020c. p. 196-215.

MEIRELES, F. A presença indígena em circuitos de arte: urutau guajajara e potyra kricati no “interações e conectividades encontro de artes”. *Revista TXAI – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Ufac*, Rio Branco, v. 1, n. 1, p. 69-79, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/txai/article/view/5167>. Acesso em: 19 out. 2021.

NASCIMENTO, T. *Leve sua culpa branca pra terapia*. Brasília, DF: Padê, 2019. (Série Zami).

PAVLOVA, A. Encarnado: uma leitura coreopolítica do projeto de Lia Rodrigues na favela da Maré. *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 65-75, 2015.

PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Veronica Daminelli Fernandes. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SCHUCMAN, L. V. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 2 jun. 2020.

SOTER, S. *Saberes docentes para o ensino da dança: relação entre saberes e formação inicial de licenciados em dança e em educação física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e da região metropolitana*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.