



PERSONA

A DANÇA EXPANDIDA DE LIA RODRIGUES: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E POLÍTICA NA FAVELA MARÉ

*LIA RODRIGUES' EXPANDED DANCE: AN ARTISTIC
AND POLITICAL EXPERIENCE IN THE MARÉ FAVELA*

*LA DANZA EXPANDIDA DE LIA
RODRIGUES: UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA
Y POLÍTICA EN LA FAVELA MARÉ*

ANA KIFFER

ADRIANA PAVLOVA

KIFFER, Ana; PAVLOVA, Adriana.

A dança expandida de Lia Rodrigues: uma experiência artística e política na favela Maré.

Repertório, Salvador, ano 23, n. 35, p. **185-207**, 2020.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i34.36834>

RESUMO

Este artigo apresenta a trajetória da coreógrafa Lia Rodrigues (1956-), mostrando como a artista buscou alargar suas possibilidades de agir no mundo, para além da criação coreográfica. Lia é apresentada como porta-voz da classe da dança no Rio de Janeiro nos anos 1990, criadora do Festival Panorama e artista de projeção internacional. Revela ainda o início de sua companhia e a chegada, em 2004, para a residência na favela da Maré, Zona Norte do Rio de Janeiro, onde desde então passou a conceber seus trabalhos, num projeto coreopolítico que envolveu a abertura do Centro de Artes da Maré (2009) e da Escola Livre de Dança da Maré (2011). Elenca ainda as criações nos 30 anos da companhia, assinalando o diálogo de sua dança com literatura, performance e artes plásticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Favela. Política.
Corpo. Arte.

ABSTRACT

This article presents the trajectory of the choreographer Lia Rodrigues (1956-), showing how the artist sought to broaden her possibilities of acting in the world, beyond choreographic creation. Lia is presented as a spokesperson for the dance class in Rio de Janeiro in the 1990s, creator of the Panorama Festival and an artist of international reach. She also reveals the beginning of her company and the beginning, in 2004, of the residence in the favela of Maré, North Zone of Rio de Janeiro, where she conceives her works since then, in a coreopolitical project that included the opening of the Centro de Artes da Maré (2009) and the Escola Livre de Dança da Maré (2011). It also lists her creations in the company's 30 years, marking the dialogue between her dance and literature, performance and plastic arts.

KEYWORDS:

*Dance. Favela. Politics.
Body. Art.*

RESUMEN

Este artículo presenta la trayectoria de la coreógrafa Lia Rodrigues (1956-), mostrando cómo la artista buscó ampliar sus posibilidades de actuación en el mundo, más allá de la creación coreográfica. Lia se presenta como portavoz de la clase de danza de Río de Janeiro en los años 90, creadora del Festival Panorama y artista de proyección internacional. Revela también el inicio de su compañía y la llegada, en 2004, a su residencia en la favela de Maré, Zona Norte de Río de Janeiro, donde desde entonces comenzó a concebir sus obras, en un proyecto coreopolítico que implicó la apertura del Centro de Artes da Maré (2009) y de la Escola Livre de Dança da Maré (2011). También enumera sus creaciones durante los 30 años de la compañía, marcando el diálogo entre su danza y la literatura y la performance y las artes plásticas.

PALABRAS CLAVE:

*Danza. Favela. Política.
Cuerpo. Arte.*



PONTES DA MARÉ PARA O MUNDO

“**É PRECISO ESTAR** atentos e fortes.” Foi assim, citando um trecho da canção *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso, que a coreógrafa Lia Rodrigues finalizou uma entrevista à Radio France International (RFI) em julho de 2020,¹ 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 2020, a *Lia Rodrigues Companhia de Danças* completa 30 anos existência. Desses, os últimos 16 foram passados no Complexo de Favelas da Maré,² 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 (2009) e a Escola Livre de Dança da Maré (2011), ambos frutos da parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré.³ Foi ali que, a partir de 2004, Lia Rodrigues, bailarinos e a dramaturgista Sílvia Soter criaram todos os trabalhos da companhia, fizeram estreias, pesquisas e receberam visitas de diferentes partes do mundo. E, sobretudo, foram penetrando mais profundamente nas complexas questões e camadas da vida numa favela, construindo pontes dali para o mundo.

1 Ver: https://www.rfi.fr/br/cultura/20200717-core%C3%B3grafa-lia-rodrigues-dedica-pr%C3%A0-amio-franc%C3%A0s-aos-artistas-brasileiros-que-est%C3%A3o-sendo-atacados?fbclid=IwAR-2E7WKIFpbmfPI5s-CECHsN-xA5ozmYjvxYSA_TrivMuvfsJafAYvKcAxMI.

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, 2012, p.61)

3 Ver: <https://www.redesdamare.org.br/>.

Lia Rodrigues é hoje uma artista internacional, de reconhecimento internacional, -⁴cuja companhia sobrevive às custas de parceiros de fora do país.⁵ Atualmente, a companhia é uma das cinco residentes no único teatro nacional de dança da França, o Théâtre de Chaillot, em Paris, além ser residente no Le Centquatre, 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 na Maré. *Fúria* é, ao nosso ver, uma obra-resumo da história de Lia Rodrigues como artista contemporânea, na qual apresenta, com ainda mais profundidade e intensidade, os temas que percorre há cerca de duas décadas. As perguntas persistentes e antigas, aquelas que sobrevivem mesmo sem respostas, voltam nesse trabalho que busca abordar o ser e o estar no mundo, as dores do viver, a violência que cerca os nossos corpos, 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, autoantropofágico, porque une todas as outras criações nele” (PERNICIOTTI, 2019), corroborando a nossa hipótese de leitura. *Fúria* é o nono trabalho depois da chegada à Maré, que desdobra, desenvolve e abre a experiência coreopolítica (LEPECKI, 2012), 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 trajetória, Lia Rodrigues busca alargar suas possibilidades de agir no mundo, para além da criação coreográfica, interrogando-se sobre o chão em que quer dançar. Uma inquietação que marca sua obra. O chão da Maré advém, desse modo, território estético e político entre as suas criações.

Lia Rodrigues e seus bailarinos chegaram à Maré depois de muitas conversas e negociações com representantes da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm,⁶ num projeto de residência intermediado por Sílvia Soter, que, em 2004, coordenava a então Escola de Dança da Maré e, desde 2002, era a dramaturgista dos espetáculos da companhia. O processo de aproximação começou em 2003, com o Corpo de Dança da Maré.⁷ Lia foi convidada por Sílvia a contribuir para a continuidade do projeto e optou por oferecer aulas de dança para o grupo. Em seguida, a companhia se transferiu para a Maré.

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 Desde 2016, a companhia não tem financiamento público ou privado no Brasil, sobrevivendo graças a parcerias com produtores europeus e aos cachês de suas apresentações, a maioria fora do país.

6 Em 2007, a diretoria do Ceasm se dividiu, nascendo a Redes de Desenvolvimento da Maré.

7 “Nos anos de 2000, 2001 e 2002, o coreógrafo Ivaldo Bertazzo esteve associado ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré [...] 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)”. (SOTER, 2007, p. 31) Foram espetáculos grandiosos, com verba da Petrobras. Com o fim do financiamento em 2003, o grupo ficou alguns meses sem rumo até a criação da Escola de Dança da Maré, em 2004.

O grupo se estabeleceu na Casa de Cultura da Maré, 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. Esse 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 Sílvia, a parceria do Ceasm com a companhia teve, desde o seu início, o fundamental aval de Eliana Sousa Silva, personagem importante da luta pela cidadania na Maré, uma das fundadoras do Ceasm e da Redes, da qual é uma das diretoras.



HISTÓRICO DA COMPANHIA

Foi no Rio de Janeiro, em 1990, que Lia Rodrigues fundou seu grupo. Antes disso, sua história profissional se dividiu entre São Paulo e 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 contou, numa entrevista, em 1999,⁸ que aquela experiência mudou sua maneira de ver dança e empurrou-a para a aventura na Europa.

8 Entrevista concedida a Adriana Pavlova.

Em 1980, Lia chegou à França e, em seguida, passou a integrar a companhia de Maguy Marin, onde permaneceu por dois anos, tendo participado da criação de *May B* (1981), obra-prima da coreógrafa francesa, referência de toda uma geração de artistas dentro e fora da Europa. Maguy foi e continua sendo grande amiga e

influência artística de Lia. Um diálogo estético cuja força está à mostra nos primeiros trabalhos da coreógrafa brasileira, como *Ma* e *Folia*, dos anos 1990, e que se seguiu nas décadas seguintes também no plano político.⁹ Maguy foi diretora do Centre Chorégraphique National de Créteil, subúrbio 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. Projetos similares ao de Lia na Maré.

Em 1982, Lia Rodrigues desembarcou no Rio de Janeiro, onde logo fez uma parceria com o coreógrafo João Saldanha e participou de outros projetos antes de formar a sua companhia. Em 1991, apresentou sua primeira criação para o grupo, *Gineceu*. Em seguida, vieram *Ma* (1993), na qual a coreógrafa mergulhava no universo da maternidade (seus três filhos já tinham nascido), *Folia* (1996) e *Folia 2* (1998), cujas movimentações nasceram de pesquisas sobre as viagens do escritor Mário de Andrade pelo Brasil, fruto de um estudo financiado pela Bolsa Vitae. O interesse por Mário de Andrade – que até hoje é uma referência nos trabalhos da artista – se consolidou com dois grandes projetos sobre o escritor. Em 1998, a artista concebeu com a jornalista Anabela Paiva *Caixa de Folia*, no Museu da República/RJ, com exposição, espetáculos, palestras e filmes sobre Mário. No ano seguinte, 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.

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 festival Panorama¹⁰ 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 que a década de 1990 foi extremamente profícua para a dança contemporânea no Rio. Políticas públicas inéditas para a área foram implantadas pela Prefeitura; surgiram festivais; 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 a grupos cariocas. Estas ações,¹¹ entre outras, funcionaram como motores para o

9 Em 2018, Maguy Marin presenteou o Núcleo de Formação de jovens da Escola Livre de Dança da Maré com os direitos de encenação de *May B*. Batizado *De Ste 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 de Maguy Marin e de Lia Rodrigues. A estreia aconteceu em Lyon e, em seguida, os dez integrantes que formavam o Núcleo de Formação àquela época fizeram uma temporada por cinco cidades francesas, incluindo Paris.

10 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.

11 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, atualmente, com uma programação vasta e diversa.

surgimento de uma geração emblemática de coreógrafos na cidade, nomes como João Saldanha, Marcia Milhazes, Paulo Caldas, Paula Nestorov, Gustavo Ciríaco, Frederico Paredes, Márcia Rubin, Dani Lima, entre outros.

É fundamental também frisar a importância do Panorama na circulação de informação e na formação de plateia, bem como de discursos críticos e teóricos da dança no Rio de Janeiro. Celeiro de artistas locais desde sua criação, a partir de 1999, o festival se tornou o primeiro evento na cidade a apresentar coreógrafos europeus que despontaram na década de 1990 e cujas visitas criaram um potente diálogo artístico com os criadores daqui. Artistas como os franceses Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, a portuguesa Vera Mantero e o alemão Thomas Lehmen.



AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS

Todo esse acervo do festival somado à criação do Grupo de Estudos em Dança no Rio de Janeiro¹² esboçaram um jeito de fazer e de pensar a dança que teve eco no trabalho de Lia. E isso está à mostra na obra de 2000, *Aquilo de que somos feitos*, que teve estreia no Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro, anunciando uma virada estética e política do grupo, dentro e fora da cena. O ingresso custava R\$1,99 e no programa havia uma lista dos gastos da produção, tudo com o objetivo de levantar uma discussão sobre o valor da dança. Na sala, não havia lugar marcado para os espectadores, que podiam se locomover durante a apresentação e escolher seu ponto de observação. Na primeira parte, em silêncio, os bailarinos nus transformavam-se em esculturas vivas, ganhando novas formas como ajuda de um trabalho de peso e volume mas também surgiam como seres quase amorfos, arrastando-se pelos chão. Depois, ao som de uma trilha do músico Zeca Assumpção, os corpos militarizavam-se, virando uma arma contra o consumo e um manifesto vivo. Gritavam palavras de ordem como “Hay que endurecer pero sin perder la ternura”, “Make love not war” ou “Give a peace a chance”.

12 O grupo, que se reunia semanalmente para ler e estudar junto, foi fundado em 1998 pelos críticos Silvia Soter, Roberto Pereira, Beatriz Cerbino, pela coreógrafa e pesquisadora Dani Lima, além de Lia Rodrigues. Os encontros se estenderam até 2006, incluindo outros integrantes.

Aquilo de que somos feitos tem uma ligação profunda com uma experiência estética vivida pela coreógrafa dois anos antes. Em 1998, Lia e a companhia passaram uma temporada debruçados sobre as obras e os pensamentos da artista Lygia Clark (1920-1988), para performar proposições viscerais da artista, como *Baba Antropofágica* (1973) e *Túnel* (1973), na abertura da exposição *Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark*, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Pouco antes da estreia de *Aquilo de que somos feitos*, a coreógrafa falou da contaminação da obra de 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 nos 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. (PAVLOVA, 2000)

Ainda em 2000, Lia também esteve à frente da ocupação de um prédio no Largo de São Francisco, no Centro, transformando-o no Condomínio Cultural, para diferentes manifestações artísticas, com ingressos acessíveis. Portanto, nada mais óbvio do que afirmar que a chegada de Lia à Maré, em 2004, foi um passo natural das reflexões da artista sobre formas de produzir dança e de fazer arte, como ela explica:

A ideia era fazer uma residência e ver o que aconteceria depois da chegada, de estar lá, como iria se desdobrar. 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 dessas perguntas. Na Maré, encontrei pessoas com as quais tinha afinidade e queria estar perto. A ida para 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].¹³

ENCARNADO

Encarnado foi a primeira peça do repertório da criada após a chegada na Maré.¹⁴ As primeiras células coreográficas da obra que estreou em 2005 foram feitas quando a companhia ainda ensaiava numa sala no porão do Teatro Villa-Lobos, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, mas realmente foi ganhar forma na Maré.

Aqui acreditamos ser necessária aprofundar a noção de coreopolítica, tão cara aos nossos estudos sobre a presença de Lia Rodrigues na favela.¹⁵ No artigo *Coreopolítica e coreopolícia* (2012), 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 (2012, 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, 2012, p.47)

Em *The Lie of the Land* (1996 apud LEPECKI, 2006), 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.¹⁶ (CARTER, 1996, p.16 apud LEPECKI, 2006, p.99)

14 No início de 2005, antes de finalizar *Encarnado*, Lia e equipe conceberam, na Casa de Cultura da Maré, a curta peça infanto-juvenil *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. Consideramos *Encarnado* como marco de chegada à Maré por ser um espetáculo do repertório do grupo. Em final de 2019, a peça francesa foi remontada, com dançarinas brasileiras, e deveria ter entrado em cartaz, no Théâtre de Chaillot, em Paris, em março de 2020, mas a epidemia de Covid-19 obrigou o cancelamento das apresentações.

15 Ver: Pavlova (2015).

16 Texto 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”.

A estratégia para minar, para resistir ao colonialismo, criando uma política do chão, estaria relacionada, antes de mais nada, à crença de um chão composto por multicamadas. Um terreno repleto de história, de altos e baixos, valas, quebras, que ganha mais camadas ao se encontrar com novos corpos, novas histórias igualmente multifacetadas. Segundo Lepecki (2012, 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 acreditamos que seja marca do encontro da companhia de Lia Rodrigues com a favela da Maré, dado o entendimento anticolonialista da experiência da coreógrafa e sua equipe com aquele terreno, seus moradores e o seu entorno. Uma experiência essencialmente política, que acontece na relação, seguindo o entendimento da filósofa Hannah Arendt (2011, p. 21-22): “A política trata da convivência entre diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças”.

Ao nosso ver, ao se transferir para a Maré, Lia Rodrigues respondeu à pergunta básica de um projeto coreopolítico: “Em que chão queremos dançar?”, posicionando-se claramente ao escolher uma favela, com toda a sua história, restrições, limitações, contradições e intensidades, onde as questões “Quem 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 dançamos?”

A leitura do livro *Diante da dor dos outros*, da ensaísta estadunidense Susan Sontag, guiou os primeiros momentos da criação de *Encarnado* 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 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.



Encarnado é um espetáculo em que os tons vermelhos predominam. Em muitas cenas, os bailarinos surgem lambuzados da mistura vermelha – feita de ketchup – que parece sangue. Há embates entre corpos nus, intensidade, tensão e deformidade física. Numa análise apressada, *Encarnado* pode parecer apenas um espetáculo sobre a chegada à Maré em sua leitura mais clichê, aquela que trata do impacto diante da violência no dia a dia de uma favela, onde muitas vezes o sangue pode escorrer por todos os lados, devido à presença truculenta de policiais, brigas de policiais e traficantes e conflitos de facções. Lia e os bailarinos oferecem mais.

Encarnado trata da dor do outro, das nossas dores, da convivência ou das dificuldades de conviver, de se encontrar e 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.

A apresentação das cenas de *Encarnado* em quadros, com a frontalidade ditando a arrumação espacial, já guiava o trabalho anterior da companhia, *Formas breves*,¹⁷ de 2002, uma homenagem a Oskar Schlemmer, um dos artistas da Bauhaus. Não há qualquer tipo de trilha sonora ou música em *Encarnado*, apenas os sons e barulhos orgânicos, produzidos pelos próprios bailarinos em suas movimentações.

Outra fonte de inspiração para *Encarnado* foi a instalação do artista plástico Tunga chamada *True Rouge*, a primeira a fazer parte do complexo de arte contemporânea Inhotim, nas proximidades de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 2005, a convite do próprio Tunga, a companhia dançou dentro do pavilhão que abriga a instalação, composta por objetos e vidros, repletos de líquidos vermelhos. O vermelho de *True Rouge* ressurgiu em *Encarnado*. A coreógrafa tem uma história de parcerias com Tunga, até a morte do artista, em 2016, que incluem as performances *Resgate*, feita em São Paulo, em 2001, e *Laminadas Almas*, realizada no Jardim Botânico, no Rio, em 2006. Com Tunga, pareceu encontrar oportunidade para investigar a arte da performance, para articular relações entre dança, artes visuais e performance.

Outra característica importante na companhia é a presença permanente da dramaturgista Silvia Soter. Não deixa de ser muito simbólico que Silvia tenha costurado a “dramaturgia” da ida da companhia para a Maré e ainda hoje, em 2020, esteja à frente da coordenação pedagógica da Escola Livre de Dança da Maré. Silvia é um forte elemento de comunicação/ligação entre companhia, escola e Redes.

No capítulo “No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista” (2014), Silvia explica que, nos mais de dez anos de parceria com a companhia, houve a elaboração de um modo de trabalho em que é preciso que o dramaturgista esteja próximo do dia a dia da criação, mas nem sempre presente. O ritmo da frequência dela nos ensaios varia em cada peça, assim como costuma variar em relação ao momento do processo. A presença costuma intensificar-se próximo às estreias. “Mas, em muitos casos, muitos dias e até semanas de distância física dos ensaios se fizeram necessários”. (SOTER, 2014, p. 31)

17 Em 2002, estreou em Portugal *Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele*, inspirado na obra do artista Oskar Schlemmer (1888-1943), trabalho que deu origem à coreografia *Formas breves*, que a companhia da coreógrafa estreou também em 2002.

POROROCA E PIRACEMA

O ano de 2009 marcou um novo momento na história de Lia Rodrigues na Maré. Coreógrafa, bailarinos e dramaturgista iniciam a criação de um novo trabalho – batizado, mais tarde, de *Pororoça*. E junto com Eliana Sousa Silva, Lia Rodrigues esteve envolvida nas negociações para transformar um velho galpão de mais de mil metros quadrados, em Nova Holanda, muito próximo à Avenida Brasil, no futuro Centro de Artes da Maré (CAM). Um espaço dedicado à formação, difusão, criação e produção de artes, onde a companhia também passou a residir. A parceria da companhia com a Redes ganhou novos formatos, desdobramentos e intensidades.

Pouco antes disso, em 2007, a coreógrafa iniciou uma parceria com o Théâtre Jean Vilar, de Vitry-Sur-Seine, nos arredores de Paris, num projeto de acompanhamento das criações, que incluiu intercâmbios frequentes. No mesmo ano, Lia Rodrigues criou *Hymnen*, obra para 30 bailarinos do Ballet de Lorraine, na França, junto com Didier Deschamps (desde 2011 diretor do Théâtre de Chaillot). Em 2008, a companhia foi contemplada com o edital da Petrobras de manutenção para grupos de dança, por um período de dois anos, verba decisiva para o aluguel e a reforma do CAM, em parceria com a Redes.

Pororoça foi criada em meio à primeira reforma do Centro de Artes da Maré, quando bailarinos e comunidade começaram a desenvolver uma relação mais ativa, nas primeiras aulas para os moradores. Ainda não era uma escola oficialmente – mas, entre 2009 e 2010, já havia aulas gratuitas para a população. À época, Lia Rodrigues ressaltou como a reforma do CAM e a Maré estão na gênese da obra.

Já estou há muito tempo nessa criação, porque a organização desse espaço fez parte dela. Parece que o trabalho é só um pedaço, o outro é fazer o espaço existir, e há ainda outro: entender melhor como se vive aqui, como funcionam as pessoas, a rua. *Pororoça* é parecida com as coisas que eu sinto quando ando por aqui na Nova Holanda. 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. (KATZ, 2009)

Pororoça 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 *Pororoça* de Lia e seus bailarinos é um encontro com diferenças, um retrato de um mundo cheio de intensidades, barulhos, correria, movimentos. Todo o processo de ocupação do CAM se deu em meio a várias obras e ajustes para melhoria de um galpão que estava abandonado havia cerca de 15 anos. As dificuldades acabaram marcando fortemente também a concepção de *Piracema*, obra de 2011, que foi concebida em meio a entulhos e operários. *Piracema* quer dizer, em tupi, a subida dos peixes no rio para a desova. Subida contracorrente, muito sofrida.

Pororoça e *Piracema* tratam do “estar junto” sob ângulos diferentes, intensidades e corporalidades diversas. Parecem responder à famosa pergunta do filósofo Baruch Spinoza: “O que pode um corpo?”, apontando para caminhos diferentes e complementares. Parece que Lia e os artistas-criadores se perguntaram: “O que pode um corpo na Maré que também é um corpo do mundo quando encontra outros corpos-mundos?”. Na primeira resposta, à vista em *Pororoça*, 11 corpos se roçam, se amam, se odeiam, se encontram, se atritam, se afastam para logo depois se unirem, se agredirem, se acariciarem, virarem bichos, tudo junto e muito misturado.

Dois anos depois, a mesma pergunta tem uma resposta mais seca: 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. O zunzunzum, a barulheira que marca *Pororoça* se tornam silêncio – ou quase – em *Piracema*, que nos seus cerca de 60 minutos só conta com trechos de bossa nova cantados, despretensiosamente, por uma das bailarinas.

Vistos por nós como um díptico, *Pororoça* e *Piracema* inspiraram para um trabalho criado por Lia Rodrigues e Amália Lima em 2017 com os jovens do Núcleo de Formação, *Exercício P, de Pororoça e Piracema*, apresentada no CAM. Em janeiro de 2020, uma versão de *Pororoça* para a companhia norueguesa Carte Blanche, chamada *Nororoça*, estreou na cidade de Bergen, depois que os 14 bailarinos passaram uma temporada na Maré.

Em 2011 foi aberta a Escola Livre de Dança da Maré, cujas as atividades diárias e regulares são frequentadas, em média, por 300 alunos, constituindo-se como um dos projetos centrais do Centro de Artes da Maré. Além de oficinas de dança gratuitas e abertas a todos, a escola realiza um importante trabalho, desde 2012, com jovens selecionados em audições que frequentam aulas e oficinas, em diálogo direto com a *Lia Rodrigues Companhia de Danças*. Esta turma, conhecida como Núcleo 2¹⁸, 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 é a materialização das ações de formação de artistas de Lia Rodrigues e de sua companhia. É a coreógrafa quem, junto com Silvia Soter, planeja as atividades deste grupo, como 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 companhia.

Esse viés de pedagoga de Lia Rodrigues está à mostra na história de sua companhia, na qual, desde os seus primeiros momentos, houve uma clara tendência à formação de coreógrafos, mesmo sem nenhuma sistematização dessa preocupação. Artistas que participaram da primeira década da companhia saíram para desenvolverem trabalhos pessoais. Caso de Denise Stutz, Duda Maia, Marcela Levi e Micheline Torres, em ação na dança nacional e internacional. O mesmo aconteceria, nos anos 2000, com Claudia Muller, Jamil Cardoso, Celina Portella e Volmir Cordeiro, dentre outros. Também a partir dos anos 2000, Lia Rodrigues passou a ser convidada para dar aulas, workshops e palestras em diferentes cidades da Europa.



PINDORAMA

Pindorama, segundo Lia Rodrigues (2009), é a terceira parte da trilogia sobre águas e coletividade iniciada com *Pororoca*. Teve estreia na França em novembro de 2013 e em março de 2014 na Maré, onde foi criada pela coreógrafa ao lado de Silvia Soter e 11 bailarinos. *Pindorama* teve origem numa performance criada por Lia em 2013, a partir de um convite da diretora de

18 “Sessenta jovens já passaram por este projeto de 2012 a 2019. As aulas do Núcleo 2 acontecem de segunda a sexta-feira, de 14h às 17h30, e as/os alunas/os recebem uma bolsa auxílio para custear despesas básicas de transporte e alimentação”. (SOTER; LIMA, 2020)

teatro Christiane Jatahy, para o projeto *In Drama II*, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro. A recomendação de Jatahy foi de que o trabalho deveria inspirar-se no livro *A descoberta do mundo*, coletânea de crônicas de Clarice Lispector, como já contou a coreógrafa:

Li 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. Eu achei uma palavra que me motivava.¹⁹

19 Depoimento de Lia Rodrigues em março de 2014 no CAM.

Outro desejo era de voltar a trabalhar com a obra de Lygia Clark. Assim, a coreógrafa retomou a proposição *Túnel*, só que em vez de pano, conforme Clark propôs, foi usado plástico. A apresentação na Casa França-Brasil aconteceu em abril de 2013, sete meses antes da estreia de *Pindorama*, que acabou sendo invadido por elementos daquela experiência, com novos usos. O plástico está lá, só que não há mais túnel. As tartarugas arfantes também voltam à cena e dezenas de camisinhas surgem como bolhas cheias de água, espalhadas pelo chão.

Pindorama se divide em três partes. Na primeira, um longo pedaço de plástico transparente toma boa parte do chão e em cima dele os bailarinos colocam uma série de bolhas (as camisinhas) cheias de água. Uma outra bailarina surge nua em cima do plástico, que, 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 luta para não submergir. 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 no meio do maremoto.

O plástico é usado também na segunda parte. Cinco corpos de bailarinos 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. A terceira e última parte acontece também debaixo de água. Os intérpretes surgem

carregando as camisinhas-bolhas em baldes e, aos poucos, vão espalhando dezenas delas pelo chão. 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 e escolhem novos lugares, que logo são revistos, porque novas camisinhas-bolhas surgem aos seus pés. É neste chão que os bailarinos de repente se deitam e se arrastam, desafiando os pés e os corpos de quem está em volta.



PARA QUE O CÉU NÃO CAIA

A obra seguinte, *Para que o céu não caia*,²⁰ de 2016, começou a ser concebida em meados de 2015, marcada por duas fortes experiências da companhia nas ruas da favela da Maré. Durante o processo, 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), manchas de um líquido vermelho (sangue). (PERFORMACE..., 2016) Desde então, a violência só fez aumentar no complexo de favelas, como comprova o *Boletim Direito à Segurança Pública na Maré*.²¹ A edição de 2019, mostra que os moradores da Maré enfrentaram 300 horas de operações policiais, 117 dias de tiroteios durante todo o ano, resultando em 34 mortes em operações policiais e 15 vítimas em disputas entre criminosos ligados ao tráfico de drogas.

Na mesma época da performance, os bailarinos da companhia e os jovens do Núcleo 2 rodaram as ruas de Nova Holanda para conversar com moradores em casas, lojas, bares, sobre suas memórias corporais. Com o *Questionário Afetivo-Cultural-Corporal na Maré* nas mãos, os artistas fizeram perguntas como a parte do corpo que os entrevistados mais movimentavam ou a que mais doía, seguidas do pedido para que as traduzissem em movimentos. Escutaram frases como “meu corpo dói todinho até a alma” ou “estou tão anestesiada que nem sei”.

20 Estreou em maio de 2016 em Dresden, na Alemanha, tendo como coprodutores festivais e palcos europeus: Festival de Outono de Paris, Centquatre de Paris, Festival de Dança de Montpellier, Centro Europeu de Artes Hellerau de Dresden, Kampnagel de Hamburgo, Hau de Berlim, o Musenturm de Frankfurt e Tanzhaus de Dusseldorf.

21 Ver: https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_2019.pdf

As respostas e as movimentações registradas em vídeo foram transformadas em relatórios e chegaram aos ensaios, onde viraram células coreográficas. Das respostas vieram novas perguntas sobre os corpos na Maré, sobrevivência, existência, resistência. Lia Rodrigues também estava imersa em dois livros que se tornariam peças-chave da obra: *A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, que a coreógrafa leu na versão original, em francês, e *Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os afins*, da filósofa Deborah Danowski e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que usam como uma das referências de seu estudo o livro da dupla Kopenawa-Albert.

Neste contexto de influências, outro parceiro muito importante nas concepções da coreógrafa é o fotógrafo e escritor holandês Sammi Landweer, companheiro de Lia Rodrigues há mais de uma década. Sammi assina as fotos da companhia, ajudando Lia a pensar a concepção visual das obras bem como contribui diretamente nas escolhas de leituras de cada nova criação, oferecendo um olhar “estrangeiro” que proporciona novas reflexões. *Para que o céu não caia* carrega em sua dança a cosmogonia indígena, trazida pela *Queda do céu*. Porta-voz yanomami,²² liderança deste povo e xamã respeitado, Kopenawa contou com a mediação de seu amigo e antropólogo francês Bruce Albert para compor o livro. O resultado faz de *Para que o céu não caia* um ritual, uma catarse, um grito e um urro contra medos, tremores e fantasmas. Mas também um chamado de resistência e de sobrevivência num mundo onde está cada vez mais difícil viver. Um apelo a formas de resistir, como disse a coreógrafa em 2017:

Mas o céu já está caindo e vai acabar caindo sobre nossas cabeças. É uma certeza. A questão é o que fazemos para segurá-lo, cada um à sua maneira. E, aqui no Brasil, muito trabalho nos espera para diminuir essa imensa desigualdade. E também acredito (ou procuro ainda acreditar) que a criação artística, nesse mundo a cair, pode ser ainda um campo de batalha, uma arma a ser empunhada e brandida. (VERA, 2017)

22 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 poucos menos de 260 grupos locais. (KOPENAWA; ALBERT, 2015)

FÚRIA

Fúria, obra seguinte da companhia, foi gestada por Lia Rodrigues ao lado de sua assistente Amália Lima (na companhia desde 2000), com dramaturgia de Sílvia Soter (colaboradora desde 2002), 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 Ricardo Xavier. Desses, cinco são crias da Maré. Cinco corpos negros favelados. E isso diz muito sobre o que se vê em cena. Dos cinco, quatro passaram pelo Núcleo 2. O quinto *mareense* é Leonardo Nunes, história viva da companhia na favela. Leozinho chegou em 2004, nos primeiros ensaios na Maré. Começou como estagiário, tornou-se intérprete-criador, participando de todos os trabalhos desde então. Em *Fúria* coube a ele o epílogo, no qual, por dez minutos, encarna diferentes possibilidades de fúria do corpo negro ontem e hoje.

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 uma série de leituras: autores ligados à cultura afro-brasileira e afro-diaspórica. 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.

Lia Rodrigues é uma leitora ávida, uma característica que impacta diretamente a sua arte. “Eu parto sempre da literatura para o meu trabalho. Preciso ler muito para estar num estado de criação, num estado de poesia” (CONCEIÇÃO..., 2016) já disse a coreógrafa. Não há formato fechado para isto. Ela pode ler trechos no ensaio ou compartilhar textos ou ideias, com os bailarinos. Em 2012, falou sobre esse encontro de escritas e dança:

Para fazer um trabalho de dança, eu necessito ler, necessito ter um embasamento de algumas inspirações de alguns jeitos de falar sobre as coisas. 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?. (LIVROS..., 2012)

Pairando sobre *Fúria* há mais de 30 livros. O ponto em comum parece ser a vontade de refletir dentro da cena sobre as formas de poder, dominações, desigualdade, racismo, machismo, e as possíveis maneiras de reagir a estas violências, poéticas ou não. Esses temas também impulsionaram a busca de imagens – fotos e desenhos – que foram reencenadas na sala de ensaio, transformando-se em células coreográficas. O grupo dos livros inclui 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.

Acreditamos que as escolhas de leituras que moveram *Fúria* surgiram dos desdobramentos 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 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 o 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?. (RODRIGUES, 2019)



REFLEXÕES FINAIS

Fúria continuou sendo apresentada em diferentes partes do mundo até o início da pandemia de Covid-19, em março de 2020. Nos meses seguintes, enquanto o mundo continuava desabando sobre as nossas cabeças, com o vírus, e também com os desmandos dos governos, sobretudo o brasileiro, a coreógrafa viu seu legado na Maré se transformar em palco fundamental da luta contra a expansão do coronavírus nas 16 comunidades que formam a favela. O Centro de Artes da Maré é o ponto central da campanha *Maré diz não ao coronavírus*, criada e gerida pela Redes da Maré, com distribuição de cestas de mantimentos, álcool gel, produtos de limpeza, refeições para população de rua, geração de renda para as mulheres, desinfecção de rua, apoio a artistas e grupos culturais locais, além de monitoramento dos casos da doença na região, produção e divulgação regular de informações.

Mover-se no Rio de Janeiro ou na Maré – mesmo antes da pandemia – não é uma tarefa fácil. O trabalho da *Lia Rodrigues Companhia de Danças* trata das tentativas de se mover, real e figurativamente, neste terreno de camadas tão complexas, trazendo à tona questões de apropriação e pertencimento. Tratar dessas questões numa obra de arte, repensar modos e formas de se mover, de viver juntos, é, sem dúvida, buscar novas maneiras de praticar a liberdade e de, ao mesmo tempo, resistir. São formas políticas de resistência, seguindo as palavras de Hannah Arendt (2011, p. 46): “a tarefa e o objetivo da política é a garantia da vida no sentido mais amplo”. Um centro de artes na favela é um espaço de resistência, uma resposta à dominação, à violência e à dificuldade de circulação. A questão é: como a “arte” mexe a “favela” e como a “favela” mexe a “arte”.

REFERÊNCIAS

- ARENDR, H. *O que é política?*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.
- BOLETIM direito à segurança pública 2019. [S. l.]: Redes de Desenvolvimento da Maré. Disponível em: https://www.redesdamare.org.br/media/downloads/arquivos/BoletimSegPublica_2019.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.
- BRANDÃO, A. Coreógrafa Lia Rodrigues dedica prêmio francês “aos artistas brasileiros que estão sendo atacados”. *RFI*, [s. l.], 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-CECHsNxASozmYjvxYSA_TrVuvfsJafAYvKcAxMI. Acesso em: 19 jul. 2020.
- CONCEIÇÃO Evaristo foi farol que me deixou mais sensível, diz Lia Rodrigues: coreógrafa fala sobre como literatura da escritora a fez entrar em estado de poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2016.
- KATZ, H. Lia Rodrigues faz Pororoca na França. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2009. Caderno 2.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.
- LEPECKI, A. *Exhausting Dance: performance and the Politics of Movement*. London: Routledge, 2006.
- LIVROS que amei| Ep. 08. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Futura. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=JTAJARWfdOE>. Acesso em: 20 out. 2016.
- PAVLOVA, A. *Dança e política: movimentos da Lia Rodrigues Companhia de Danças na Maré*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- PAVLOVA, A. De peito aberto para debater e pensar dança, *Jornal Globo*, Rio de Janeiro, p. 12, 2 jul. 2000.
- PERFORMACE do Jovem Negro Vivo na Maré. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Anistia Internacional Brasil.
- PERNICIOTTI, F. Cria da Maré, Fúria lança olhar sobre questões sociais. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 2019.
- RODRIGUES, L. Lia Rodrigues foi o farol que me deixou mais sensível. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2019. 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: 12 nov. 2019.
- SILVA, E. S. *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOTER, S. *Cidadãos dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

SOTER, S. No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014 Formação e Criação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

SOTER, S.; LIMA, G. Construção de sujeitos corporais e práticas antirracistas na Escola Livre de Dança da Maré. *Revista Artes de Educar*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 72-91, 2020. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/45780.%20Acesso%20em%2028/jul/2020>. Acesso em: 28 jul. 2020.

VERA, L. O ato artístico não se limita à criação de uma obra. *Revista Continente*, Recife, 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/198/ro-ato-artistico-nao-se-limita-a-criacao-de-uma-obrar>. Acesso em: 24 jun. 2020.

ANA KIFFER: é professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, Cientista do Estado Faperj e bolsista de produtividade do CNPq.

ADRIANA PAVLOVA: é jornalista, crítica de dança do jornal O Globo e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com bolsa da Capes.