



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**FLAVIANY LEITE LAMAS (OLGA)**

**MOVIMENTOS DO SILÊNCIO:  
UMA DANÇA CARTOGRÁFICA**

Salvador

2018

**FLAVIANY LEITE LAMAS (OLGA)**

**MOVIMENTOS DO SILÊNCIO:  
UMA DANÇA CARTOGRÁFICA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pela autora.

LEITE LAMAS, FLAVIANY  
MOVIMENTOS DO SILÊNCIO: UMA DANÇA CARTOGRÁFICA /  
FLAVIANY LEITE LAMAS. -- SALVADOR, 2018.  
138 f. : il

Orientadora: RITA FERREIRA DE AQUINO.  
Dissertação (Mestrado - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
DANÇA) -- Universidade Federal da Bahia, ESCOLA DE  
DANÇA, 2018.

1. CORPO. 2. DANÇA. 3. SILÊNCIO. 4. CARTOGRAFIA.  
I. FERREIRA DE AQUINO, RITA. II. Título.

**FLAVIANY LEITE LAMAS (OLGA)**

**MOVIMENTOS DO SILÊNCIO:  
UMA DANÇA CARTOGRÁFICA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovada em 14 de julho de 2018.

Banca examinadora:

Profª Drª Rita Ferreira de Aquino (orientadora)  
Universidade Federal da Bahia

---

Profª Drª Gilsamara Moura  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Antônio Flávio Alves Rabelo  
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

## AGRADECER

Ao **tempo**, invisível e constante, que faz a vida ser exatamente como ela é. Tempo com quem caminhei de mãos dadas durante todo o percurso desta pesquisa. Ao **mar**, onde repousei repetidamente os olhos e que, em sua fluidez e beleza infinita, inspirou os movimentos dessa escrita. Ao **silêncio**, início e fim desse exercício de criação artístico-acadêmica, início e fim desse exercício que é viver. À **curiosidade**, à **força** e à **coragem** que me foram guias presentes, como flechas indicativas dos caminhos mais certos a seguir; assim como à **serenidade**, à **disponibilidade** e à **confiança** de seguir exatamente do modo como fiz. Aos **encontros** com pessoas e circunstâncias que me provocaram, inspiraram e apoiaram durante esses dois anos de mestrado, em especial à Rita, minha querida orientadora e amiga, que em sua imensa dedicação e generosidade, estimulou sempre o melhor de mim com cumplicidade, sensibilidade e alegria; à Gilsamara, em sua gentileza e delicadeza nas contribuições, dentro e fora da banca avaliadora, bem como ao Flávio, artista e amigo que admiro há tantos anos, que trouxe uma afetuosa, poética e assertiva contribuição para essa pesquisa, mesmo antes de seu início; às professoras, funcionárias/os e minha turma do mestrado no PPGDança, pelas descobertas, entusiasmos, auxílios, confusões e crises compartilhadas; e à CAPES pelo financiamento da pesquisa. À minha mãe Célia e meu pai Alonso, que me cuidam com todo amor e acolhimento, mesmo na distância; às amigas-irmãs e amigos-irmãos escolhidos em vida, por todo carinho, apoio e presença (vocês sabem quem são e o quanto são essenciais em minha vida); às/aos amigas/os e colegas de percurso pelo exercício da empatia e antropofagia; à Gameleira Artes Integradas e à Tenda da Amendoeira, espaços-árvores de parceria com mulheres amadas que hoje inspiram criação e materialização de sonhos. Aos **desencontros**, pois eles também inspiraram **movimentos** necessários, quiçá essenciais, a este percurso dissertativo – atravessado e atravessante de meu próprio percurso particular. Ao **amor**, fonte de sabedoria e saúde, mistério luminoso onde habita a beleza, faísca geradora da vida.

## PRESENTE<sup>1</sup>

Você me diz que o silêncio  
está mais perto da paz do que poemas  
mas se pelo meu presente  
eu te trouxe silêncio  
(pois eu sei silêncio)  
você diria  
Isso não é silêncio  
este é outro poema  
e você entregaria de volta para mim.

Leonard Cohen

---

<sup>1</sup> Tradução nossa, do original: GIFT / You tell me that silence / is nearer to peace than poems / but if for my gift/ I brought you silence / (for I know silence) / you would say / This is not silence / this is another poem/ and you would hand it back to me.

## RESUMO

Essa dissertação apresenta pistas de investigação sobre o silêncio na dança, através de uma escrita cartográfica que convida a um estado de leitura também cartográfica. Essa estratégia metodológico-compositiva adotada no trabalho propõe composição e invenção da leitura, num convite a/o leitora/leitor para que siga o rastro de seu desejo. Neste sentido, o silêncio é compreendido como provocador de sentidos, discursos e presenças, tendo como principais referências as contribuições de ORLANDI (2007, 2015) e GUMBRECHT (2010). A pesquisa propõe a análise poética das obras de dança “Amarelo”, de Elizabete Finger (2007), “Vestígios”, de Marta Soares (2010) e “Entre Ver”, de Denize Stutz (2015), cujo foco é discutir a compreensão do silêncio em cada uma das obras. É importante destacar que o silêncio não constitui os motes de criação dessas danças, mas é identificado nelas a partir de certos procedimentos compositivos, relacionados por sua vez a certas noções que atribuem qualidades específicas às obras: silêncio antropófago, silêncio sambaqui e silêncio empático. A esta análise é somada a investigação do silêncio em minha própria trajetória artística, à qual denomino de silêncio woolfiano. As questões desenvolvidas nesta tessitura dissertativa têm implicações estéticas, políticas e tocam em discussões de gênero, buscando contribuir com o campo da dança no que diz respeito à apreciação e análise de processos artísticos.

**Palavras-chave:** Corpo. Dança. Silêncio. Cartografia.

## ABSTRACT

This dissertation presents research clues about the silence in the dance, through a cartographic writing that also invites to a state of cartographic reading. This methodological-compositional strategy adopted in the work proposes composition and invention of reading, in an invitation to the reader to follow the trail of her/his desire. In this sense, silence is understood as a provocateur of senses, discourses and presences, having as main references the contributions of ORLANDI (2007, 2015) and GUMBRECHT (2010). The research proposes the poetic analysis of the dance works "Amarelo", by Elizabete Finger (2007), "Vestígios" by Marta Soares (2010) and "Entre Ver" by Denize Stutz (2015), whose focus is to discuss the understanding of silence in each of the works. It is important to note that silence does not constitute the motifs for the creation of these dances, but is identified in them from certain compositional procedures, related in turn to certain notions that attribute specific qualities to the works: anthropophagous silence, *sambaqui* silence and empathic silence. To this analysis is added the investigation of the silence in my own artistic trajectory, which I denominate of *woolfiano* silence. The questions developed in this dissertative tessitura have implications on aesthetic, political and gender discussions, seeking to contribute to the field of dance in concerning to the appreciation and analysis of artistic processes.

**Keywords:** Body. Dance. Silence. Cartography.



## ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia “Ouvir o mar”, Salvador. Nti Uirá, 2017. ....	20
Figura 2 – Colagem “Corpágua”, Buenos Aires. Olga Lamas, 2013. ....	22
Figura 3 – Fotografia de trecho do Manifesto de Abramovic escrito em carta, Rio de Janeiro. Tânia Grillo, 2011. ....	31
Figura 4 – Colagem “Inspirações”, Salvador. Olga Lamas, 2017. ....	34
Figura 5 – Imagem-cartaz de Marielle Franco. Internet, 2018. ....	42
Figura 6 – Imagem do livro de Rupi Kaur. Rupi Kaur, 2018. ....	45
Figura 7 – Colagem “Amarelo Ovo”, Salvador. Olga Lamas, 2017. ....	55
Figura 8 – Fotografia “Amarelo Goiabada”. Fonte Alessandra Haro, 2007. ...	57
Figura 9 – Imagem do quadro Abaporu. Tarsila do Amaral, 1928. ....	59
Figura 10 – Fotografia “Amarelo Antropofagia”. Alessandra Haro, 2007. ....	59
Figura 11 – Imagem da arte gráfica de Amarelo. Gustavo Bittencourt, 2007. ....	61
Figura 12 – Colagem “Vestígios de Pindorama”, Salvador. Olga Lamas, 2017. ....	62
Figura 13 – Fotografia “Vestígios”. João Caldas, 2012. ....	65
Figura 14 – Fotografia “Sambaqui”. Joannis Mouda, 2009. ....	65
Figura 15 – Colagem “Entre Ver e Imaginar”, Salvador. Olga Lamas, 2017. ....	69
Figura 16 – Imagem “Parte-poesia-desenho. Rabisco autoral sobre poesia de Rupi Kaur”. Olga Lamas, 2017. ....	73
Figura 17 – Colagem “Virgíniafogada”, Salvador. Olga Lamas, 2016. ....	75
Figura 18 – Colagem “Costurando meus silêncios”, Salvador. Olga Lamas, 2018. ....	78
Figura 19 – Imagem de V. Woolf. Internet, 2018. ....	79
Figura 20 – Fotografia “O. Lamas”, Salvador. Nilson Rocha, 2012. ....	79
Figura 21 – Colagem “Mergulhar no silêncio de Virginia Woolf”, Salvador. Olga Lamas, 2018. ....	80
Figura 22 – Fotografia “Em Gole”, Salvador. Tiago Lima, 2010. ....	81
Figura 23 – Ilustração “Xícaras”, Salvador. Tina Melo, 2009. ....	82
Figura 24 – Ilustração “Vestido”, Salvador. Tina Melo, 2009. ....	82
Figura 25 – Fotografia “Chá de abismo”, Aracajú. Renata Voss, 2013. ....	86

Figura 26 – Fotografia “Palavras nas xícaras”, Miguel Pereira. Olga Lamas, 2011. ....	87
Figura 27 – Imagem do bilhete-proposição para o processo criativo. Miguel Pereira. Flávio Rabelo, 2011. ....	89
Figura 28 – Fotografia “Vestido recém roubado”, Miguel Pereira. Olga Lamas, 2011. ....	91
Figura 29 – Fotografia “Vestido incorporado”, Miguel Pereira. Flávio Rabelo, 2011. ....	91
Figura 30 – Fotografia “Mensagem escrita na mão direita”, Córdoba. Luis Ponce, 2014. ....	92
Figura 31 – Fotografia “Sirva-se”, Londres. Ludovic Des Cognets, 2011. ....	94
Figura 32 – Imagem de carta escrita por Raiça_Parte 1, Salvador. Raiça Bomfim, 2012. ....	96
Figura 33 – Imagem de carta escrita por Raiça_Parte 2, Salvador. Raiça Bomfim, 2012. ....	97
Figura 34 – Fotografia “Isto é apenas uma mulher...”, Salvador. João Meirelles, 2011. ....	99
Figura 35 – Fotografia “Abraço”, Salvador. Renata Voss, 2011. ....	101
Figura 36 – Fotografia “Vestido branco na cena de Em Gole”, Salvador. Nilson Rocha, 2012. ....	104
Figura 37 – Fotografia “Vestir Gil em Nó”, Salvador. Alex Oliveira, 2013. ....	106
Figura 38 – Fotografia “Gil Vestido em Nó”, Salvador. Alex Oliveira, 2013. .	106
Figura 39 – Fotografia “Cabendo na palma da mão”, Salvador. Aldren Lincoln, 2014. ....	106
Figura 40 – Fotografia “Na boca de Gil”, Salvador. Aldren Lincoln, 2014. ....	106
Figura 41 – Fotografia “Em Gole [versão vídeo]”, Madri. Aldren Lincoln, 2012. ....	108
Figura 42 – Colagem “Trilogia Woolfiana”, Salvador. Olga Lamas, 2018. ....	110
Figura 43 – Fotografia “Primeira Sagração”, Buenos Aires. Juliana Dias, 2014. ....	112
Figura 44 – Fotografia “Sagração”, Salvador. Nti Uirá, 2017. ....	114
Figura 45 – Fotografia “Sagração no Pelourinho”, Salvador. Nti Uirá, 2017. ....	115
Figura 46 – Fotografia “Sagração em Cajazeiras”, Salvador. Aldren	

Lincoln, 2016. ....	115
Figura 47 – Colagem “Linha do tempo das cabeças”, Salvador. Olga Lamas, 2018. ....	117
Figura 48 – Fotografia “Lavagem 2017”, Salvador. Mariana David, 2017. ....	118
Figura 49 – Fotografia “Procissão Lavagem 2018”, Salvador. Mariana David, 2018. ....	120
Figura 50 – Colagem “Loucas do Riacho”, Salvador. Lucas Moreira, 2017. .	121
Figura 51 – Imagem do caderno de processo de Loucas do Riacho, Salvador. Olga Lamas, 2017. ....	122
Figura 52 – Fotografia “Louca cabeça de sargaço”, Salvador. Mariana David, 2017. ....	124
Figura 53 – Colagem “Integrando procedimentos de silêncio”, Salvador. Olga Lamas, 2018. ....	125
Figura 54 – Fotografia da abertura do festival, Salvador. Nti Uirá, 2017. ....	126
Figura 55 – Fotografia da partilha sobre o silêncio na oficina do festival, Salvador. Nti Uirá, 2017. ....	127

## ENLACES

Manual de navegação .....	13
Abertura de caminhos .....	16
O Corpo do Silêncio .....	19
Artistas e(m) seus silêncios .....	24
Silêncio: sentido, discurso e presença .....	35
Notas sobre silenciamento .....	42
Silêncios na dança .....	50
Silêncio antropófago em Amarelo .....	55
Silêncio sambaqui em Vestígios .....	62
Silêncio empático em Entre Ver .....	69
Silêncio woolfiano em percurso .....	75
Arremates provisórios .....	129
Referências .....	134

## Manual de navegação

*Escrever é amarrar a palavra no passado  
E a palavra escrita é a gaiola do som  
Ler é libertar a palavra que estava  
enclausurada no papel*

Wado<sup>2</sup>

Imagine que estas primeiras páginas são um *manual de navegação* que lhe escrevi. Aqui lhe convoco a um estado de presença atento e fluido, para que sua experiência de leitura seja ativa e sensível, próxima ao meu ato da escrita. Leitura onde é possível *cartografar*, ou seja, onde é possível ler compondo, como quem realiza um trabalho de invenção de sua própria leitura, num movimento de atenção flutuante, concentrada e aberta.

A cartografia, como uma “atenção à espreita” (KASTRUP, 2007, p. 15), movida pelo interesse e pelo desejo, é uma metodologia compositiva que visa acompanhar um processo sem definir ou estabelecer seus resultados de antemão, num exercício constante de abertura e suspensão das expectativas, em atitude de acolhimento ao inesperado e às insurgências do percurso.

Cartografar a leitura como quem a devora e é por ela devorada/o, num movimento de *antropofagizar* palavras, imagens, sensações, lembranças, discursos, sentidos, presenças, significados, silêncios...

As folhas que compõem essa escrita versam sobre o silêncio e nelas sua evocação é constante: que ele esteja presente no papel junto às palavras, seja nas próprias palavras, seja através das pontuações, das pausas, dos espaços em branco, das imagens, do tempo e espaço da leitura, da ideia. A escrita diante dos teus olhos é uma operação artística que só acontece no quando da sua leitura, na sua presença. E os silêncios que dela emergem, são também os teus.

É um encontro, esse nosso. E daqui em diante o chamarei de *escrita-leitura*, estrategicamente para lembrar que leitura e escrita caminham juntas,

---

<sup>2</sup> Esta canção pode ser escutada no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=OAC6qX5pWWk> (acesso em 28 de setembro de 2017). Wado é cantor e compositor que adotou Maceió/AL como sua morada. Foi lá, na minha terra natal durante a adolescência, que eu o conheci. O álbum *Cinema Auditivo*, onde consta essa música, é uma espécie de portal para memórias e lembranças minhas.

criando, devorando e reinventando a si mesmas, nessas páginas. Encontro que abarca uma análise-desenho-reflexão cartográfica do silêncio, com seus buracos, fissuras, acasos e breus, e que não tem pretensão de totalidade, de unidade.

Escrita-leitura que segue um percurso contrário ao da “hegemonia do discurso” (ORLANDI, 2007, p. 44), comumente entendido apenas como prática de linguagem codificada, da oficialidade da palavra. Silêncio que pode ser discurso em si mesmo, propondo ressonâncias que não conseguem ecoar nas palavras.

Uma escrita-leitura *feminista*, não só porque a matéria aqui impressa foi pensada e escrita por uma mulher, mas porque o caminho dessas páginas propõe um *modus operandi* distinto do já imposto - com suas binaridades e categorizações que encerram pretensões de verdades absolutas e vedam o dissenso. Uma escrita-leitura do silêncio que vai em contrafluxo aos inúmeros silenciamentos diários do patriarcado e intenta *fluidez, abertura*; onde seja possível navegar dentro, entre e além das palavras, evocando dissonâncias e multiplicidades de sentido - inclusive as que remetem à opressão e castração, posto que aqui as análises não se pretendem maniqueístas e unilaterais<sup>3</sup>. O feminismo e a cartografia como matéria viva dessa escrita-leitura se entrecruzam em suas similitudes metodológicas:

“(...) o feminismo é método, no sentido de caminho que se faz ao caminhar, sem garantia alguma de que se chegará ao destino desejado. Por seu caráter aberto, ele incomoda muita gente. O patriarcado precisa se proteger do feminismo como o diabo da cruz – para usar uma expressão própria desse campo expressivo-conceitual que é o patriarcado, um regime eminentemente religioso, moralista e ascético em relação ao qual o feminismo parece ser de um paganismo que amedronta. Quem tenta destruir o feminismo é justamente quem tem medo do seu caráter transformador. Pelo menos em um primeiro momento. Porque pode parecer altamente negativo em relação ao estabelecido, e também positivo, como é evidente, quando se tem em vista esse caráter processual do feminismo” (TIBURI, 2018, p. 44).

Essa escrita-leitura pode e deve seguir a lógica cartográfica do desejo e do acaso, onde o fim pode ser o começo, o meio pode ser o fim, o começo pode ser o meio... Você pode abrir numa página qualquer e ler daquele ponto, como

---

<sup>3</sup> Você perceberá que, sempre que possível, flexiono as palavras no feminino e masculino. Quando o português me impossibilita de usar linguagem “neutra” (com terminação em “e” ou “es”, por exemplo: espectadores), eu uso o artigo feminino junto ao masculino com uma barra entre (a/o), não aderindo à normativa escrita de um plural que engloba mulheres e homens apenas no masculino (subentendendo que o feminino está implícito) ou que coloca o artigo feminino entre parênteses após a palavra masculina (este exemplo é autoexplicativo). Essa é minha pequena contribuição para sabotar esse esquema, *modus operandi*, já tão antigo e desgastado.

também seguir uma das opções de roteiro: *ilustrações*, que indica as imagens que compõem o trabalho ou *enlaces*<sup>4</sup>, onde está posta uma dada sequência organizatória do trabalho, contendo o título dos enlaces que são também seus temas-chave. Essas indicações parecem óbvias, mas nós tendemos a seguir a lógica linear do início, meio e fim. Lembre-se de navegar sempre de mãos dadas com o seu desejo por aqui, siga seu rastro e deixe que ele seja seu guia.

Permita que esse encontro seja como um “pensamento selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento” (CASTRO apud AZEVEDO, 2016, p. 34). Uma escrita-leitura que em seu fluxo, como uma corrente marítima, infiltra de poesia e quer a rigidez acadêmica, com seu ranço ainda insistente de homogenia e padronização.

Algumas indicações a mais: vez ou outra durante esse percurso feche os olhos e respire profundamente. Consinta a inspirar e expirar numa cadência lenta, sem marcação de tempo, até que perceba seus pensamentos flanando, passando, sem apegos - deixar entrar, deixar sair. Aceite que as palavras, números, pontuações, parágrafos, espaçamentos, negritos, itálicos, o branco da folha, fotos, colagens e tudo o mais impresso nessas páginas, visível ou não, sejam camadas que ressoem e signifiquem de maneira integrada.

Permita-se acessar os *links* nas notas de rodapé e criar essas suspensões na leitura para assistir os vídeos, ver as imagens e ouvir as músicas sugeridas. Também tome um tempo para pausar entre um enlace e outro, entre um parágrafo e outro, entre um pensamento e outro. Beba uma água, olhe pela janela, caminhe pela casa, dance.

Bom percurso!

---

<sup>4</sup> Esta dissertação se organiza por enlaces e não por capítulos: uma escolha poética-estrutural vinculada ao modo cartográfico de desenvolvimento da pesquisa. Os enlaces têm um caráter autônomo e diferem-se em termos de extensão (uns mais breves que outros), bem como transitam por tons e “temperaturas” de escrita que se aproximam e distanciam, relacionados ao momento mesmo de realização da pesquisa, aos fatores diretos e indiretos, visíveis e invisíveis que a constituíram. Uma escrita cartográfica móvel e fluida que incorpora os movimentos da vida, seus tempos e nuances.

## Abertura de caminhos

Como escolher as primeiras palavras que ocuparão essa folha em branco? Quais são elas? O desafio do (re)começo. Escrever e apagar, escrever e apagar, até concordar completamente com o que ali se pôs. A folha é preenchida com a presença de palavras, que por sua vez evocam imagens, provocam sensações, produzem sentidos. Movimento que transpõe a solidão do papel em branco até um encontro: nossa *escrita-leitura*<sup>5</sup> que discorre sobre o silêncio.

Nestas páginas o silêncio, feito água de rio ou água de mar, vai se infiltrando como tema basilar das discussões, numa corrente sensível de escrita-leitura. Silêncio que compõe o percurso, atravessando todos os espaços - das palavras, fotos, colagens, brancos e breus, num fluxo dissertativo de construção de pensamento científico que é também poético.

Nessa pesquisa se investiga o silêncio como provocador de sentidos, significações, discursos e presenças na dança. Para tal, foram percorridos referenciais artísticos, filosóficos, antropológicos e linguísticos que auxiliaram na criação do escopo do trabalho, junto dos quais as reflexões e considerações aqui presentes foram tecidas e ganharam densidade, complexidade.

Os *enlaces* que compõem as páginas a seguir trazem consigo movimentos ora densos, ora mais leves, cadenciando a escrita entre o teor acadêmico e o sensível, num fluxo poroso de derramamento - ou devoramento - mútuo.

Em “O Corpo do Silêncio”, começamos a tecer a conceituação do que significa o silêncio neste trabalho. Relação entre silêncio, fluxo e porosidade, que desenha a ideia do silêncio como algo complexo e paradoxal: silêncio que é também barulho, ausência que pode ser presença, pausa que engloba movimento. A partir destas considerações, em “Artistas e(m) seus silêncios” são evocados exemplos na literatura, música, cinema, teatro e performance, de pessoas que fizeram do silêncio sua matéria prima criativa, englobando suas dimensões complexa e paradoxal também nessas linguagens.

---

<sup>5</sup> Caso sua leitura tenha começado aqui, dê uma olhada nesse termo - e nos demais que também estão grifados em itálico, no Manual de Navegação (página 13).



Em “Silêncio: sentido, discurso e presença”, estes três conceitos centrais da pesquisa são desenvolvidos e aproximados da dança, tendo como principais referenciais teóricos Eni Orlandi em seus livros “As formas do silêncio: no movimento dos sentidos” (2007) e “Análise do Discurso” (2015), e Hans Ulrich Gumbrecht em “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010).

No enlace “Notas sobre silenciamento”, adentramos com maior aprofundamento na distinção entre o que é silêncio e o que é silenciamento, trazendo alguns fatos político-sociais ocorridos no momento mesmo desta produção dissertativa e reiterando o caráter feminista dessa escrita-leitura.

“Silêncios na dança” é o enlace no qual são descritas certas estratégias compositivas que chamamos de *procedimentos de silêncio*, em obras contemporâneas de dança - pausa, paragem, não emissão de voz ou trilha sonora, invisibilidade do corpo na cena. Tais estratégias estão presentes nas obras analisadas nos enlaces seguintes, com as quais são entrelaçados tanto os conceitos de sentido, discurso e presença, como noções que emergem das próprias obras: antropofagia, em “Silêncio antropófago em Amarelo”; sambaqui em “Silêncio sambaqui em Vestígios”; e empatia em “Silêncio empático em Entre Ver”. Nesses três enlaces são descritos e analisados os procedimentos de silêncio adotados nas obras de dança *Amarelo*, *Vestígios* e *Entre Ver*, respectivamente, junto às noções que delas emergem enquanto matéria criativa, incluindo também a reflexão sobre alteridade como engate à cocriação das obras.

Em “Silêncio wolfiano em percurso” são tecidas considerações sobre minha trajetória de artista e pesquisadora em relação ao silêncio, partindo das criações diretamente relacionadas com a vida e obra de Virginia Woolf até as que trazem a atmosfera woolfiana do silêncio de modo mais diluído e menos direto. Neste enlace, é feito um recorrido de como o silêncio foi se expandido e consolidando nas minhas criações artísticas, através das lentes já contaminadas pelo percurso cartográfico da pesquisa: é um reencontro com minha trajetória, infiltrado pelas percepções do percurso da pesquisa acadêmica em si. Uma retrospectiva atualizada das memórias. Dessa trajetória, as obras/ações artísticas analisadas são: o solo de teatro-dança *Em Gole* (2010); a performance *Sirva-se* (2011); a videodança *Em Gole [versão vídeo]* (2012); a performance *Sagração* (2014). Serão também citadas experiências como o projeto performático *Isto é*

*apenas uma mulher com um pano na cabeça* (2011); o espetáculo de dança *Nó* (2012); a oficina-ação *Lavagem*, o espetáculo *Loucas do Riacho* e o festival *Tristes, Loucas e Más: Festival de Mulheres em Cena* (2017) - projetos criados em colaboração com outras/os artistas, onde a pesquisa sobre o silêncio está também presente, sendo os três últimos realizados concomitantemente ao andamento do mestrado<sup>6</sup>.

No decorrer do enlace “Silêncio woolfiano em percurso” também são evocadas as convergências e aproximações entre as obras *Amarelo*, *Vestígios* e *Entre Ver* com a minha própria trajetória, num exercício de relacionar os conceitos de antropofagia, sambaqui e empatia entre si e com o silêncio woolfiano, numa contextura feita de sobreposições e fluxos<sup>7</sup>.

Nos “Arremates provisórios” estão postas as considerações que encerram esta pesquisa, no sentido de fechar este ciclo de investigação sem, contudo, cristalizar conclusões absolutas ou definitivas. Um encerramento que mantém a ideia de fluxo e abertura, afirmando a potência de transformação e atualização de tudo que foi dito até então.

Sigamos a nossa escrita-leitura.

---

<sup>6</sup> A indicação dos anos entre parênteses, junto aos títulos dos trabalhos, dizem respeito ao ano de estreia das obras.

<sup>7</sup> Este enlace é o mais extenso da dissertação. Como estratégia de pausa na escrita-leitura, estão distribuídos espaçamentos largos entre parágrafos e folha em branco que, além de incitarem esse respiro, demarcam mudanças contextuais no texto.

## O Corpo do Silêncio

Começar um texto com interrogações denota uma pesquisa feita mais de perguntas do que de respostas. Começemos a tecê-las: É possível afirmar que o silêncio existe? Seria o silêncio abstração ou realidade? Caberia o silêncio numa definição?

Quando pensamos em silêncio, costumamos primeiro remetê-lo à ausência de som. Se fecharmos nossos olhos para expandir o sentido da audição, ainda que o espaço em que nos encontramos esteja bastante silencioso, haverá sempre algum ruído passível de ser notado: o canto de um pássaro, o motor de um carro passando ao longe, a sonoridade dos nossos órgãos internos em movimento. A canção de Arnaldo Antunes (1996) conta que

o silêncio / foi a primeira coisa que existiu / O silêncio que ninguém ouviu / astro pelo céu em movimento / e o som do gelo derretendo / o barulho do cabelo em crescimento / e a música do vento / e a matéria em decomposição / a barriga digerindo o pão / explosão de semente sobre o chão / diamante nascendo do carvão.<sup>8</sup>

Seguindo as pistas do artista, o silêncio seria sinônimo do que está invisível aos nossos olhos, como a semente de uma árvore brotando sob a terra e os fios de cabelo em crescimento; sinônimo da pausa entre movimentos contínuos e de um tempo dilatado, como do carvão tornando-se diamante; ou ainda ao mistério, à tranquilidade, à suspensão, à ausência. Ou seja, ao silêncio poderíamos atribuir múltiplos significados, tão diversos quanto sejam os contextos em que ele emergir.

Desde essa perspectiva, a ideia de *ausência aparente* como um sinônimo possível para o silêncio parece caber à reflexão do que seria um corpo do silêncio. Quando enuncio a palavra “aparente”, penso que há sempre mais além da superfície, além do que está no plano visível. O que se disponibiliza aos nossos olhos contém - ou esconde - outras possibilidades: “a aparência das coisas [...] produz sempre uma consciência das limitações do controle humano sobre tais coisas” (GUMBRECHT, 2010, p. 88). Tenho me referido em termos

<sup>8</sup> A música pode ser escutada no *link* [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=60&v=pcsLL7FDarE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=60&v=pcsLL7FDarE) (acesso em 28 de setembro de 2017). Perceba o estímulo da música ecoando no corpo e, se desejar, dance-a.

visuais, mas a ideia do que está aparente pode ser empregada também aos outros sentidos – audição, paladar, olfato, tato. O que está aparente seria uma das partes do todo.

Para ilustrar melhor essa ideia sobre o que está aparente, pensemos no mar: quando na sua beira, podemos perceber sua matéria líquida e as cores que lhe compõem, ouvir o som provocado pelo seu movimento ondular, inalar o aroma da maresia, sentir nos lábios o sal da maresia, perceber a umidade que permeia esse espaço. À medida que vamos nos aproximando e mergulhamos na água, outros atravessamentos dessa mesma matéria-mar emergem: a temperatura da água e seu sabor salgado, a densidade dessa imensidão líquida no encontro com a pele, os sons submersos, as algas e peixes que ali habitam, as pedras e conchas no fundo, as correntes marítimas em fluxo... Tantas texturas, sensações, informações, possibilidades estão ali presentes e acontecem, desde a experiência perceptiva de ver-sentir a sua superfície aparente até o ato de adentrar e ser atravessada/o pela paisagem-mar; são partes integradas de uma mesma experiência de encontro.

Com a umidade marítima ainda ressoando no imaginário, retorno à *ausência aparente* como sinônimo de silêncio. Se o que está aparente remete a apenas uma das partes possíveis da coisa em si, outras tantas poderiam ser desveladas. Num primeiro plano, a ausência aparente seria apenas ausência, falta, lacuna; mas ao nos permitirmos percebê-la um pouco mais, as outras dimensões vêm à tona e essa ausência abriga também presença, preenchimento, significados outros... ou seja, diversidade e dissonância podem (co)existir e (co)habitar uma mesma coisa, ser ou situação. Sim, há sempre mais além do que está perceptível na superfície aparente.



Figura 1 - Fotografia “Ouvir o mar”, Salvador. Nti Uirá, 2017.

O corpo do silêncio pode ser compreendido como um espaço do movimento, do fluxo, da porosidade, que na superfície aparenta justo o contrário: ausência de movimento, imobilidade, vazio. Um corpo complexo, por assim dizer, que se compreende como paradoxo – corpo de silêncio e som, corpo de ausência e presença, corpo de pausa e movimento. No exercício da escrita, dispondo as palavras deste modo, a ideia da dualidade parece sobrepor-se à da complexidade, mas é a esta última que desejo me remeter e como define Edgar Morin (2011):

À primeira vista, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido em conjunto) de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... Por isso o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar... Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminarem os outros aspectos do *complexus*; e efetivamente, como eu o indiquei, elas nos deixaram cegos. (MORIN, 2011, p. 13)<sup>9</sup>

Nesse exercício de pensar o corpo do silêncio como complexidade, é indispensável uma atenção constante para que não se sobreponha a repetição de dualidades (uma coisa ou outra) à tessitura dessa escrita-leitura. A ideia é que, a cada menção do silêncio, as palavras convoquem à complexidade: silêncio que é uma *coisa e outra, uma-coisa-outra, umacoisaoutra, umoisutra*.

Nas páginas que seguem, intento trazer essa complexidade para refletir sobre o silêncio e seus múltiplos sentidos possíveis. Nós temos uma necessidade de categorizar as *coisas do mundo* - e aqui me refiro ao termo usado por Gumbrecht (2010) para designar todos os objetos passíveis de relação espaço-temporal no/com o mundo - de modo maniqueísta, esquecendo que a complexidade é intrínseca. Jogos de palavras, símbolos e letras, como feito há pouco no texto, podem auxiliar poeticamente essa tessitura que é relembrar, constantemente, da complexidade do corpo do silêncio.

---

<sup>9</sup> No enlace “Silêncio woolfiano em percurso” é a ideia de um *tecido em conjunto* que permeia a escrita-leitura. Lá, esse trecho de Morin (2011) opera como um guia.

Dito isso, repensar a metáfora do mar a partir das correntes marítimas parece ser ainda mais acertado: as correntes levam, trazem, transformam, atravessam e também são elas mesmas atravessadas e transformadas por fatores diversos que coexistem e criam a matéria-mar. Não há contornos definidos nas correntes marítimas, elas são fluxo de atravessamentos na infinita liquidez salgada.

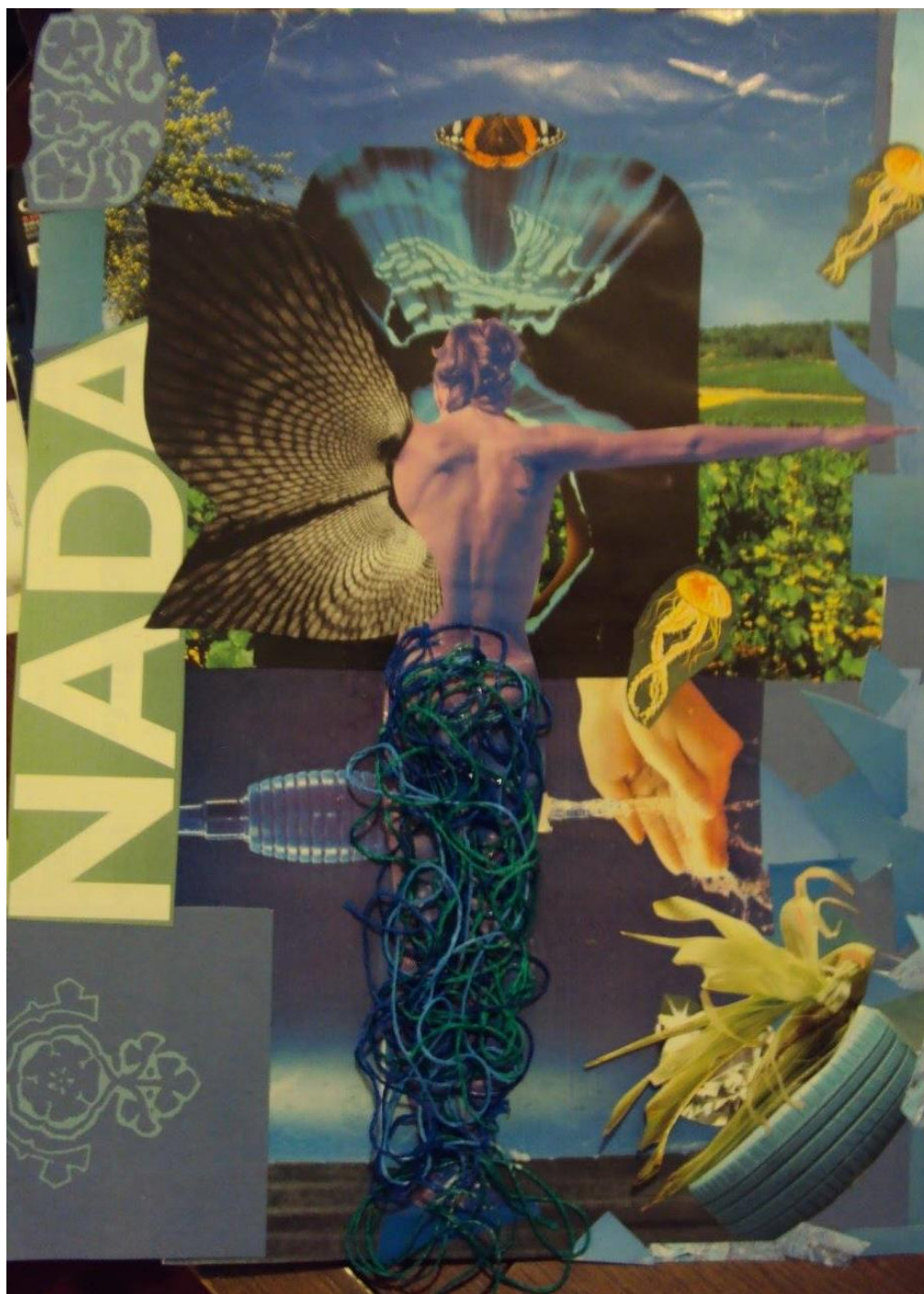


Figura 2 - Colagem "Corpágua", Buenos Aires. Olga Lamas, 2013.

Seria então, o corpo do silêncio, uma tentativa poética de criar tangibilidade para um conceito aparentemente abstrato, que enseja múltiplos movimentos e sentidos. Corpo do silêncio como corrente marítima, em movimento contínuo. Um corpo em fluxo.

## Artistas e(m) seus silêncios

Quando falamos de silêncio na arte, John Cage<sup>10</sup> é frequentemente mencionado por conta de seu experimento na câmara silenciosa em 1951, quando afirmou que mesmo dentro deste espaço completamente vedado de sonoridade externa, ainda era capaz de ouvir as batidas de seu coração.

Assim como ele, tantas outras/os na arte e na filosofia trazem o silêncio como força motriz, inspiração criativa, tema e procedimento compositivo. Ingmar Bergman, Samuel Beckett, Susan Sontag, Marina Abramovic e Virginia Woolf são alguns exemplos que o evocaram em suas obras e que evoco também aqui, para começar a refletir sobre procedimentos de silêncio em obras de arte. Não se trata de criar uma generalização para o silêncio na arte, mas de captar as particularidades e o conjunto de articulações que moveram tais artistas a conceberem suas obras tendo-o como tema e inspiração.

Em “A estética do silêncio” (1967), a escritora Susan Sontag<sup>11</sup>, faz uma reflexão sobre o silêncio como modelo máximo de seriedade na arte e na estética – seus escritos datam da década de 1960, mas sua abordagem é bastante relevante e conectada à nossa contemporaneidade, 50 anos depois. A seriedade mencionada tem relação com uma escolha recorrente na/o artista moderna/o de encaminhar seu público em direção a um silêncio sinônimo de ininteligibilidade, invisibilidade, inaudibilidade. Seria este um *hábito crônico* do artista moderno de provocar frustração e desagrado em seu público, com o silêncio, para que ele seja sucessivamente transgredido. Um *silêncio criativo* ligado ao desagrado da linguagem cotidiana, utilizado como recurso “não só para denunciar situações opressivas ou dilemas existenciais, como também uma forma de instigar o receptor à sensibilidade das outras linguagens humanas, como os gestos, poses, expressões e olhares” (SONTAG, 2015, p. 33).

---

<sup>10</sup> John Cage (1912-1992), norte americano, foi compositor, teórico musical, escritor e artista. Pioneiro da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas dos anos 50 e 60.

<sup>11</sup> Susan Sontag (1933-2004) foi escritora, crítica de arte e ativista dos direitos humanos nos EUA. Graduada em filosofia, literatura e teologia em Harvard, escreveu romances, livros de não-ficção, histórias e ensaios que foram publicadas em revistas e jornais de diversos países; também roteirizou e dirigiu alguns filmes e peças de teatro. Seus livros foram traduzidos para 32 línguas.



Sontag cita Cage, Beckett e Bergman, ao falar dessa abertura que a música, o teatro e o cinema são capazes de propiciar à sensibilidade. Defende, ainda tomando-os como exemplo, que o silêncio figura na arte como uma decisão da/o artista. Decisão focada em *borrar*, um pouco que seja, a nossa realidade atravancada de palavras, através da criação de silêncios ao redor das coisas, neste caso, das criações artísticas. Para ela,

O artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação). (SONTAG, 2015, p. 18)

O silêncio como “vazio ressoante”, mobilizador e instigador de sensibilidade, é para Sontag também uma forma de discurso<sup>12</sup>, que não se encerra na instância verbal oral ou escrita, mas sim um discurso que é movente e compositor das linguagens diversas - imagética, sinestésica, sensorial... Tal percepção é compartilhada por Samuel Beckett<sup>13</sup>, que não por acaso foi diversas vezes citado pela escritora como exemplo de suas reflexões. Ele, dramaturgo irlandês conhecido no meio teatral como um dos inauguradores do gênero *teatro do absurdo* (atribuição que ele próprio rechaçava, diga-se de passagem), é um referencial importante quando pensamos na potência do silêncio enquanto discurso imagético e sensorial na cena.

No texto beckettiano, o silêncio funciona como respiração, marcando o ritmo da pulsação do texto. Indicações como “hesitação”, “pausa longa”, “pausa curta” e até mesmo “silêncio”, estão presentes em “Esperando Godot” (1952) - uma de suas obras mais recordadas, e sugerem a presença recorrente do silêncio como um *metrônomo dramático*<sup>14</sup> (metáfora possível para ilustrar a rítmica impressa pelo silêncio na obra). Tais silêncios, que podem ser interpretados pela/o leitora/espectadora como indicações nulas ou elemento da encenação em nível simbólico e/ou estilístico, não podem ser ignorados de modo algum nas

<sup>12</sup> Essa é uma questão bastante cara à Eni Orlandi (2007) e que será retomada no enlace seguinte, junto às suas contribuições e de outros referenciais *companheiros* na tessitura desse trabalho.

<sup>13</sup> Beckett (1906-1989) nasceu na Irlanda e foi dramaturgo e escritor. Recebeu o Nobel de Literatura em 1969 e é considerado um dos escritores mais influentes do século XX.

<sup>14</sup> Com essa metáfora relembro um trecho do artigo “Dramatologias da Dança” que tem relação direta com as indicações do manual de navegação deste trabalho: “A dramaturgia só existe em relação e emerge nas tensões do encontro entre as tantas coisas que a constitui na duração da experiência” (MEYER, 2016, p. 236).

peças de Beckett. São eles que podem traduzir a hesitação das personagens em falar, em deixar uma ideia em suspenso, na expectativa de uma resposta, numa memória mais fugidia, numa necessidade de sublinhar o significado das palavras, numa gradação ou mudança de tom. Silêncio que entremeia o discurso e é também discurso em si mesmo:

O discurso induz confusão por ser discordante e fragmentário, enquanto que as pausas se revelam um modo de explorar a multiplicidade criativa, um elemento de estabilidade que resiste à indecisão e à contradição. A constante repetição e progressiva acumulação das sucessivas pausas transforma-as: de uma simples paragem momentânea passam a ser o ponto de compreensão mútua. (PINTO, 2006, p. 364)

Compreender o silêncio presente na obra de Beckett só é possível “na condição de se ler para além dos episódios individuais, estendendo-se a análise da pausa desde momentos isolados de indicação nula até à complexa rede de anti-palavras dentro das peças” (PINTO, 2006, p. 361). Mas os silêncios são fundamentais em sua obra, assim como as palavras. A presença das palavras sublinha a presença do silêncio e vice-versa.

Com o emprego das pausas, Beckett abala a tradicional supremacia do texto no teatro, anunciando a radical inovação da sua escrita. Ele próprio afirmou que sua arte consistia na “expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo a expressar, além da obrigação de expressar” (BECKETT apud SONTAG, 2015, p. 19). A presença do silêncio em seus textos seria essa expressão em si mesma – a pulsão imperativa que vai além da palavra.

Essa convicção impressa por Beckett em suas criações dramáticas, de um silêncio que é *expressão em si mesmo*, aparece numa intensidade e insistência muito semelhante na produção de John Cage. Talvez ninguém mais do que ele seja exemplo na música, do uso amplo do silêncio entendido como matéria-prima<sup>15</sup>, embora outros músicos do século XX possam ser citados como defensores de um maior espaço para as pausas. “*Dream*”<sup>16</sup> (1948) é uma peça que exemplifica o início dos espaços para pausas maiores em sua obra que, neste caso, são preenchidas pela reverberação das notas anteriores.

<sup>15</sup> Entrevista em que John Cage fala sobre música, som e silêncio: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>16</sup> Link para música em: <https://www.youtube.com/watch?v=1UPIYnBFrI0> (acesso em 29 de maio de 2017).

Quatro anos depois, o artista radicalizaria esta investigação do silêncio em “*Tacet 4’33*”<sup>17</sup>, emblemática obra de 1952, na qual o pianista mantém as mãos em suspensão sobre o piano durante os quatro minutos e 33 segundos de duração da peça<sup>18</sup>. Conta-nos Wisnik (1989) desta obra:

A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da plateia vira ruído. O ruído é som: a música de um mundo em que a categoria de *representação* deixa de ser operante, para dar lugar à infinita repetição. Repetição do quê? Peças como essa não correspondem, evidentemente, à categoria usual da *obra*. Elas operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmaticamente o campo da escuta possível, o campo daquele silêncio (...) pleno de ruídos porque é “abandono ao tempo, ao puro movimento do tempo”, tempo que jamais se repete contendo todas as repetições em graus alternados de intensidade. (WISNIK, 1989, p. 52)<sup>19</sup>

Com a experiência da cabine à prova de som, em 1951, Cage fez uma tentativa de “captura” do silêncio. Na cabine não se ouviam os sons externos, havia um isolamento total, mas os ruídos do próprio corpo dentro dessa cabine se tornavam audíveis - a pulsação sanguínea, os órgãos em movimento. Aqui retornamos à reflexão do corpo do silêncio e da complexidade: há silêncio no som e há som no silêncio. O som necessita da pausa, do contrário nossos tímpanos entrariam em colapso. Presença e ausência formam o som, “há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, *que nenhum som teme o silêncio que o extingue*” (WISNIK, 1989, p. 18).

Cage foi colaborador musical do dançarino-coreógrafo Merce Cunningham - um dos precursores da dança moderna - durante anos e, sem dúvida, as experimentações de Cage com o silêncio influenciaram o pensamento de movimento e as criações coreográficas de Cunningham (e vice-versa). Aleatoriedade e acaso, além do silêncio, eram temas recorrentes nas composições de ambos artistas.

<sup>17</sup> *Tacet* significa “cala-se” em latim, e corresponde ao silêncio de um instrumento ou de uma voz como parte de um trecho musical. Recomendo que assista ao vídeo de William Marx executando a obra de Cage: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>18</sup> Na ocasião da estreia, a plateia se manifestou ruidosamente com vaias. Possivelmente esse público se perguntou como seria possível ir a um concerto de música e o pianista não tocar numa tecla do piano, sequer, sem atinarem para o fato de que as vaias se tornaram a música daquela noite.

<sup>19</sup> Caso ainda não tenha acessado o *link* da nota 17, sugiro que o faça agora. Permita-se este movimento para fora do texto, um movimento de encontro à imagem de um pianista a dançar/tocar o silêncio.

Em termos análogos ao pensamento musical de Cage, está o pensamento cinematográfico de Ingmar Bergman<sup>20</sup> em relação ao silêncio. Seus filmes prezam pelo tempo dilatado de pausas e supressão de palavras e trilha sonora, produzindo em termos de imagem uma sensorialidade similar à que experimentamos quando vemos-ouvimos-experenciemos obras de Cage.

Para exemplificar a presença do silêncio na cinematografia bergmaniana, tanto em termos de narrativa quanto em termos de estética, elejo o filme “Persona”<sup>21</sup> (1966) como exemplo. O filme nos conta a história de uma atriz que para de falar repentinamente em meio a uma apresentação. Nenhuma explicação é encontrada para sua crise e quando ela é internada num hospital, fica sob os cuidados de uma enfermeira que, após certo tempo de internação, lhe acompanha numa temporada em sua casa de praia. As duas mulheres, isoladas do resto do mundo, vão se tornando cada vez mais próximas e no decorrer da narrativa, a enfermeira começa a perder o controle sobre si mesma, sentindo-se extremamente ligada à atriz e, ao mesmo tempo, oprimida pelo seu silêncio. Pouco a pouco, os papéis se invertem e a atriz começa a tomar conta da enfermeira. Suas identidades parecem se fundir em uma só. Personificadas nas duas personagens, coabitam palavras e silêncios em profusão, como faces distintas que formam uma mesma *persona*.

[Em *Persona*] O silêncio deliberado da atriz tem dois aspectos: considerado enquanto decisão aparentemente relacionada a ela mesma, a recusa a falar é manifestadamente a forma que ela deu ao desejo de pureza ética; mas é também, enquanto comportamento, um instrumento de poder, uma espécie de sadismo, uma posição de força de virtual inviolabilidade de onde ela manipula e confunde sua acompanhante, a quem cabe o ônus de falar. (SONTAG, 2015, p. 24)

Nessa narrativa cinematográfica em que o silêncio como tema central de desenvolvimento da trama evoca múltiplos e divergentes sentidos - silêncio que liberta e que também castra e manipula, o filme traz cenas de longas pausas, com respirações suspensas. O silêncio também nos chega pelo discurso da imagem em preto e branco, em cenas onde o olhar das atrizes, em silêncio, significam tanto mais que palavras pronunciáveis (como nos apontou Sontag

---

<sup>20</sup> Bergman (1918-2007) foi dramaturgo e cineasta sueco. Estudou teatro e cinema na Universidade de Estocolmo, dirigiu diversos filmes, entre eles *O Sétimo Selo*, *Gritos e Sussurros* e *Cenas de um casamento*.

<sup>21</sup> O filme na íntegra pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=ySa4fK9SqlI> (acesso em 27 de setembro de 2017).

sobre a potência do silêncio enquanto discurso imagético, sensorial, sinestésico). Em diversos momentos da trama as atrizes são exemplo da personificação do corpo do silêncio em toda sua complexidade<sup>22</sup>.

*Personificação do corpo do silêncio* poderia ser o nome de uma das obras de Marina Abramovic, artista da performance. Em sua produção artística, a tônica da comunicação não é pela palavra falada. Sua presença<sup>23</sup> silente, estática, numa espacialidade desafiadora, é a imagem que nos vem à lembrança quando evocamos seu nome. Através da arte presencial da performance, Abramovic evoca em seu próprio corpo as camadas e sentidos de silêncio que Sontag, Cage, Bergman e Beckett também evocam em suas obras.

Alguns de seus trabalhos que trazem a pujança do silêncio são: “*Rhythm 0*”<sup>24</sup> (1975), “*Rest Energy*”<sup>25</sup> (1980), “*The house with the ocean view*”<sup>26</sup> (2002) e “*The artist is present*”<sup>27</sup> (2012) - obra de sua trajetória que é o exemplo mais contundente da instauração do silêncio; o trabalho se resume à própria artista, sentada durante algumas horas frente a uma mesa com outra cadeira do lado oposto, partilhando um tempo silencioso de olho no olho com cada pessoa que se senta à sua frente.

Em “*The artist is present*” as variadas possibilidades de significação do silêncio compõem o encontro, atravessam os corpos (da artista, de quem senta

<sup>22</sup> Um dos filmes de Bergman trás o título de “O Silêncio” (1963) e, assim como persona, evoca intensidades e sentidos múltiplos para o silêncio em sua narrativa. O filme na íntegra pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2dMM98pVm8&t=5s> (acesso em 27 de setembro de 2017).

<sup>23</sup> A dimensão da presença na performance, é uma questão basilar. Para mais sobre este tema, ver Schechner (2012) e Cohen (2002). Sobre o conceito de presença, serão tecidas aproximações deste com o silêncio no próximo enlace, a partir de Gumbrecht (2010).

<sup>24</sup> Essa é uma das obras mais famosas de sua trajetória, em que dispôs 72 itens sobre uma mesa, entre eles navalha, machado e pistola com bala, e ficou por seis horas à disposição do público parada, sem dizer nada, sem resistência ao que fizessem com ela. Chegaram a despi-la e colocar a arma na sua mão apontada para seu pescoço. Imagens dessa performance estão disponíveis no *link*: <https://vimeo.com/71952791> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>25</sup> Obra em que Marina e seu parceiro de muitas performances, Ulay, estão frente a frente e ele aponta para ela uma flecha engatilhada em um arco que, por sua vez, ela segura. Ambos ficam parados, em contrapeso, durante alguns minutos. Suspensão. Qualquer movimento poderia disparar a flecha que iria de encontro ao peito de Marina - a imagem vista no vídeo poderia ser confundida com uma fotografia, de tão estáticos que ambos estão. O vídeo pode ser visto aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=QcaaVZrUC44> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>26</sup> Nesta obra Marina viveu por 12 dias - sem comer nada, bebendo apenas água e em completo silêncio - em um cenário criado numa galeria em Nova York que reproduzia espaços de uma casa. O público podia assistir à performance, sem entrar no espaço da casa, disposto à frente do cenário como se vissem uma tela de cinema em que as imagens são de carne e osso. Marina estabelecia relação ocular com o público, às vezes, não ficava completamente alheia aos que lhe percebiam. Imagens da performance no *link* <https://vimeo.com/72468884> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>27</sup> Imagens da performance no *link*: <https://vimeo.com/72711715> (acesso em 08 de junho de 2017).

com ela e de quem lhes observa/assiste) e o espaço da galeria onde a obra acontece. A performance tem essa *habilidade* de fazer de um ato corriqueiro, arte, como sentar-se frente a um outro, numa mesa; aí reside muito de sua potência política<sup>28</sup>.

Uma lembrança que me ocorre neste momento-ato da escrita e que me parece ter relação direta com a obra de Abramovic: a imagem do quadro branco com uma linha branca cruzando-o de um lado ao outro, quase imperceptível. Penso nessa imagem como a linha do olhar entre artista e espectador, linha que é o elo de cocriação da obra, num presente sempre atualizado; a conexão através do olhar e a comunicação que aí se instaura, cria uma temporalidade distinta, uma qualidade de presença que parece suspender tempo e espaço<sup>29</sup>.

Em “*The artist is present*”, Marina está lá sentada durante horas, quase imóvel, como se seu corpo fosse um objeto assim como a cadeira e a mesa que a separa do público. Seria ela a linha e o público a sombra?

A artista tem desenvolvido treinamentos intensivos do “Método Marina Abramovic”<sup>30</sup>, nos quais propõe experiências de introspecção e concentração aos participantes, ensinando-os, entre outras *aprendizagens*, a “ouvirem o silêncio”<sup>31</sup> para ampliar os sentidos e limites da consciência. Numa carta escrita por Tânia Grillo, em 15 de abril de 2011, ela me transcreve parte do manifesto da artista em que ela falava sobre o silêncio:

---

<sup>28</sup> Para mais sobre este tema ver TAYLOR & FUENTES (2011).

<sup>29</sup> Essa lembrança é do processo criativo de “Sirva-se” (2011), quando Tânia Grillo, uma das artistas presentes na residência Drift, onde criei o trabalho, falou-me do que ela lembrava quando pensava em silêncio. Contou que na sua faculdade de publicidade fez um trabalho com poemas de Hilda Hilst e que um deles falava de silêncio. Ela, inspirada pelo poema, pegou uma folha A4 branca e nela transpassou uma linha branca, fina, que percorria o papel de um lado a outro. A linha só era perceptível no papel por conta de sua sombra.

<sup>30</sup> Imagens do Método Marina Abramovic experienciados pela artista Lady Gaga, estão disponíveis aqui: <https://vimeo.com/71919803> (acesso em 29 de maio de 2017).

<sup>31</sup> No site da exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic* que ocorreu em São Paulo, em 2015, estão reunidos depoimentos de pessoas que vivenciaram o Método Abramovic e tiveram, entre outras, a experiência de escuta do silêncio: <https://terracomunal.tumblr.com/>

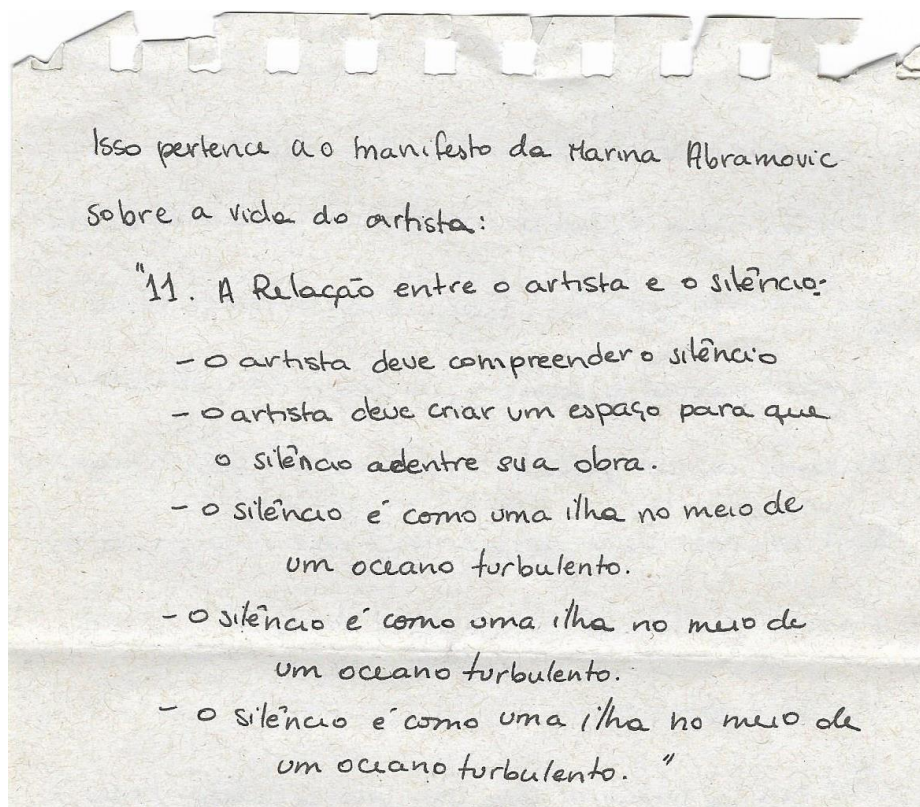


Figura 3 - Fotografia de trecho do Manifesto de Abramovic escrito em carta, Rio de Janeiro. Tânia Grillo, 2011.

Ouvir o silêncio é uma ambição que também pertencia a Virginia Woolf<sup>32</sup>, porém a escuta era através das palavras. A romancista confessou certa vez que buscava “as palavras que saibam reproduzir o silêncio” (FUSINI, 2010, p. 82). Sua escrita é permeada de silêncios: desde algo que não foi ainda formulado em palavras ou uma sensação que não pode ser expressada, até o que precisa ser silenciado por conta de tabus sociais ou por se tratar de algo inefável da própria vida; também na rítmica textual, pontuação, espaços entre palavras, capítulos e atos, o silêncio se faz presente e significativo em sua literatura.

Durante a leitura do livro “Contos Completos” (2005), para criação de meu primeiro solo<sup>33</sup>, atinei para recorrência de palavras e ações sufocadas ou

<sup>32</sup> Virginia Woolf (1882-1941) foi escritora, ensaísta e editora. Uma das fundadoras do movimento modernista inglês, nasceu em Londres e teve contato com o mundo literário desde criança. Woolf apresenta em seus livros questões políticas, sociais e também um pensamento feminista, refletindo sobre a situação da mulher e suas limitações diante das imposições de um mundo masculino. Entre seus romances mais famosos estão Mrs. Dalloway (1925), Orlando (1928) e Um Teto Todo Seu (1929).

<sup>33</sup> “Em gole”, estreou no espaço cultural Casa Preta em Salvador/BA, em 11/03/2010. Foi o primeiro trabalho da trilogia sobre vida e obra de Virginia Woolf, que conta também com a performance urbana “Sirva-se” (2011) e a videodança “Em Gole - versão vídeo” (2012). Essas obras são citadas e compõem o enlace “Silêncio woolfiano em percurso”.

suspensas nas diferentes personagens das histórias de Woolf. Silêncios presentes ora como castração, ora libertação. Fiquei encantada com a maestria como ela conseguia exprimir em palavras esses territórios de silêncio.

O silêncio como as palavras são uma parte do seu ritmo para representar os movimentos conscientes e inconscientes da mente. A palavra “movimento” é importante para seu estilo porque ela captura no ritmo do tempo da escrita um “movimento” – cima, baixo, dentro, fora – da mente [tradução nossa]<sup>34</sup> (LAURENCE, 1991, p. 15).

O silêncio faz parte do seu estilo de literatura. Era uma escolha consciente sua, de conceder mais silêncio ao texto do que outros autores modernistas e que, assim sendo, inaugurou na literatura inglesa do início do século XX, espaço para subjetividade da/o leitora/o. Escrita que traz à superfície um padrão, um desenho que o texto, propositalmente, oculta, permitindo quem lê que preencha as lacunas - uma leitura ativa, não passiva, do silêncio.

Silêncio como uma ideia, como uma resposta à vida, como um espaço para escrita, como parte de um método narrativo não é portanto “vazio” relativo à noção de falta ou ausência. É uma presença a ser reconhecida como a brilhante contribuição de Woolf para narração em romance. Nós, como leitores, estamos no processo de aprender a ler esse momento [tradução nossa]<sup>35</sup> (LAURENCE, 1991, p. 33-34).

A relação intrínseca do silêncio com as personagens femininas é outro fator bastante relevante na literatura wolfiana. A valorização do silêncio das mulheres em seus romances sublinha não só o patriarcado<sup>36</sup>, mas também a noção ocidental, ainda corriqueira, de palavra e silêncio (palavra sendo a que significa e comunica - terreno do masculino, silêncio sendo abstenção e vazio - terreno do feminino). Virgínia foi uma das primeiras feministas inglesas de sua

<sup>34</sup> Do original: “*Silence as well as words are a part of her rhythm for representing the conscious and unconscious movements of mind. The word “movement” is important to her style because she captures in the rhythm of her writing in time a “movement” – up, down / inner, outer – of the mind*” (LAURENCE, 1991, p. 15).

<sup>35</sup> Do original: “*Silence as an idea, as a response to life, as a space for writing, as part of a narrative method is thus not an “emptiness” dependent on the notion of lack or absence. It is a presence to be acknowledged as Woolf’s brilliant contribution to narration in the novel. We, as readers, are in the process of learning to read this moment*” (LAURENCE, 1991, p. 33-34).

<sup>36</sup> Em “Feminismo em comum”, um trecho bastante elucidativo do significado de patriarcado: “O que chamamos de patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições. É esse sistema que o feminismo busca desconstruir. Ele tem uma estrutura de crença firmada em uma verdade absoluta, uma verdade que não tem nada de “verdade”, que é, antes, produzida na forma de discursos, eventos e rituais. Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres e outros pensamentos que soam bem limitados, mas que ainda são seguidos por muita gente” (TIBURI, 2018, p. 27).



época e isso está impresso em suas obras, como não poderia ser diferente. A complexidade de sentidos do silêncio é uma constante em suas personagens, impressa nos pensamentos, sentimentos e experiências, como ausência e presença, significando e coexistindo, simultaneamente.

As observadoras femininas nos [...] romances de Woolf são vistas como produtoras de "domínios de objetos" e "rituais de verdade", não apenas refletoras da opressão social ou dos homens. [...] Woolf incorpora diferenças na seleção e estilo de representação do silêncio. Observar as mulheres nesta tradição se voltarem para dentro e não para fora para o desenvolvimento ou para escapar de suas identidades [tradução nossa]<sup>37</sup> (LAURENCE, 1991, p. 75).

O livro "*The reading of silence: Virginia Woolf in the english tradition*" (1991), de Patricia Laurence, é um bom exemplo de como o silêncio na obra de Virginia Woolf, e suas multiplicidades de significação, foi e continua sendo - a exemplo dessa dissertação - tema de pesquisa acadêmica e artística. Na descoberta das criações de Virginia foi que essa trajetória de pesquisa começou. Em silêncio, no silêncio e pelo silêncio, sou-lhe muito grata.

Esse grupo de artistas que fizeram e fazem ressoar os seus silêncios em outras linguagens artísticas e áreas do conhecimento, é o grupo de criadores<sup>38</sup> com o qual começo a ter vislumbres e tecer caminhos que me aproximam das obras de dança que serão analisadas mais à frente. Antes, alguns conceitos que surgiram no decorrer deste enlace serão desenvolvidos, como discurso, presença e sentido.

O corpo do silêncio segue em processo.

---

<sup>37</sup> Do original: "*Female observers in [...] Woolf's novels are viewed as producers of "domains of objects" and "rituals of truth", not just reflectors of social oppression or of men. [...] Woolf embodies differences in the selection and style of representing silence. Observing women in this tradition turn inward rather than outward for the development or escape from their identities*" (LAURENCE, 1991, p. 75).

<sup>38</sup> Encontros imaginários atemporais: Cage compositor da trilha de um filme dirigido por Bergman, roteirizado por Sontag, inspirado em Woolf, protagonizado por Abramovich e adaptado para o teatro por Beckett. Inspirações da imagem a seguir.

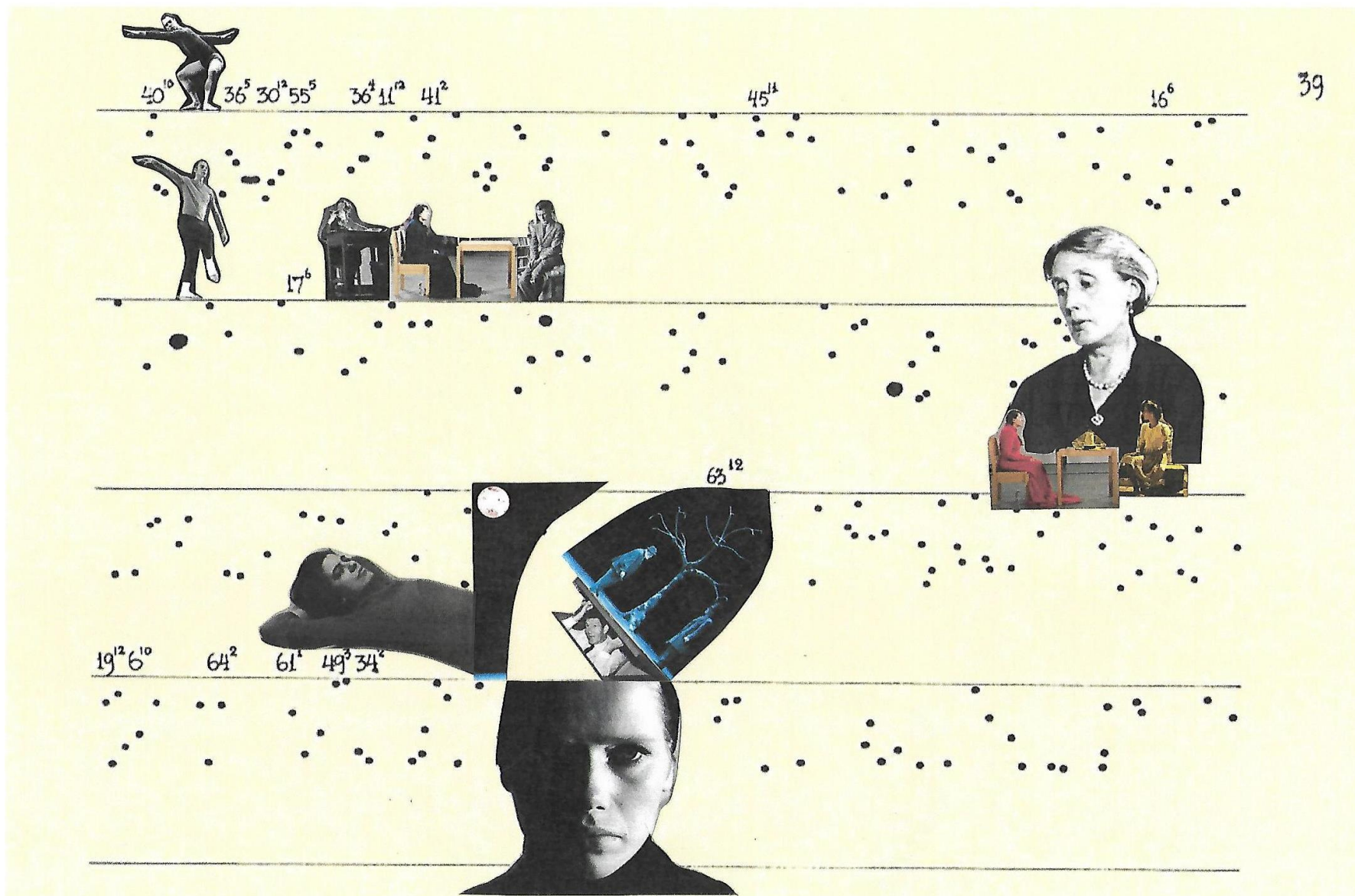


Figura 4 - Colagem "Inspirações", Salvador. Olga Lamas, 2017.

## **Silêncio: sentido, discurso e presença**

O silêncio, assim como a palavra, pode compreender ambiguidades, ser um espaço pleno de significado(s) em construção. Silêncio compreendido como um corpo complexo, silêncio que é ampliação dos sentidos.

Tais reflexões sobre o silêncio nos propõem, já de imediato, sair de uma zona maniqueísta de raciocínio que compreende uma coisa como sendo uma e não outra. Os sentidos do silêncio podem ser vários, contrários e coexistir, a depender do contexto. Vamos nos guiando, então, por uma ideia de silêncio que remete à abertura, fluidez, como um território de movimento dos sentidos. Silêncio que evoca dança...

Nessa perspectiva, encontramos a autora Eni Orlandi (2007) que enuncia que ao pensar o silêncio problematizamos as noções de linearidade, literalidade e completude. Ela nos conta que o silêncio não fala mas significa, e que seria inútil tentar traduzi-lo em palavras - como desejava Virginia Woolf<sup>39</sup>, poeticamente. Para Orlandi, é preciso compreender seus sentidos por métodos discursivos:

Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é. Podemos mesmo chegar a uma proposição mais forte, invertendo a posição que nos é dada pelo senso comum (e sustentada pela ciência), na qual a linguagem aparece como “figura” e o silêncio como “fundo”. Desse modo, podemos dizer que o silêncio é que é “figura”, já que é fundante. Estruturante, pelo avesso. (ORLANDI, 2007, p. 30)

Em “O Neutro” (2003), Roland Barthes realiza uma tessitura sobre o silêncio que vai no contrafluxo das reflexões apresentadas por Eni Orlandi. Para ele o silêncio só pode se constituir em relação à fala, como sinônimo da não-fala, do calar-se. Silêncio que não é signo no sentido próprio, que não remete a um significado por si só. Barthes defende que tudo passa pela linguagem, ou seja, que a linguagem cria tudo e o silêncio seria a não-linguagem, o puro vazio.

Já Orlandi traz a noção de que o silêncio significa em si mesmo e por si mesmo; conta-nos que ele não é pano de fundo da linguagem, o *vazio* da linguagem, o lugar da ausência das palavras – como defende Barthes. A autora

---

<sup>39</sup> Se começou a leitura por aqui ou ainda não leu o enlace “Artistas e(m) seus silêncios”, dê uma olhada na página 31.

“brinca” ao dizer que toda palavra, antes de sê-la, foi silêncio, assim como canta Arnaldo Antunes que “o silêncio foi a primeira coisa que existiu”<sup>40</sup>. A autora defende o silêncio como *fundador*, como aquele que torna toda significação possível, que indica que o sentido pode sempre ser outro. Fundador não como sinônimo de originário, absoluto, preexistente, mas como um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido:

(...) a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (ORLANDI, 2007, p. 47)

Nesse ensejo, do silêncio como potência de movimento dos sentidos e significações e também como linguagem, ainda que distinta da linguagem verbal, podemos aproximá-lo do conceito de discurso. Etimologicamente, *discurso* já traz a ideia de movimento (curso, percurso) e significa a palavra posta em movimento como prática de linguagem, inclusive as palavras não ditas. Para Susan Sontag, “o discurso pode esclarecer, liberar, confundir, exaltar, corromper, hostilizar, gratificar, afligir, aturdir ou animar” (SONTAG, 2015, p. 27). O discurso, compreendido enquanto acontecimento da linguagem, é onde se “compreende a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral constitutivo do [ser humano] e da sua história” (ORLANDI, 2015, p.13).

Se o silêncio é linguagem e o discurso é prática de linguagem (com e sem palavras), podemos afirmar que o silêncio faz parte do discurso, e mais, que o silêncio em si mesmo é discurso, com seus sentidos e significações próprias, de acordo com o contexto em que se faz presente.

Seguindo esta senda, é importante distinguir silêncio de silenciamento, visto a recorrência com que são tomados como o mesmo. Ainda que ambos possam se mesclar, existe uma diferença basilar: silenciamento já não é silêncio, mas “pôr em silêncio”, é o silêncio interdito. A censura é um exemplo de silenciamento, pois não significa ausência de informação, mas interdição da informação.

---

<sup>40</sup> Canção mencionada no enlace “O Corpo do Silêncio”, onde há o *link* para escutá-la (página 19).

Silêncio e silenciamento podem se fundir, ainda que não operem e signifiquem do mesmo modo. A depender do contexto é que poderemos distinguir um do outro, perceber se ali opera um silêncio de abertura dos sentidos ou um silêncio de interdição dos sentidos (silenciamento)<sup>41</sup>. Nesse caso,

(...) o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras. Essas considerações também se confirmam se pensarmos em aspectos etimológicos do silêncio. Em sânscrito a raiz ambivalente *mu* está na origem de palavras que significam tanto falar como ficar em silêncio: *mutus* (lat. mudo), *mytheomai* (greg. dizer) etc. Presença e silêncio se cruzam no mesmo acontecimento de linguagem. (ORLANDI, 2007, p. 74)

Silêncio e presença têm uma relação direta, uma vez que ambos pressupõem movimento, abertura e fluxo. No livro “Produção de Presença” (2010), o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht traça algumas pistas sobre o conceito de presença. Conta o filósofo que “a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, nunca pode ser uma coisa a que, por assim dizer, nos possamos agarrar” (GUMBRECHT, 2010, p. 82).

Uma ilustração que exemplifica a relação entre presença e silêncio, é a experiência de meditação. Ao vermos uma pessoa em estado de meditação, nesse estado que chamarei de *silente*, é comum pensarmos que ela está “em outro lugar” ou que ela está “em outra frequência”. Porém, em linhas gerais, a prática da meditação propõe que a pessoa esteja absolutamente presente, no momento factual da ação meditativa, sem pensamentos relativos ao passado ou ao futuro, de modo que o “esvaziamento” desses pensamentos abram espaço para uma percepção integral do aqui-agora, do *instante-já*<sup>42</sup>. Esta ideia de presença exemplificada na meditação tem relação direta com as reflexões que estamos tecendo sobre o silêncio.

Tanto a linguista Eni Orlandi quanto o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht se referem à serenidade como uma qualidade da presença; no caso de Orlandi a relação da serenidade é diretamente relacionada à origem etimológica da palavra silêncio (*sileo*) que significa tranquilidade e era empregada “para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar

<sup>41</sup> Sugiro que nesse ponto da leitura, dê um salto para o enlace “Notas sobre silenciamento” (página 42) e depois retorne.

<sup>42</sup> Termo de Clarice Lispector, recorrente no seu livro *Água Viva*, de 1973.

profundo<sup>43</sup>” (ORLANDI, 2007, p. 33). Ainda sobre a serenidade, Gumbrecht fala da “serenidade como a capacidade de abandonar quaisquer imaginação e projeção transcendentais” (GUMBRECHT, 2010, p. 97), ou seja, “estar ao mesmo tempo concentrado e disponível, sem deixar que a concentração calcifique na tensão de um esforço” (Id., *ibid.*, p. 132).

A presença relacionada a esse estado de serenidade pode, também, ser associada a uma *temporalidade extrema*, a “um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos ‘deixando o passado para trás’ e o futuro está bloqueado” (Id., *ibid.*, p. 152). Nas palavras do autor:

Muitos outros filósofos interessados no fenômeno da presença associa(m) esse conceito àquilo que chamo de condições de “temporalidade extrema”. (...) a presença, pelo menos a presença nas condições contemporâneas, é o nascimento, a chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma. (GUMBRECHT, 2010, p. 82)

Sentido, discurso, presença, serenidade e temporalidade são conceitos presentes nas obras de Eni Orlandi e Gumbrecht e, por vezes, os autores se referem a um mesmo conceito de modo, aparentemente, divergente. Encontro muitas consonâncias em suas perspectivas, mais do que dissonâncias, principalmente porque ambos autores evocam movimento, incompletude e fluidez como motores desses conceitos, ainda que o façam de modos distintos. Em suas abordagens, eles nos remetem à ideia de complexidade, de abertura, do constante “vir a ser” que são matéria do corpo do silêncio – ilustrado no primeiro enlace.

Sobre esses pontos divergentes de reflexão dos autores, na perspectiva de Gumbrecht, o sentido seria estático e a presença seria a condição de abertura, movimento. Já Orlandi fala do sentido no silêncio como movimento, como um contínuo vir-a-ser, que no silêncio os sentidos são múltiplos. Em termos de discurso verbal, ela nos conta, de modo similar ao defendido por Gumbrecht, que o sentido pode ter esse caráter mais estático e cristalizado:

De um lado, é na movência, na provisoriedade, que os sujeitos e os sentidos se estabelecem, de outro, eles se estabilizam, se cristalizam, permanecem. Paralelamente, se de um lado, há imprevisibilidade na relação do sujeito com o sentido, da linguagem com o mundo, toda

---

<sup>43</sup> Novamente o aroma de maresia surge nessas páginas, o mar é uma excelente metáfora do silêncio.

formação social, no entanto, tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas: há modos de se interpretar, não é todo mundo que pode interpretar de acordo com sua vontade, há especialistas, há um corpo social a quem se delegam poderes de interpretar (logo de “atribuir” sentidos), tais como o juiz, o professor, o advogado, o padre etc. Os sentidos estão sempre “administrados”, não estão soltos. Diante de qualquer fato, de qualquer objeto simbólico somos instados a interpretar, havendo uma injunção a interpretar. Ao falar, interpretamos. Mas, ao mesmo tempo os sentidos parecem já estar sempre lá. (ORLANDI, 2015, p. 8)

A autora também defende que no discurso há um caráter de incompletude, sendo ele um ritual das palavras ditas e não ditas, que em movimento podem ter seus sentidos pluralizados, ao passo que Gumbrecht se refere ao discurso como sendo o pensamento humano em formas bem estruturadas. São perspectivas que se cruzam, as dos dois autores:

É verdade, em princípio, que todas as nossas relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no sentido, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica [...] para a verdadeira experiência da tensão produtiva, da oscilação entre sentido e presença – em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas. (GUMBRECHT, 2010, p. 136)

A presença, nos termos apresentados por Gumbrecht, estaria em oposição a uma necessidade interpretativa (hermenêutica) de extração dos sentidos que anulam nossa capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos nossos olhos, no contato com o corpo, no aqui-agora - a tal serenidade.

Um exemplo que ilustra a ideia de presença e nos aproxima do próximo tópico é: quando pensamos, ao sair da sala de espetáculo após a apresentação de um solo de dança, que a dançarina estava *inteira* em cena, que ela fez uma performance *visceral* naquele dia, que estabeleceu uma *conexão direta* conosco, espectadores, que tivemos a sensação nítida de que o *tempo parou* e fomos hipnotizadas/os por sua dança etc. Esses pensamentos remetem à produção de presença que se deu naquele palco e pudemos captar. Produção de presença que ocorreu também conosco, sentadas/os e observando - no caso deste exemplo específico.

Somamos à reflexão do silêncio em suas dimensões de sentido, discurso e presença, a dança. Esses conceitos que foram sendo tecidos, agora

nos auxiliam a compreender a noção de silêncio na dança contemporânea, a ressignificar o corpo em movimento num dado estado de presença, que produz sentidos e discursos, operando nas esferas do visível e invisível:

A presença total no instante, sem prazo ou antecipação estipulada, é tudo o que constitui a qualidade de um ato de dança. É um elemento igualmente essencial de elaboração da “presença” do bailarino. A “presença” pode ser lida como a qualidade de “estar lá” (o que decorreria de uma compreensão topológica do ser), assim como uma pessoa se expressa em termos relacionais pela força comunicativa do “eu” e da aura tensional e espacial que o corpo, ao mesmo tempo, ressuma e organiza. Contudo, para o bailarino, este aspecto também tem que ver com a urgência de estar presente no presente (um conceito de tempo). Sem a “presença”, nada passa de instantaneidade do ato, da correspondência profunda entre o movimento e a natureza do instante que se ilumina (e que é iluminado). A presença no instante pode definir-se, como sugere Odile Duboc, através do “instante consciente”. No caso de Duboc e dos seus bailarinos, a consciência de estar-no-tempo provoca um estado de presença excepcional: o corpo em grande esforço mantém o tempo em suspensão. (LOUPPE, 2012, p. 163-164)

O corpo que dança é um corpo em movimento que, por sua vez, movimenta todo o seu redor - tempo, espaço, espectadora. Ao dizer que na dança o corpo está em movimento, um corpo aparentemente parado e imóvel frente aos nossos olhos poderia estar dançando? Se suas células, órgãos, respiração, pensamentos, tudo isso está em movimento, este é um corpo que dança. Assim como Cage no experimento da câmara fechada percebeu que o silêncio total não existia, porque ainda assim escutava os barulhos internos do próprio organismo e, mesmo com essa *descoberta* continuou criando e pensando o silêncio em suas obras musicais – silêncio como barulho e pausa, complexidade em si mesmo - também a dança é um território de complexidade, em que mesmo um corpo parado em cena pode estar dançando.

A reflexão sobre esse corpo será tecida em páginas adiante. Um corpo, aqui chamado de *corpo do silêncio*, em suas paragens, pausas, palavras não ditas verbal, sonora ou musicalmente, corpo que não está visivelmente presente no palco e que, ainda assim, é um corpo que dança. Porém antes, nas próximas folhas, estão as “Notas sobre silenciamento”, onde além de aprofundarmos na diferenciação entre silêncio e silenciamento, criamos um espaço de contextualização do cenário político social que atravessamos no momento mesmo desta produção dissertativa e de reiteração do caráter feminista dessa escrita-



leitura. Aqui realizamos um exercício de conhecimento que é ato político e também registro de um momento histórico. Sigamos movendo.

## Notas sobre silenciamento<sup>44</sup>

Relutância em começar a escrita desse enlace... Fugi o quanto pude de enfiar o dedo na ferida. Mas no hoje em que escrevo, dia 15 de março de 2018, as palavras escorrem como lágrimas nessa folha. Hoje eu não posso mais adiar essa escrita-grito. Hoje é data histórica de mais um silenciamento no Brasil e eu preencho estas linhas buscando transformar a desesperança em força, a dor em coragem.



Figura 5- Imagem-cartaz de Marielle Franco. Internet, 2018.

---

<sup>44</sup> A criação de um enlace específico para as reflexões sobre silenciamento foi sugerida por Gilsamara Moura, na ocasião do exame de qualificação desta dissertação. Agradeço-a pela indicação tão acertada; não seria coerente passar superficialmente por tal discussão neste trabalho. Tocar nesses pontos remexeu muito, sim. Doeu, deu nó na garganta, reviro no estômago; mas respirar fundo é preciso, viver é preciso. Deixar as lágrimas rolarem, lavarem um pouco e daí retomar o fôlego, pisar forte no chão e reiterar a certeza de que é preciso seguir, reafirmando cotidianamente, a potência de nossa voz, corpo, existência, nossa arte, *sustentar nossas trincheiras* (MACÊDO; MANO, 2018, p. 100). Força e coragem são as palavras basilares do momento.

Na imagem da página anterior, a foto de Marielle Franco<sup>45</sup> é a base para uma frase-convocação que traz o silêncio em destaque. Imagem e frase fazem do silêncio o engate para não paralisar, não esmorecer, não esquecer, para o não-silenciamento. A ideia é direta: diante de mais um feminicídio<sup>46</sup>, *nenhum minuto de silêncio* é plausível; nenhum silêncio que seja de omissão da nossa potência de vida no mundo.

Através das palavras da própria Marielle, vereadora do Rio de Janeiro assassinada em 14 de março de 2018, começaremos a relatar as notas sobre silenciamento:

Como mulher, negra, com origem na favela da Maré, feminista por convicção, assumi o desafio de ocupar a câmara municipal do Rio com as nossas pautas. Para além disso, assumi o desafio de conquistar um espaço determinante para uma estética popular que consiga articular com os sujeitos estratégicos para barrar o avanço do capital e constituir ambientes nos quais os direitos às diferenças, à vida e à dignidade humana sejam determinantes. Portanto, a empatia com mulheres, negros e mais pobres, são elementos centrais para enfrentar, barrar e superar os projetos dos “donos do poder”. (FRANCO, 2018, p. 121)

Com uma trajetória de luta pelos direitos humanos e exercendo o primeiro ano de seu mandato de vereadora (a quinta mais votada do Rio de Janeiro, importante dizer), Marielle vinha realizando denúncias constantes dos abusos de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades da periferia do Rio. Essa mulher foi brutalmente silenciada e através de suas próprias palavras na citação acima, encontramos as pistas do porquê.

O silenciamento tem relação direta com o poder, com o que poderíamos chamar de *política do silêncio* que produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, que joga com o poder-dizer que impõe um silêncio. Eni Orlandi afirma que no silenciamento opera uma forma que não é a de “calar mas de fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’” (ORLANDI, 2007, p.53).

---

<sup>45</sup> Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco (27/07/1979 - 14/03/2018), nascida e criada na favela da Maré/RJ, formada pela PUC-Rio, e mestra em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF) - com a dissertação de mestrado “UPP: a redução da favela a três letras” - foi uma socióloga feminista e militante dos direitos humanos e da política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro na eleição municipal de 2016. Crítica da intervenção federal no Rio de Janeiro e da Polícia Militar foi assassinada a tiros.

<sup>46</sup> “Femicídio é um crime de ódio e seu conceito foi desenvolvido na década de 1970 para reconhecer e dar visibilidade à morte violenta de mulheres resultante da discriminação, opressão, desigualdade e violência sistemáticas” (MENICUCCI, 2018, p. 71).

A execução de Marielle Franco foi uma ação de silenciamento de sua potência mobilizadora e transformadora, uma tentativa de imposição do silêncio como ordem máxima e que tomou estrategicamente sua vida como exemplo para todas/os do que não deve ser feito e acionado – criticar e denunciar a opressão de mulheres, LGBTQs, negros, indígenas, pobres, as ditas “minorias sociais”, ou seja, mover as estruturas. Mas foi justo o efeito contrário que aconteceu a partir da interdição de sua vida: mobilizações em massa pelo Brasil e principalmente no Rio de Janeiro, com gritos e cantos de “Marielle, presente!”, presentificando a força e a ação político-social dessa mulher, por nenhum silenciamento a mais<sup>47</sup>.

Como já dito e exemplificado, para o silenciamento acontecer uma relação de poder precisa estar posta. Porém, o poder pode ser tanto impositivo/opressivo/castrador quanto insubmisso/resistente/libertador: “em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p.29). Ou seja, a essa *retórica da opressão* que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos, pode haver uma *retórica de resistência*, fazendo esse silêncio significar de outros modos, e vice-versa.

Para que a *retórica de resistência* opere, é importante entender como a “engrenagem” opressiva e dominadora se movimenta e mantém sua sistemática de exploração e de privilégios que consolidam política, social, econômica e culturalmente<sup>48</sup> o nosso ser no mundo. O patriarcado, que tem no “homem branco” seu máximo exemplar, é essa *engrenagem* que segue operando nos níveis visíveis e invisíveis do nosso cotidiano:

O espaço da voz foi até hoje do homem branco, situado no topo do sistema social de privilégios. Esse “homem branco” [...] representa o capital sexual (da heterossexualidade compulsória), o capital financeiro, o capital social e intelectual, por fim, o capital comunicacional. O “homem branco” é a metáfora que nos permite entender a proposta de uma outra fala possível para além dele. A autodesmontagem crítica do vodu do homem branco – muitas vezes encarnado em corpos não homens e não

<sup>47</sup> Sugiro a leitura da postagem de Diego Pinheiro, feita no dia 17 de março de 2018, disponível em: <https://www.facebook.com/diego.pinheiro.560/posts/2329602240399464> (acesso em 19 abr. 2018).

<sup>48</sup> Essas quatro últimas palavras, nesta mesma ordem, remetem de imediato à videoperformance de Geraldo Anhaia Mello, “A Situação” (de 1978). Sugiro que acesse o *link* ao finalizar este enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=CmGdn88VbZw&index=1&list=FLq4xr\\_R360dv4HHrZco9ZTw&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=CmGdn88VbZw&index=1&list=FLq4xr_R360dv4HHrZco9ZTw&t=0s) (acesso em 19 abr. 2018).

brancos – depende de que essa matriz subjetiva se posicione no lugar da escuta<sup>49</sup>. (TIBURI, 2018, p. 57-58)

O patriarcado é uma forma de poder que tem como cerne a imposição, a castração e a opressão à diversidade, operando como uma força que busca naturalizar certezas, tornar ideias, dogmas e leis inquestionáveis, de modo irremediavelmente violento física e simbolicamente. O conservadorismo é patriarcal. O posicionamento de que fala Tiburi, num *lugar de escuta*, não surgirá espontaneamente dessa *engrenagem*.

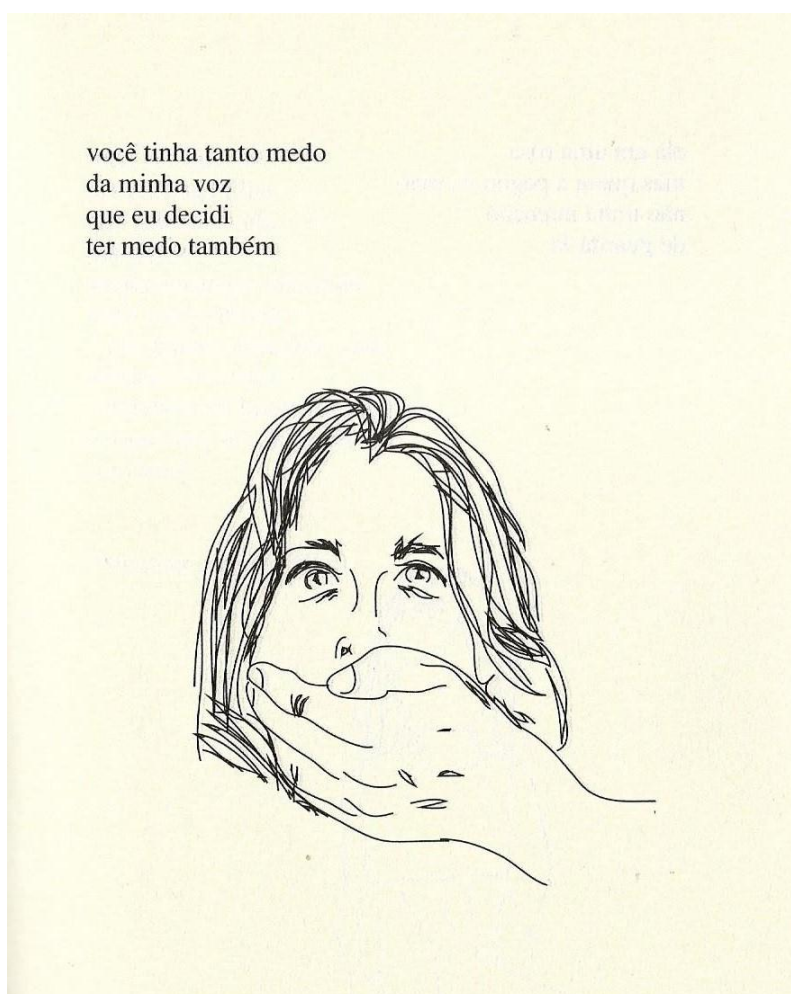


Figura 6 - Imagem do livro de Rupi Kaur. Rupi Kaur, 2018.

O silenciamento enquanto *política do silêncio* (que já não é silêncio, mas um *pôr em silêncio*, uma interdição do silêncio), é uma das peças principais da *engrenagem*, a qual o feminismo vai de encontro para “desparafusar”, quiçá

---

<sup>49</sup> Dê uma pausa agora no texto e acesse o vídeo “Machista? Eu?” do canal da @helmother: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7fhfv-DeY> (acesso em 20 abr. 2018).

romper. Uma política de silêncio que institui humilhação, subjugação e a censura de certos modos de ser/estar no mundo, como descreve Marielle:

Os estereótipos associados ao que é ser uma mulher e as expectativas sobre como devemos nos comportar são facetas do discurso conservador. Movimento esse que ganha força, em escala internacional, tendo em vista que o outro, a outra, o corpo que não compõe o grupo social de poder tende a ser “colocado para fora” ou “impedido” de conviver, com suas “diferenças” pelas classes dominantes. Com a falácia da narrativa de “crise econômica”, busca-se derrubar os direitos conquistados e uma vez feito, nós, mulheres negras, estaremos ainda mais vulneráveis à violência e ao racismo cotidiano. Para além de resistir, trata-se de ação fundamental alterar tal correlação de forças a nosso favor. (FRANCO, 2018, p. 118)

É aí que a *retórica da resistência* insurge enquanto necessidade vital, enquanto exercício de potência. O feminismo pode ser compreendido como retórica de resistência possível a esse sistema, como “contradispositivo, uma espécie de agulha que fura essa bolha” (TIBURI, 2018, p. 40). Marielle nos convoca a uma ação feminista e interseccional, quando fala da necessidade de resistência contra as repetitivas tentativas de silenciamento, a exemplo da derrubada de direitos conquistados por mulheres e trabalhadores e ao enfatizar a importância das mulheres negras nas ações de resistência.

O feminismo interseccional reúne em si os marcadores de opressão da raça, do gênero, da sexualidade e da classe social. É uma ação de luta contra sofrimentos, contra uma infinidade de silenciamentos acumulados historicamente e surge enquanto estratégia poderosa de resistência às complexidades que atravessam e compõem a engrenagem patriarcal. Ao feminismo interseccional interessa o dissenso, é a multiplicidade de vozes a matéria constitutiva da sua ética.

Em “Mulheres, raça e classe” (2016), Angela Davis realiza um recorrido histórico da população negra nos Estados Unidos pra contextualizar o cenário político social da década 1970 (quando o livro foi escrito), dando um enfoque especial ao papel das mulheres negras nos movimentos de luta contra as explorações – que ainda hoje se perpetuam. Ela nos fala dos EUA, mas suas considerações feitas há quase 50 anos são absolutamente contemporâneas, cabendo de modo certo ao Brasil de 2018. Davis traz a perspectiva do feminismo interseccional já no título do livro, e explora minuciosamente as

camadas simbólicas e estruturais que compõem a discussão da interseccionalidade, enfatizando como as opressões (físicas, sexuais, psicológicas e emocionais) são realizadas de maneira estratégica para manter o controle sobre os corpos de mulheres, principalmente mulheres negras, por parte do patriarcado.

A estrutura de classe do capitalismo encoraja homens que detêm poder econômico e político a se tornarem agentes cotidianos da exploração sexual. A presente epidemia de estupros ocorre em momento em que a classe capitalista está furiosamente reafirmando sua autoridade em face de desafios globais e nacionais. Tanto o racismo quanto o sexismo, centrais para a estratégia doméstica de aumentar a exploração econômica, têm recebido um encorajamento sem precedentes. (DAVIS, 2016, p. 202)

A violência racista e misógina tem crescido no Brasil, evidência de que nossa cultura política não tem pudor de cultivar quaisquer atos arbitrários e conservadores em favor do manutenção de seus privilégios de dominação. O panorama atual do Congresso Nacional é o mais conservador em décadas, com menos de 10% de mulheres ocupando tal espaço público de representatividade da população, com as bancadas armamentista, evangélica e ruralista<sup>50</sup> com uma agenda devastadora de direitos conquistados, alinhada à direita política brasileira e ao conservadorismo social. A lucidez de Davis (2016) ao dizer “tanto o racismo quanto o sexismo, centrais para a estratégia doméstica de aumentar a exploração econômica, têm recebido um encorajamento sem precedentes” é aterrorizante já num contexto de 1970; em pleno ano de 2018 perceber que essas são as palavras de ordem vigentes, é desolador.

Sob o ponto de vista dessa realidade política brasileira, qualquer reivindicação de autonomia e poder é intolerável, tida como perigosa – vide a execução de Marielle Franco, vide também o impeachment da presidenta<sup>51</sup> Dilma

<sup>50</sup> A chamada *Bancada BBB*, sigla para Bala, Bíblia e Boi.

<sup>51</sup> Um breve trecho sobre a relação do termo presidenta com o exercício de autonomia e poder de uma mulher à frente do cargo executivo máximo dessa terra, Brasil: “[Dilma] insistiu em ser chamada como ‘presidenta’ e não como presidente. A autodenominação serviu de afronta ao poder patriarcal e pode ser elencada entre os fatores que aceleraram o ódio – e também a inveja – despertado pela mulher que se afirmou como presidenta. Sabemos que uma feminista desperta mais o ódio por se dizer feminista do que por agir como uma feminista. [...] Fato é que Dilma Rousseff, ao dizer-se ‘presidenta’ causou mal-estar ao machismo. Interrompeu, talvez sem perceber, o jogo de linguagem machista da história da política no Brasil. Ao afirmar-se presidenta, ela se afirmou como eleita e reeleita potencializando seu lugar - único e pioneiro – de

Rousseff<sup>52</sup>. Justo por isso é imprescindível convocar os motores da força e da coragem, além de inaugurar modos de resistência que sacudam as estruturas que sustentam as desigualdades de gênero, interseccionando-as com classe e raça/etnia.

[Audre] Lorde nos ajuda nisso, lutar pelos direitos das mulheres é lutar pelos direitos dos negros; lutar pelos direitos dos negros é lutar pelos direitos das mulheres e dos índios, das pessoas trans e dos trabalhadores; lutar pelo direito dos trabalhadores é lutar pelo direito das mulheres que são trabalhadoras. (TIBURI, 2018, p. 55)

Essa perspectiva interseccional de articulação e criação de estratégias de união e resistência engendra o poder de *implodir* a sociedade tal como a conhecemos. A experiência indígena tem muito a nos ensinar sobre isso, afinal os povos indígenas vêm sendo atravessados há séculos por hordas de silenciamentos e invisibilizações na Pindorama<sup>53</sup>, que virou Brasil. Os Pataxó de Coroa Vermelha têm uma estratégia de resistência e de reação, intitulada pelo “homem branco” de *silêncio responsivo*, como revela a pesquisadora América César:

[O] *silêncio responsivo*, não significa passividade, consentimento ou acatamento da ordem dominante, pura e simplesmente, mas uma atitude afirmativa e tática de reagir à heteronomia, aguardando o momento propício para a resposta – silêncio como forma de maturação, no sentido de dar-se tempo, esperar o tempo/espaço propícios. (CESAR, 2011, p.97-98)

---

representante justamente das mulheres, histórica e atualmente ainda mais sub-representadas no cenário da democracia brasileira” (TIBURI, 2018, p. 108).

<sup>52</sup> Muito foi dito e escrito pelo viés político, econômico e jurídico do impeachment, mas aqui me refiro à instância misógina e sexista desse acontecimento, propositadamente minimizada e relegada ao status de problema menor “o que sem dúvida denota mais uma tentativa de silenciamento da história das mulheres no Brasil” (ARGOLO; RUBIM, 2018, p. 12). O livro “O Golpe na perspectiva de Gênero” (2018) é um excelente referencial desse lamentável fato histórico, com vários trechos presentes nesse enlace, inclusive os escritos por Marielle Franco. Outro trecho contundente que ilustra a dimensão opressiva do impeachment: “o sexismo, o machismo e a misoginia compuseram os lances mais lamentáveis e perversos da campanha do impeachment. A mídia seja abertamente, ou em articulados jogos de linguagem, utilizou os estereótipos de gênero e *doublebinds* [conceito que retrata o paradoxo vivenciado pelas mulheres políticas em qualquer que seja o comportamento adotado por elas, em que alguma falta sempre será apontada] para empreender sua elaborada oposição a Rousseff. Mas o fato é que a presidenta rompeu estereótipos de gênero e apresentou-se como uma mulher que não cabe no *script* das instituições mais tradicionais da sociedade brasileira, incluindo a imprensa” (ARGOLO; RUBIM, 2018, p. 16).

<sup>53</sup> Significa *Terra das Palmeiras* em tupi-guaraní, nome pelo qual alguns povos indígenas chamavam as terras brasileiras.



Para essa comunidade Pataxó, o *silêncio responsivo* não significa submissão. É um silêncio que opera como a *retórica de resistência*, insubmissão, recusa à opressão e que se desenvolve através da criação do tempo/espço de maturação, nessa atitude reflexiva e tática que revela o melhor modo de reagir à dada situação.

Pausa para observar o campo de ação e amadurecer estratégias. Responsabilizar-se pela transformação do silenciamento em silêncio. Transformar a devastação objetiva e simbólica que o silenciamento é capaz de infligir nos corpos, em silêncio de abertura e movimento dos sentidos, o silêncio que nos lembra do mar<sup>54</sup>. *Pausar para observar o campo de ação e amadurecer estratégias*: repetir essa frase como um mantra, quantas vezes for necessário, evocando a força e a coragem que mantém nossa lucidez. Esse mantra é uma convocatória, porque sim, juntas/os somos mais fortes e capazes de fazer toda e qualquer impossibilidade ruir<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Se ainda não leu o enlace “O Corpo do Silêncio”, dê uma olhada na página 20.

<sup>55</sup> Volte à nota de rodapé 48, na página 44. Revigore seus olhos vendo esse vídeo e sorria um pouco com toda a ironia, antes de seguir. O que você lerá na sequência (o enlace que escolher ler) terá um outro tom, então se permita uma pausa.

## Silêncios na dança

Um corpo parado, estático, imóvel, calado, reticente, invisível, dança. Este corpo dança, mesmo que aparentemente não. Mas, não seria a dança, corpo em movimento? Na ausência aparente de movimentos desse corpo estão segredados milhares de micro movimentos, e se olharmos com um pouco mais de apuro, perceberemos. O que não falta nesse corpo é movimento.

Uma dança que acontece desse modo é uma dança que desvela todo um contexto, uma paisagem. Pois quando esse corpo surge à nossa frente, percebemos o todo que se apresenta ao seu redor – incluindo nós que lhe observamos. Um corpo em sua dança parada revela o movimento da paisagem e vice-versa, como “o edifício segura o seu chão contra tempestade que lhe ruge por cima e por isso é o primeiro a tornar manifesta a tempestade na sua violência” (HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2010, p. 100).

O que chamamos de *corpo do silêncio* é um corpo que constrói sentidos e elabora discursos a partir da presença; um corpo *silente* que em sua aparente imobilidade “manifesta a tempestade”<sup>56</sup>. Esse é um corpo que utiliza de certos procedimentos compositivos em sua dança, que chamaremos de *procedimentos de silêncio*. São certas estratégias compositivas e efeitos de sentido, provocados pela não emissão de voz ou sonoridade, pela pausa, paragem, e mesmo por não estar na cena, em tempo real. Destrinchemos cada um desses procedimentos.

Durante séculos, no ocidente, a voz era resguardada à arte do canto e do teatro – esta última considerada uma arte do texto, baseada na expressão da fala. Não havia voz na cena da dança e sim música – a trilha sonora à qual os movimentos coreográficos acompanhavam. Quase como uma obrigatoriedade, as coreografias seguiam a rítmica da música. Quando esse *modus operandi* da dança começou a ser implodido e o conceito de corpo foi tomando os contornos do que hoje compreendemos como sendo corpo – essa matéria altamente complexa -, a voz foi sendo *incorporada* na dança, voz entendida como corpo, voz entendida como movimento, voz entendida como dança. E na mesma cadência, a

---

<sup>56</sup> Mais no enlace “O corpo do silêncio”, nas páginas 19 a 23.

música foi saindo de cena ou se tornando uma obra à parte da qual a dança não era mais dependente.

Os bailarinos da grande modernidade (Duncan, Laban, Humphrey, da dança dos anos 1960 e 1970) quiseram sobretudo renunciar à música para, sem dúvida nenhuma, infringir os esquemas tradicionais, mas também porque tinham ouvido no seu próprio corpo os recursos rítmicos do silêncio. Neste contexto, Duncan afirma: “Essas danças não eram acompanhadas por música, mas pareciam nascer do ritmo de músicas inaudíveis”. [...] na atualidade, seguindo os caminhos da dança nos anos 1980, as passagens em silêncio existem praticamente em todas as coreografias contemporâneas, sobretudo naquelas que se encontram intimamente ligadas à música, não como acompanhamento, mas como parceiro estético, espelho ou modelo. (LOUPPE, 2012, p. 159)

Todo esse apanhado para explicitar que mesmo não havendo “nada novo sob o sol”, hoje em dia, em relação à presença ou ausência de voz ou trilha sonora na dança, as mudanças foram gradativas e nem sempre o silêncio – seja da voz, seja da trilha sonora – foram bem aceitos na dança.

O trecho a seguir, de José Miguel Wisnik em “O som e o sentido” se refere à música e aos sons audíveis, como voz, ruído e barulho que não necessariamente são considerados música, e o que eles são capazes de provocar sensorialmente. Mas, seguindo a perspectiva que vem sendo traçada aqui, o trecho também se refere ao silêncio (já que há música no silêncio e silêncio na música<sup>57</sup>):

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 1989, p. 28)

O procedimento de silêncio relativo a não emissão de voz e/ou trilha sonora, que identificamos como um dado recorrente em obras de dança contemporânea, está presente como estratégia compositiva em algumas das

---

<sup>57</sup> Caso ainda não tenha lido o enlace “Artistas e(m) seus silêncios”, dê uma olhada na página 26 sobre John Cage.

obras que serão analisadas nos próximos enlaces, assim como a pausa e a paragem.

O termo *paragem* foi traduzido por Thereza Rocha, a partir de *stillness* - conceito central do texto “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em *The Last Performance* de Jérôme Bel”, de André Lepecki, que integra seu livro “*Exhausting Dance*” (2006). Paragem se refere a um fato que começou a ser recorrente na dança contemporânea, a partir dos anos 90: uma dança que para, mas que nem por isso é estática, imóvel, inerte. A paragem seria uma *ação cheia de força*<sup>58</sup>, que assim como o silêncio revela intensidades e potências múltiplas:

[...] o silêncio não deve ser definido negativamente como uma falta [...], mas positivamente como um ativador, uma força, uma operação crítica. O silêncio funciona como um intensificador de atenção; ele dá densidade aos objetos. O silêncio também coloca os performers no nível dos objetos que eles manipulam, indexando o silenciamento da voz do dançarino no processo ontológico da coreografia ocidental de se tornar uma forma de arte autônoma. [...] O silenciamento coreográfico do corpo enfatiza seu compromisso em produzir um puro ser-para-o-movimento, um deslumbrante mudo-móvel. (tradução nossa)<sup>59</sup> (LEPECKI, 2006, p. 52)

Na obra de Marina Abramovic, “*The Artist is present*” (2012), poderíamos dizer que a artista está em paragem – imóvel em sua cadeira durante as horas de duração da performance. Nas obras de dança, a paragem se torna ainda mais perceptível quando precedida ou sucedida de um movimento aparente, “brusco”, por assim dizer. O movimento que ocorre antes ou depois sublinha a presença da paragem e o que ela pode suscitar em termos de sentido. Assim como o exemplo do edifício em meio à tempestade, a paragem nos incita perceber o movimento que lhe cerca.

Numa passagem do livro “*Poética da dança contemporânea*” (2012) que remete à intensidade possível de uma paragem, à suspensão ou expansão do tempo que ela pode provocar, nos fala Louppe do teórico de composição coreográfica, Nikolais:

<sup>58</sup> LEPECKI apud ROCHA, 2009, p. 11.

<sup>59</sup> Do original: [...] *silence should not be defined negatively as a lack [...], but positively as an activator, a force, a critical operation. Silence operates as an intensifier of attention; it gives density to the objects. Silence also places the performers at the level of the objects they manipulate, indexing the muting of the dancer’s voice in Western choreography’s ontological process of becoming an autonomous art form. [...] Choreography’s silencing of the body emphasizes its commitment to produce a pure being-toward-movement, a dazzling dumb-mobile*” (LEPECKI, 2006, p. 52).

[Ele, que] reúne no conceito de *motion* o gesto consciente e a consciência do gesto. “Enquanto arte, a dança é a arte do *motion*, não do movimento...” O *motion* é o gesto consciente e, sobretudo, a consciência do gesto: a consciência de todos os caminhos visíveis e invisíveis que percorrem o corpo ou apenas as falanges de um dedo. O *motion* diz respeito ao movimento como travessia da sua própria experiência. A “dança” existe quando esta experiência do ser-em-movimento, as qualidades e os modos da sua entrega ao *motion* prevalecem sobre todos os outros parâmetros, quer da ação, quer da criação artística. “Demorar duas horas a levantar a minha mão e a tocar na cabeça”, escreve o mestre em tom de brincadeira, “é talvez um tédio mortal, mas é dança”. Esta observação humorística não deixa de ser profunda: a dança como poética do movimento não vale pela originalidade nem pela configuração espaço-temporal deste último, mas pela intensidade da experiência que o conduz (e que ele transmite). (LOUPPE, 2012, p. 116)

Neste trecho, a ilustração da mão em movimento durante duas horas até alcançar a cabeça tem relação com a paragem, na medida em que as duas ações suscitam a abertura para sentidos diversos e isso só é possível por conta da relação de temporalidade expandida que elas estabelecem, desse tempo “outro” que emerge no quando da ação.

A temporalidade que é instaurada pelo movimento microscópico, dilatado, de um braço durante duas horas, indo da lateral do corpo em direção ao topo da cabeça, assim como um corpo estático e imóvel no palco durante vários minutos, provoca inquietação, dúvida, questionamento. Um tempo distinto do tempo cotidiano que se apresenta e faz com que

O objeto-obra-em-seu-processo-de-fazimento-como-de-arte interromp[a], abr[a] um vazio, um tempo de silêncio, uma parada, uma questão sem resposta, provocando um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. (ROCHA, 2009, p. 3)

Paragem é uma palavra que remete à paisagem. Uma metáfora possível seria que na paragem o corpo se tornaria paisagem, se fundiria a ela? E mais, o que difere a paragem da pausa? Novamente a temporalidade? Diria que sim, que a paragem é essa *ação cheia de força* que expande o tempo e que a pausa também é uma expansão temporal, porém mais breve, mais fugaz, uma suspensão perceptível no espaço *entre* do movimento.

Outro procedimento de silêncio é a *invisibilidade do corpo na cena*. Essa é uma estratégia compositiva cada vez mais recorrente em obras de dança, presente em diversas obras que tem na tecnologia digital sua base criativa -

*second lifes* e *streaming*, por exemplo, em que o corpo em sua presença real não é mais imprescindível para que a dança aconteça. Também nas danças que prescindem da presença física, esse procedimento vem sendo explorado, por exemplo, quando uma dançarina some da cena, seja através da iluminação com focos em partes vazias do palco e *blackouts*, ou quando ela simplesmente não está ali, não aparece<sup>60</sup>.

As obras analisadas nos próximos enlaces e que engendram os procedimentos de silêncio citados são *Amarelo* (2007), de Elisabete Finger, *Vestígios* (2010), de Marta Soares, e *Entre Ver* (2015), de Denise Stutz. Estas são obras criadas por artistas mulheres que admiro e que produziram uma inquietação profunda quando as presenciei, tornando-se memórias constantes que contaminaram<sup>61</sup> meus próprios processos criativos. Ainda que, de acordo com as informações disponibilizadas pelas artistas em *releases* e programas, as obras não tenham se ancorado, a priori, na noção de silêncio como disparadora da criação, nelas encontro pontos de convergência e estratégias poéticas que abarcam o silêncio e reconhecem o silêncio como elemento crucial para a recepção.

O interesse é identificar nas próprias obras as noções de silêncio que se apresentam poética, estética e politicamente, para daí tecer a análise sobre como as artistas criadoras dançam estes silêncios – como opera em cena o *corpo do silêncio* de cada uma. A reflexão se dará, de modo concomitante e entrelaçado, junto aos procedimentos de silêncio elencados nesse enlace.

É importante frisar que o olhar crítico e analítico debruçado para essas três obras de dança contemporânea, que foram criadas nos últimos dez anos e são de grande relevância para a cena da dança no Brasil<sup>62</sup>, é um olhar de mulher artista. E nessa escrita trarei à tona algumas discussões de gênero, junto aos conceitos de antropofagia, sambaqui e empatia. Acerquemos essas ponderações ao próximo enlace, sobre o espetáculo solo “Amarelo”.

---

<sup>60</sup> Este último exemplo de procedimento de silêncio se refere à discussão presente em “Silêncio Empático em Entre Ver” (páginas 69 a 74).

<sup>61</sup> “A informação se transmite em processo de contaminação” (GREINER, 2005, p. 131).

<sup>62</sup> A relevância para o campo artístico está aqui referenciada na participação de circuitos de notável visibilidade, através do recebimento de prêmios de abrangência nacional e a presença em eventos de grande porte, bem como às menções em críticas de dança e trabalhos acadêmicos, os quais serão mencionados no decorrer dos enlaces.

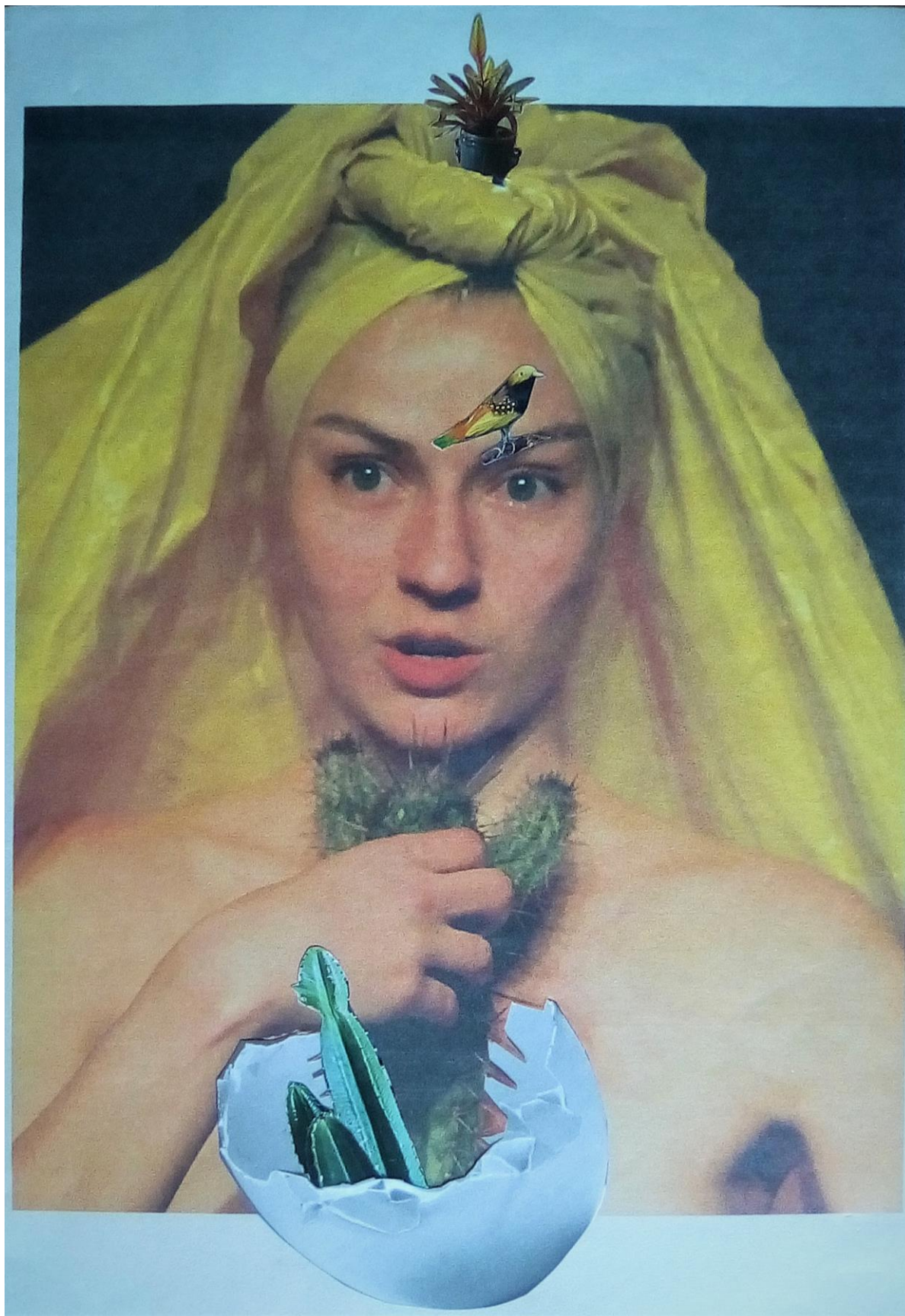


Figura 7 – Colagem “Amarelo Ovo”<sup>63</sup>, Salvador. Olga Lamas, 2017.

<sup>63</sup> Sugiro que enquanto observa esta colagem, escute a canção *Elisa*, do álbum *Jane Birkin - Serge Gainsbourg (1969)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HNis7RVh7-A> (acesso em 17 jun. 2018).

## Silêncio antropófago em Amarelo

Pressupondo a vinculação entre corpo, movimento e som em experiências do silêncio, a sensorialidade suscitada em *Amarelo* (2007)<sup>64</sup> está fortemente vinculada à movimentação dilatada de Elisabete Finger<sup>65</sup>, que dança criando espaços e temporalidades de silêncio. O trabalho propõe uma experiência sensorial,

[...] entre massa, pele, plástico, espinhos, goiabada; entre toque, gosto, cheiro. As formas e imagens geradas nessa integração não são uma conclusão, mas um evento, um manancial de passados e futuros possíveis. Surgiram na prática e tornaram-se o princípio ativo de uma trajetória: a contingência do fazer, desmanchar, transformar... (FINGER, 2007).

No espetáculo são utilizados os seguintes elementos cênicos: uma grande lona amarela, massa de pão, cacto e goiabada. Os elementos são manipulados de modo que suas funcionalidades são reconfiguradas, tendo seus possíveis sentidos transformados constantemente como num “terreno movediço” (FINGER apud DINIZ, 2012, p. 62). Por exemplo, a lona amarela que no início forra todo o chão, no decorrer da obra se torna saia, depois cabelo/véu; o pedaço de goiabada transita da boca da artista para o chão para axila para o cacto (em posição semelhante ao que seria uma boca da planta e depois a flor/fruto) e para sua própria boca novamente; a massa de pão é abraçada, pisada, vestida.

Por vezes, o modo como Elisabete manipula os elementos permite que eles se tornem uma extensão de seu próprio corpo, ou seja, ora o objeto é *apenas* objeto, ora o objeto é corpo, numa dinâmica de esvaziamento e preenchimento constante de sentidos.

<sup>64</sup> Coincidentemente, em 2017, a artista voltou a performar o solo após alguns anos sem apresentá-lo e, assim, a tessitura desse texto, realizada no mesmo ano, toma outro fôlego, parece ganhar ainda mais sentido, já que a obra volta ao movimento - viva - para além de nossa memória e dos registros.

<sup>65</sup> Performer e coreógrafa, desenvolve trabalhos que perseguem uma lógica de sensações e se ocupam de um erotismo da matéria: um corpo-matéria que se funde, colide, atravessa outras matérias. Foi artista residente na Casa Hoffmann (Curitiba, 2004), fez parte da Formação Essais no Centre National de Danse Contemporaine d’Angers (França, 2005-2006), e do Programa SODA – Solo/Dance/Authorship, mestrado em dança pela HZT/UdK (Berlim – Alemanha, 2010-2011). Foi co-fundadora e integrante do Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial (2005-2012). Tem apresentado seu trabalho em diferentes contextos (dança, performance, artes visuais), em diversos festivais e mostras no Brasil e em outros países, com apoio de instituições como: Itaú Cultural, Festival Panorama, FUNARTE, Ministério da Cultura, Instituto Goethe, PACT Zollverein, Fabrik Potsdam, Uferstudios, entre outras.



O silêncio em *Amarelo* é paradoxal: um silêncio presente nas pausas e na precisão dos movimentos da dançarina, que se faz ainda mais perceptível quando a manipulação dos objetos (principalmente da lona) provoca ruídos, num contraponto sonoro entre o corpo dilatadamente silencioso da artista e a materialidade ruidosa dos elementos; um silêncio das palavras não ditas pela voz de Elisabete, que repetidamente balbucia palavras sem emitir som, como quem fala para si, sozinha, e que mesmo ao dublar brevemente a canção *Elisa*, única música<sup>66</sup> do espetáculo, com um pedaço de goiabada lhe tampando a boca, não nos deixa escutar sua voz. *Com a goiabada cor de carne fresca na boca, estaria Elisabete comendo Elisa?*



Figura 8 - Fotografia "Amarelo Goiabada". Fonte Alessandra Haro, 2007.

Dos seus balbucios de palavras, o que não nos chega auditivamente, conseguimos perceber sinestesticamente. Suscitados pela dilatação do corpo da artista (e aqui me refiro também aos objetos de cena que se tornam corpo), os silêncios que permeiam a obra propõem uma temporalidade distinta. Quem assiste é convidada/o a partilhar dessa temporalidade outra, instaurada pela dilatação silenciosa que perpassa todo o *Amarelo*, consolidada nos vários momentos de paragem da dançarina, quando até seu movimento de piscar os olhos é expandido, marcadamente pausado.

O corpo semidesnudo da artista, que traja somente um curto *short* vermelho, remete a um corpo infantil, de menina inventiva que imagina cenários e cria mundos possíveis com os materiais ao seu redor. Essa nudez nos remete

<sup>66</sup> Canção de 1969, de autoria do músico, cantor e compositor francês Serge Gainsbourg (1928 - 1991). *Link* para escutá-la na nota de rodapé 63.

também à “liberdade do índio nu que pensava a céu aberto” (AZEVEDO, 2016, p. 182), sem a opressão da roupa que traz consigo camadas e mais camadas de tabu, literalmente: esconder as “vergonhas”, como se o corpo nu fosse vergonhoso; criar uma barreira acima da pele que atenua a dissociação humano-natureza; roupa como símbolo de catequização, colonização, capitalismo e patriarcado.

A partir da lentidão precisa dos gestos encadeados pela dançarina, suas paragens e, assim sendo, seus silêncios, somos convidadas/os a cocriar a obra que assistimos. Não só de lentidões e suspensões é feita a obra, em momentos pontuais há uma ruptura dessa dinâmica de movimento e emergem abruptas, velozes e ruidosas movimentações. Tais oscilações de movimento fazem com que a percepção dos procedimentos de silêncio nessa paisagem cênica seja mais evidente. Porque sabemos que existe movimento, percebemos quando há pausa; por percebermos o barulho, sabemos quando o silêncio se instaura. Em “O som e o sentido” (1989), o músico José Miguel Wisnik reitera essa constatação quando diz que

Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio<sup>67</sup>. (WISNIK, 1989, p. 18)

Retornando à menção da cocriação da obra, quando o olhar de Elisabete encontra o olhar de quem a observa em sua dança, parece realizar um convite à partilha. A impressão que temos, como espectadores, é que estamos realizando os movimentos de maneira conjunta, como se Elisabete fosse uma tela pintada pelos nossos olhos, hipnotizados por uma coreografia que parece saída da nossa própria imaginação. No texto do programa de *Amarelo*, já se anuncia uma convocação à alteridade: “um convite ao outro que observa. Para uma imagem, é preciso ser dois” (FINGER, 2007).

Sendo nosso próprio corpo expectante cocriador de sentidos para as imagens no palco, uma relação de alteridade entre nós e a artista é estabelecida. A obra *Amarelo*, em si mesma, alude a uma relação direta da alteridade com o

---

<sup>67</sup> Trecho presente também no enlace “Artistas e(m) seus silêncios”, fazendo alusão a John Cage.

conceito da antropofagia. O *Abaporu*<sup>68</sup> (1928), de Tarsila do Amaral, que ilustra o *Manifesto Antropófago*<sup>69</sup> (1928) de Oswald de Andrade, está explicitamente presente na composição de *Amarelo*. Não só a obra de Tarsila está traduzida nos objetos de cena, no corpo e movimento de Elisabete, mas também a matéria de reflexão de que é feito o manifesto de Oswald, em que se evidencia a troca como valor fundamental a ser afirmado na antropofagia<sup>70</sup>, mais do que a identidade, já que, em tupi, o verbo *ser* não existe.



Figura 9 – Imagem do quadro *Abaporu*. Tarsila do Amaral, 1928.  
Figura 10 – Fotografia “*Amarelo Antropofagia*”. Alessandra Haro, 2007.

Refiro-me a antropofagia compreendida como “privilégio do haver ávido de alteridade” (CASTRO apud AZEVEDO, 2016, p. 17), em que as fronteiras entre o eu e a/o outra/o se diluem para que surja um *eu Outra/o*, “o meu, seu, devorado, será Outro. O meu já é também seu” (AZEVEDO, 2016, p. 113). Quando Elisabete dança *Amarelo*, nós também dançamos ao vê-la; o *sentimento da/o outra/o*, que chamamos alteridade, permite que percebamos sua dança em nós mesmas/os.

<sup>68</sup> O quadro *Abaporu* chamava-se *O Antropófago*, originalmente. Esse é seu significado em tupi-guarani.

<sup>69</sup> “O manifesto de Oswald de Andrade é ‘antropófago’, reitera-se, substantivo, e não ‘antropofágico’, como é equivocadamente chamado, aqui e ali, insistentemente. Esse erro soa como vontade inconsciente de amainar a potência do texto, apropriando-se de um substantivo tão forte, ‘antropófago’, de um sujeito, para transformá-lo em um mero adjetivo, ‘antropofágico’, que acabou por se transformar numa espécie de ‘genérico’”. (AZEVEDO, 2016, p. 90)

<sup>70</sup> O conceito de antropofagia trazido no manifesto relaciona as práticas antropofágicas tupinambás à acepção do que poderia ser uma cultura genuinamente brasileira – provocações tecidas na década de 1920 e ainda absolutamente coerentes com nossa contemporaneidade.

Oswald de Andrade, numa conferência<sup>71</sup> de 1950, menciona que “a alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (Id., *ibid.*, p. 114). A relação entre alteridade, antropofagia e cultura matriarcal, repetidamente enunciada no *Manifesto Antropófago*, é perceptível também em *Amarelo*. Além da evidência de ser um solo criado e performado por uma mulher, a relação com o matriarcalismo - basilar do *eu Outra/o* como condição de existência - é evidenciada no seu corpo semidesnudo que antropofagiza planta, goiabada, lona, massa de pão, nossos olhos, tempo e espaço, estes corpos díspares que se transfiguram num corpo uno, *eu-Outra/o-artista-planta-goiabada-lona-massa-espectador-tempo-espaço*<sup>72</sup>.

Ao citarmos a cultura matriarcal é imediata a relação com o feminismo: proposição de coletividade equânime em termos de direitos, deveres, condições e oportunidades para todos os gêneros, e que rechaça o lema “tradição, família e propriedade”, oposto ao princípio do *eu Outra/o*<sup>73</sup>. Uma provocação: se em *Amarelo* fosse um dançarino trajando apenas o *short*, seríamos afetados do mesmo modo que somos ao ver Elisabete trajando apenas esse *short*? E mais, será que mencionar a seminudez desse dançarino seria uma necessidade – já que um homem sem camisa é algo absolutamente normal? Evidentemente, a relação entre a seminudez de Elisabete, a inventividade de uma menina e a liberdade do índio nu, é também uma relação de deserotização de seu corpo – uma vez que outras intensidades emergem na obra que não só a imagem de seus seios à mostra<sup>74</sup>.

Além do acontecimento cênico do palco, a obra também se constrói nas suas estratégias de divulgação que seduzem a assisti-la e experienciá-la (ou

<sup>71</sup> Conferência intitulada “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”.

<sup>72</sup> Aqui, buscamos um modo de escrita que encarne os sentidos do texto. A possibilidade da própria palavra ser outra, a partir dos pedaços de outras, na tentativa de ilustrar a alteridade antropofágica matriarcal da qual estamos falando.

<sup>73</sup> Mais considerações sobre o feminismo no enlace “Notas sobre silenciamento”, páginas 42 a 49.

<sup>74</sup> Poderia parecer desnecessário comentar este aspecto da obra em pleno ano de 2018, sendo a nudez algo tão recorrente na arte. Contudo, em tempos de retorno do recalque, no qual espetáculos com nudez são impossibilitados de apresentar em certos teatros, tempos em que o artista Maikon K é violentamente preso por estar nu no trabalho “DNA de DAN”, e há um volume significativo de declarações desrespeitosas e até criminosas nas redes sociais, a exemplo das ocorrências de repercussão nacional relacionadas aos espetáculos “Macaquinhos”, de Caio, Mavi Veloso e Yang Dallas em 2015 e da obra “La Bête” de Wagner Schwartz, em 2017, nos parece fundamental grifar esse tema da nudez, sobretudo envolvendo pessoas declaradamente feministas e LGBTQ+. Ainda sobre o assunto, um artigo que discute a nudez em cena, no qual fui colaboradora, de autoria da pesquisadora Liana Gesteira, para revista online 4ª Parede, disponível em: <http://4parede.com/01-cena-e-censura-o-que-o-nu-revela/> (acesso em 27 set. 2017).

repelem, a depender do caso) e nas peças gráficas, como o programa que recebemos antes de começar a apresentação. Esse pensamento de que a obra é um conjunto de ações e materiais associados está presente em *Amarelo*. Já na arte gráfica do programa criado para temporada de estreia, é possível perceber camadas da paisagem cênica presentes na visualidade de uma pele com espinhos e pedaços de goiabada. Tanto a ilustração do programa quanto o texto enunciam as primeiras pistas para essa relação de integração que perceberemos mais nitidamente ao entrar na sala do teatro.



Figura 11 – Imagem da arte gráfica de Amarelo. Gustavo Bittencourt, 2007.

Dança que é experiência sensível, com seus sentidos e materialidades visíveis e invisíveis em movimento, *Amarelo* evoca e convoca à alteridade criativa. Uma dança antropófaga do silêncio que segue viva, ecoando e devorando quem encontra.



Figura 12 – Colagem “Vestígios de Pindorama”<sup>75</sup>, Salvador. Olga Lamas, 2017.

<sup>75</sup> Sugiro que ao observar esta colagem, escute o som do vento.

## Silêncio Sambaqui em Vestígios

*O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua "compreensão", suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a isso. A contemplação, do ponto de vista estrito, acarreta o autoesquecimento por parte do espectador: um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, elimina o sujeito que a percebe.*

Susan Sontag

Em *Vestígios*, obra estreada em 2010, Marta Soares<sup>76</sup> está sob um monte de areia que, lentamente vai sendo soprado por um ventilador e revela a presença de seu corpo enterrado. Há dois telões onde passam, ininterruptamente, vídeos com paisagens amplas de sambaquis e dunas sob o céu, uma trilha de efeitos sonoros que remetem a vento, canto de pássaros e estilhaçar de conchas na areia, junto a uma iluminação que se assemelha, de modo bem sutil, ao céu no transcorrer de um dia. O silêncio está presente nesta obra desde a pesquisa em *sambaquis*<sup>77</sup>, evocando a morte e o sagrado desde a perspectiva indígena, até o silêncio de movimento do corpo da artista, enterrado e aparentemente imóvel durante os 90 minutos da instalação coreográfica.

Partindo do pressuposto de que dança é movimento, Marta evidencia e torna palpável o impalpável movimento do tempo. O silêncio de seu corpo deitado, em ato parado (paragem), é uma dança semelhante à *movimentação*

<sup>76</sup> Dançarina e coreógrafa, cursou o Laban Centre for Movement and Dance, em Londres. Frequentou Alwin Nickolais Dance Lab em NY, onde também estudou no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS), conquistou uma bolsa para participar do Certified Movement Analyst Program (CMA), e concluiu o Bacharelado em Artes (com concentração em dança) no Empire State College na State University of New York (SUNY). Alguns workshops que realizou no país sobre dança butô a levaram a Tóquio, onde teve aulas no estúdio de Kazuo Ohno. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, sob orientação de Christine Greiner. Durante os anos do mestrado, criou as obras *Les Poupées*, *Formless*, *O Homem de Jasmim*, *Estar Sendo*, *O Banho* e *206*. Doutora em Psicologia Clínica no Núcleo de Subjetividade da PUC/SP, sob orientação de Suely Rolnik, desenvolveu durante esse período as obras *Um Corpo que Não Aguenta Mais* e *Vestígios*. Recentemente vem desenvolvendo o projeto *Deslocamentos*, que teve três versões site específicos. Com esses trabalhos a artista recebeu quatro prêmios da APCA.

<sup>77</sup> Sambaqui, em tupi, significa *monte de conchas* e é o nome que foi dado a sítios pré-históricos formados pela acumulação de conchas e moluscos, ossos humanos, de animais e objetos que foram descobertos em várias regiões do Brasil, principalmente no Sul. Aqui na Bahia também existem alguns, na Ilha de Itaparica, por exemplo.

*geológica*<sup>78</sup>, uma metáfora que alude à lenta e gradual transformação da paisagem no decorrer do tempo cronológico. Outra metáfora possível é do mar com suas correntes em fluxo, evocada também em outros enlaces desse trabalho. Tempo que, como a água, não pode ser capturado e flui ininterruptamente. Podemos marcar o tempo, mas não o capturar. Segundos, minutos, horas, dias, meses, séculos, milênios..., mas ainda que hajam todas essas marcações, nossa *percepção* do tempo pode variar: um minuto pode parecer uma eternidade ou passar tão ligeiro que nem nos damos conta. Vários fatores podem gerar uma percepção distinta do tempo, de rapidez ou lentidão de seu curso.

No caso de *Vestígios*, a presença de Marta imersa na areia durante mais de uma hora, com o soprar do ventilador lentamente limpando a areia do seu corpo, instaura uma temporalidade distinta à que estamos habituadas/os (no nosso dia a dia de cumprimento de tarefas). Temporalidade “que pode ser entendida como a organização e percepção da vivência do tempo, associada à experiência humana do corpo” (SHELDON, 2014, p. 40) e que no caso da instalação coreográfica convida quem assiste a um estado de curiosidade e espera, a uma atitude silenciosa e contemplativa frente ao corpo enterrado: quem e como é, o que fará, se fará. Sobre a paragem - procedimento de silêncio na obra - suscitar no espectador uma percepção diferenciada do tempo, diz Thereza Rocha:

A paragem talvez seja um ato potente [...]. Está em questão aqui a relação entre ação e tempo; entre movimento e tempo. Para que mover e adicionar ainda mais movimento a uma condição nossa que, na Modernidade, se constitui por um espetáculo da mobilidade? Mover, mover, mover! – a máxima da Modernidade. Parar talvez seja a possibilidade de um ato que critica a ação instituindo ali o exercício da dúvida. [...] Um ato parado talvez seja o deter-se ali ainda um pouco mais, antes, talvez muito antes, ou logo antes, da urgência e da necessidade do movimento seguinte, este uma urgência e necessidade de uma ação que já se (nos) pôs em curso. (ROCHA, 2009, p. 9-10)

No decurso lento da instalação coreográfica, em que o ato parado de Marta potencializa o esgarçamento do tempo, à medida que seu corpo vai sendo revelado em meio à areia, chega-se a um ponto onde o movimento de sua respiração é exposto e percebemos o quanto o micro movimento respiratório é capaz de influenciar no monte de areia, que vai se reconfigurando espacialmente.

<sup>78</sup> Citação da própria Marta Soares em palestra realizada durante Seminário de Crítica e Criação, na Escola de Dança da UFBA, em 21 de julho de 2016.



Nessa dança microscópica da respiração, um corpo que é paisagem e passagem se apresenta aos nossos olhos, como nos conta Louppe (2012) quando fala:

Nada é mais impressionante do que observar na imobilidade absoluta, alheio a toda a intervenção voluntária, o movimento profundo que persiste no nosso interior: a subida e a descida do diafragma como uma onda que dilata e contrai alternadamente a caixa torácica. [...] O corpo que a respiração revela é uma abertura, não um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o exterior e o interior, um espaço global cujas conjugações de luzes o corpo apenas refrata: o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável. O corpo do bailarino, graças à respiração, torna-se esse corpo-filtro por onde as sensações se escoam e onde, pouco a pouco, se depositam fragmentos essenciais de conhecimento. (LOUPPE, 2012, p. 91)

O *corpo-filtro* de Marta se funde à areia e juntos conjuram uma paisagem de dança minuciosa, numa fusão de esconder e revelar. É como se um ritual de exumação se instaurasse, um sepultamento ao contrário, em que o corpo enterrado, antes invisível, vai emergindo e tornando-se visível, “um corpo-abismo, um indivíduo que não partilha com o outro senão a percepção do seu próprio despreendimento” (LOUPPE, 2012, p. 54). Um *corpo de silêncio* que escava e é escavado no tempo, que nos lembra da morte e nos convida a experimentá-la, poeticamente.



Figura 13 – Fotografia “Vestígios”. João Caldas, 2012.  
 Figura 14 – Fotografia “Sambaqui”. Joannis Mouda, 2009.

Das visitas e vivências em sítios arqueológicos de escavação, à imagem da conformação da duna-de-areia-corpo-de-Marta junto às telas com vídeos desses locais, à constante lembrança que a obra provoca do perecimento

e da morte, *Vestígios* carrega a imagem e a história do sambaqui. O silêncio sambaqui em *Vestígios* opera como abertura: para percepção de uma temporalidade outra, através da observação de um corpo em ato parado submerso em areia, que na sua aparente inércia nos provoca como um espelho a olharmos para nós mesmos e lembrarmos da finitude da nossa matéria-corpo.

Silêncio sambaqui que ao evocar a morte, evoca também ancestralidade, a memória dos que vieram antes de nós, dos indígenas que viviam nas paisagens que inspiraram a feitura do trabalho. Indígenas que ali estão sepultados, na terra que lhes era sagrada porque também ali repousavam seus ancestrais e dali vinha seu manutenção, da “terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida [...]”. O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do chão” (CASTRO, 2016, p. 10-11). *Vestígios* de silêncio sambaqui ritualístico: nós, público, ao redor de uma mesa à espera do corpo que vai retornando do invisível ao visível, do monte de areia à pele que respira, da morte à vida, como uma força que irrompe do chão.

O corpo que vai sendo revelado de bruços, sem rosto, em silêncio é o de uma mulher. Esse corpo respira, sabe-se que ele está vivo. Difícil não fazer uma relação entre a obra e os recorrentes feminicídios noticiados no Brasil, junto aos extermínios indígenas que datam desde a invasão colonizadora de Pindorama até o momento da escrita dessas linhas...

Mulheres e indígenas, as ditas “minorias sociais”, assim como negras/os e LGBTQ+, seguem sendo silenciadas/os e invisibilizadas/os em prol do manutenção do *status quo* de um Estado-patriarcal-capitalista que *não entende de respeito ao outro* (TIBURI, 2018, p. 38)<sup>79</sup>, a quem interessa criar populações administradas (leia-se manipuladas) e não interessa o dissenso, a diferença, a diversidade<sup>80</sup>. Corpos e subjetividades subjugados, que seguem sendo enterrados aos montes, sem rostos e nomes.

---

<sup>79</sup> Trecho na íntegra: “O patriarcado não entende de respeito ao outro. Por isso, faz sentido dizer que todo feminismo se define na capacidade de lutar, até à morte se for o caso, por um outro desejo, que nos livre dos sistemas de opressão objetivos e subjetivos aos quais estamos assujeitados” (TIBURI, 2018, p. 38).

<sup>80</sup> No enlace “Notas sobre silenciamento” (páginas 42 a 49) essa discussão é aprofundada.

Numa passagem preciosa de “Os involuntários da pátria” (2016), Eduardo Viveiros de Castro<sup>81</sup> alude a essa relação impositiva e opressora do Estado sobre o povo, no caso os povos indígenas – sendo o Estado sempre único e total, com sua sede padronizadora e o povo sendo o múltiplo. Exemplifica que

“forçados a se descobrirem ‘índios’, os índios brasileiros descobriram que haviam sido unificados [...] para melhor serem des-multiplicados, homogeneizados, abasileirados. O pobre é antes de mais nada alguém de quem se tirou alguma coisa. Para transformar o índio em pobre, o primeiro passo é transformar o Munduruku<sup>82</sup> em índio, depois em índio administrado, depois em índio assistido, depois em índio sem terra”. (CASTRO, 2016, p. 12)

As opressões diárias que intentam nossa imobilidade e desarticulação, enquanto *povo*, são como a duna de areia em *Vestígios*: soterram a carne que respira e pulsa ali dentro, carne viva ainda que subterrânea. Um corpo em silêncio sambaqui que é também silenciamento (não mais um silêncio de abertura, mas de interdição do silêncio, um “pôr em silêncio”), que nos lembra que:

O excluído é produzido no discurso: seu lugar é o silêncio que, em termos sociais muito concretos, realiza-se na injustiça de não poder existir. Essa diferenciação precisa ser analisada e desmontada. Somente aí é que algo como a liberdade de existir como se é entrará em cena. Não apenas porque existem muitas pessoas fora das classificações, mas porque é preciso desmontar as classificações para dar lugar à expressão singular contra todo um campo de experiência silenciada e, assim, proibida de existir ou condenada à morte. (TIBURI, 2016, p. 11)

Essa instância de silenciamento também presente na obra, revela a dimensão política que um trabalho como este é capaz de exercer. Uma experiência artística como essa tem a capacidade de nos afetar intimamente, ainda que de modo inconsciente.

---

<sup>81</sup> Antropólogo com experiência de pesquisa na Amazônia, é professor titular de antropologia social na UFRJ, publicou inúmeros artigos e livros, considerados como importante contribuição para a antropologia brasileira e a etnologia americanista.

<sup>82</sup> Os Munduruku são um dos povos indígenas originários do Brasil – um dos que compõem a multiplicidade do “povo” que outrora habitou essa terra. Ainda nesta publicação, Castro (2016) traz a fala do escritor Daniel Munduruku quando lhe perguntaram “se ele ‘enquanto índio etc.’, [e] ele cortou no ato [dizendo]: ‘não sou índio; sou Munduruku’”. O autor reitera a multiplicidade do povo indígena e imposição generalizadora do Estado, quando diz que “ser Munduruku significa saber que existem Kayabi, Kayapó, Matis, Guarani, Tupinambá, e que esses não são Munduruku, mas tampouco são Brancos. Quem inventou os ‘índios’ como categoria genérica foram os grandes especialistas na generalidade, os Brancos, ou por outra, o Estado branco, colonial, imperial, republicano” (CASTRO, 2016, p. 11-12).

O monte de areia que, no princípio, veda nossa visão da potência de vida e de morte ali presente e materializada no corpo de Marta, é um engate coletivo à lembrança dos ciclos que são parte da Terra (nas dimensões micro do local onde vivemos e macro do planeta). *Vestígios* evoca simbolicamente os silenciamentos mencionados e tantos outros que dessa escrita-leitura escapam, mas também nos convoca à percepção da potência vital que opera, mesmo no subterrâneo que nos escapa aos olhos, onde além de ossos enterrados há sementes que germinam, em busca de água e luz, atravessando terreno sólido, duro, pesado, *como uma força que irrompe do chão*.

Uma dança de silêncio que como sambaqui é feita de história que atravessa e conforma o tempo, é uma dança que inevitavelmente deixará *vestígios* em quem a experiencia, de inquietação, inspiração e poesia.

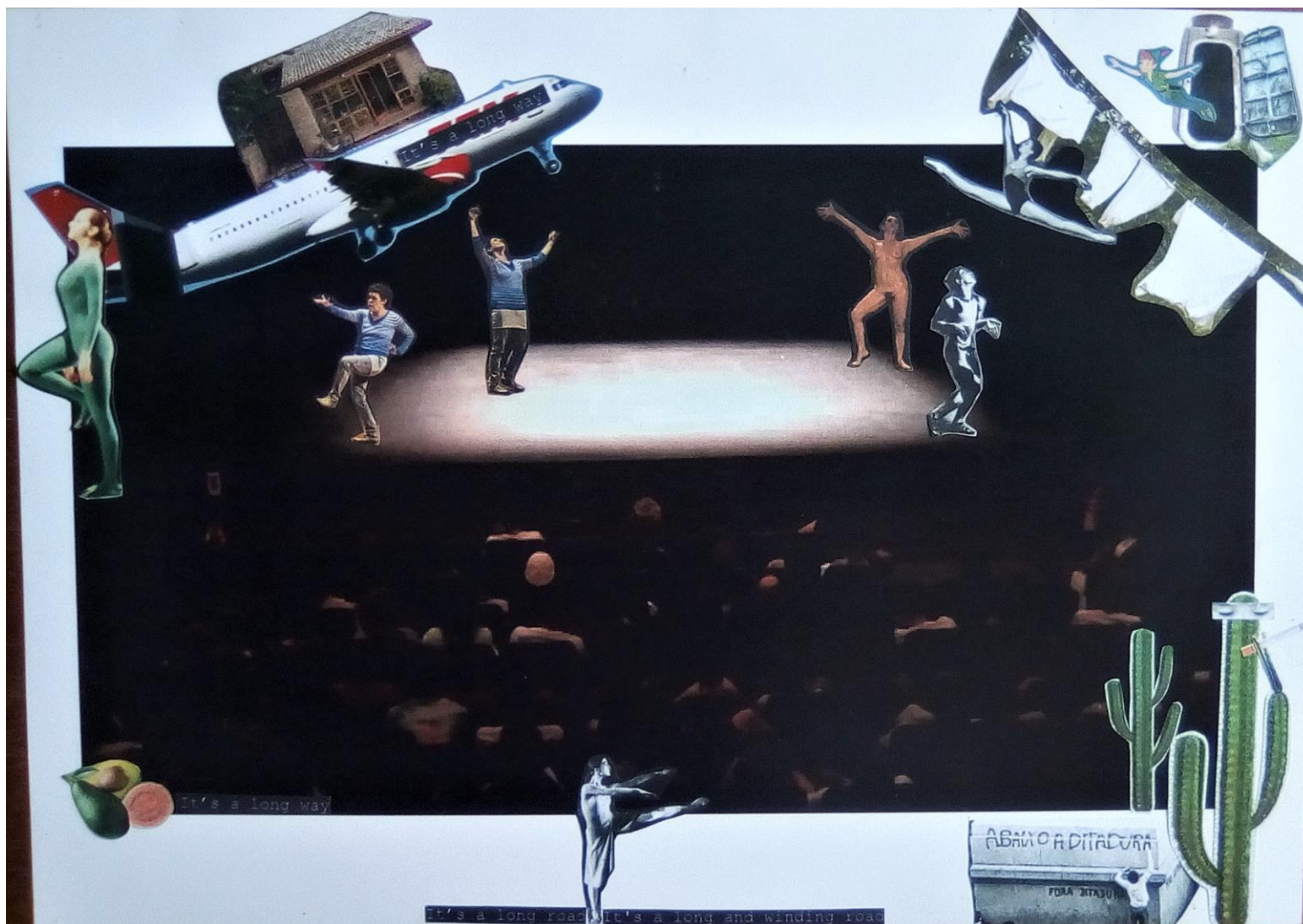


Figura 15 – Colagem “Entre ver e imaginar”<sup>83</sup>, Salvador. Olga Lamas, 2017.

<sup>83</sup> Sugiro que enquanto observa esta imagem, escute a canção *It's a long way*, do álbum *Transa* (1971) de Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TH046GJFnS4> (acesso em 24 abr 2018).

## Silêncio Empático em *Entre Ver*

Em *Entre Ver* (2015), Denise Stutz<sup>84</sup> ativa nossa imaginação e nos faz vê-la dançar, mesmo havendo à nossa frente um palco vazio durante os 40 minutos de espetáculo. Entramos no teatro e vemos tudo de olhos abertos ou fechados, escutando sua voz contar histórias da vida e coreografa-la pelas caixas de som.

O silêncio do palco vazio é o silêncio proposto por Denise em sua obra. A partir de sua voz evocadora de memórias, o público percebe que o espaço do palco deve ser deslocado para outro lugar - um espaço de imaginação. Há ninguém no palco, apenas uma iluminação em lento movimento de piscar de olhos, construída através de variações de intensidade e *blackouts*. As lembranças partilhadas por Denise se assomam às nossas próprias, formando uma espécie de colagem imagética, misto de memórias e invenções, delas e nossas<sup>85</sup>.

Em entrevista para o Festival Panorama de Dança 2015<sup>86</sup>, Denise nos conta que sua pesquisa é sobre memória, história, presença; que em *Entre Ver* queria experimentar uma presença que não fosse a presença física no palco e para contar uma história em que o espaço fosse o protagonista. Nós, espectadores, somos parte de sua concepção de espaço e, assim sendo, o espetáculo é cocriado entre ela, dançarina, e nós, espectadores. Sua presença audível e imaginável é materializada no palco vazio em frente aos nossos olhos.

Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está 'vazia' ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas.

---

<sup>84</sup> Nascida em 1956, em Belo Horizonte, onde iniciou seus estudos de dança. Em 1972, passou a integrar o Grupo Transforma, dirigido por Marilene Martins, onde trabalhou com coreógrafos como: Oscar Araiz, Klauss Vianna, Clyde Morgan, Sonia Motta, Graciela Figueroa, Rolf Gelewski e Angel Vianna. Em 1975, junto com outros 10 bailarinos, fundou o Grupo Corpo, onde permaneceu até 1986. Em 1990 passou a integrar a Lia Rodrigues Cia. de Danças primeiro como bailarina, depois, professora e assistente de direção, onde permaneceu até o ano 2000. Em 2003 começa a desenvolver seu próprio trabalho e com seu primeiro solo, DeCor, fez turnês pelo Rio de Janeiro, França, Madri, Uberlândia e Cabo Verde. Em 2005, concebeu seu segundo trabalho solo, Absolutamente Só; em 2007 criou Estudo para Impressões; em 2008 estreou o 3 *solos em 1 tempo*, que se trata da releitura dos seus 3 últimos trabalhos. A partir de 2009, Denise inicia parceria com o artista visual Felipe Ribeiro e juntos criam os espetáculos, Justo uma imagem – Cartas e Processo (2009), Dançar e Imaginar, e Espalha pra geral (ambos de 2010). Seus trabalhos mais recentes são Finita (2013) e *Entre Ver* (2015).

<sup>85</sup> A imagem-colagem da folha anterior é repleta das referências imagéticas que Denise evoca no espetáculo, a partir das suas memórias. A colagem feita assoma as minhas.

<sup>86</sup> Imagens do espetáculo e breve relato da artista disponíveis no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=IFfE9v5iPA4> (acesso em 28 set 2017).

Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (SONTAG, 2015, p. 17)

A voz de Denise nos conduz a essas outras zonas possíveis: o vazio do palco rapidamente se torna preenchido por nossas projeções imagéticas, no transcorrer do espetáculo vamos acessando um estado de presença quase ébrio, como no quase-sono quando a profusão de imagens já não é controlada até que, num determinado momento, já ao final do espetáculo, a artista surge e atravessa o palco, rapidamente, despertando em nós espectadores a impressão de mais uma imagem criada por nós, ou mesmo uma miragem, uma ilusão.

Se não havia o corpo de Denise em dança, havia luz, o outro, a música. E não seriam estes também corpos? No momento final do espetáculo, quando se inicia uma música de Caetano Veloso (It's a long way [...]), o movimento do público tornou-se, acidentalmente, uma coreografia. Enquanto uns cantavam e outros rodavam a cabeça a procura de Denise, a artista subitamente se levanta e atravessa a plateia, atravessa o palco num clarão de luz e desaparece. Atravessa-nos. Como um fantasma da lembrança, Denise aparece, deixa-se entrever por breves segundos sem olhar para trás, para nunca mais voltar, com o figurino de seu espetáculo anterior, "Finita", deixando um rastro espectral. (PINTO, 2016).

O silêncio em *Entre Ver* opera como engate à autonomia de criação da/o espectadora. Num exercício de alteridade, a/o espectadora (que geralmente ocupa o lugar da/o "outra/o", tanto mais num teatro em formato italiano, sentada/o na plateia, seguramente distanciada/o do palco) cocria a obra e torna-se parte dela. É estabelecido um pacto empático em tempo real que permite que a ação conjunta e partilhada aconteça, artista e público sendo partícipes e criadores da obra.

Outro trabalho de dança contemporânea que explora essa relação de presença e visibilidade, provocando no público o estranhamento da ausência de um corpo "esperado" na cena, é a obra de Jérôme Bel, que leva no título seu próprio nome, descrita no livro "*Exhausting Dance*" (2006) de André Lepecki. As reflexões de Lepecki sobre a obra de Bel são similares às tecidas sobre *Entre Ver*:

Bel explora e desestabiliza o auto-invólucro da representação, desordenando o isomorfismo reificado, representação estabelecida entre presença, visibilidade, caráter, nome do corpo, subjetividade e o ser -

para a representação, todos os conceitos funcionalmente equivalentes que sustentam a fantasia da unidade do sujeito. Se uma peça é intitulada *Jérôme Bel*, mas o corpo representado pelo nome que o título evoca parece não aparecer, parece não estar ali, como podemos identificar a presença com aparecimento, como podemos atribuir a presença total a um corpo singular? Talvez o que Bel propõe é uma revisão de nossas concepções de presença, corpo e estar ali [tradução nossa]<sup>87</sup> (LEPECKI, 2006, p. 50).

Quando imaginamos Denise, ela se torna nosso próprio corpo. Quando a criamos em pensamento, ela se torna o “eu” - também aqui a proposta *antropofágica*<sup>88</sup> de comer a/o outra/o e tornar-se a/o outra/o. Comemos o que ouvimos e daí imaginamos. A ausência inicialmente percebida no palco se transforma rapidamente em presença - do nosso próprio corpo em estado de escuta e imaginação, que materializa a dança de Denise. A presença do nosso corpo propicia a presença de Denise. Ela entra pela janela dos nossos ouvidos e nossos olhos que não a veem e se faz corpo, potência, presença em cada um de nós, como na canção de Alceu Valença: “Pra entrar pela janela / Dos olhos de quem não vê / Que eu sou eu e sou fulano / Sou sicrano sou você”<sup>89</sup>.

A relação empática - similar a uma relação antropófaga - que é estabelecida durante a obra e nos faz visualizar Denise, encontra consonância também com o conceito de *ideocinese* – ideia e movimento operando juntos. Laurence Louppe, em “Poética da Dança Contemporânea” (2012), explica que:

Para a ideocinese, um pensamento do corpo cujas ressonâncias se fazem sentir no próprio corpo, a “visualização” é um exercício criador do ser-corpo. Essa “visualização” não é diretamente óptica: exige a ativação da visão interior na qual se confundem o orgânico e o imaginário, o corpo e o espírito. Como o nome indica, a ideocinese liga o movimento à ideia – encontro eminentemente poético entre um estado de corpo interiorizado e a “Ideia”, no sentido quase mallarmiano do termo: uma ideia-em-devir do corpo, que desperta a consciência deste último. (LOUPPE, 2012, p. 71)

<sup>87</sup> Do original: “*Bel explores and destabilizes the self-enclosure of representation by messing up the reified isomorphism, representation establishes between presence, visibility, character, name body, subjectivity, and being – for representation, all functionally equivalent concepts sustaining the fantasy of the subject’s unity. If a piece is titled Jérôme Bel, but the body represented by the name the title evokes seems not to make an appearance, seems not to be there, how can we identify presence with appearing, how can we assign full presence to a singular body? Perhaps what Bel is proposing is a revision of our conceptions of presence, body, and being there*” (LEPECKI, 2006, p. 50).

<sup>88</sup> Caso não tenha lido ainda o enlace “Silêncio antropófago em Amarelo”, lá constam reflexões mais aprofundadas sobre a antropofagia (páginas 55 a 61).

<sup>89</sup> A canção pode ser escutada no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=gSQrcYjmq2U> (acesso em 28 set 2017).



A ideocinese e a empatia pressupõem um movimento de deslocamento. No caso da empatia, deslocamento de si própria/o em direção a/o outra/o, ao *lugar*, à *ideia*, ao *ser* outra/o. Para que a empatia aconteça, um estado de presença e abertura à escuta, um *estar ali* despretenso, faz-se essencial. A empatia em *Entre Ver* acontece à medida que nos entregamos à experiência de encontro com Denise, em que vamos fruindo suas histórias, projetando-as no silêncio do palco.

O silêncio empático de *Entre Ver* nos convoca a “estar mais sensível às coisas do mundo [que] em geral não significa estar fixado em coisas específicas” (GUMBRECHT, 2010, p.178). É no fluxo da nossa *escuta-pensamento* que a obra acontece, à medida que Denise conta sobre as mudanças e acontecimentos marcantes que lhe ocorreram na infância e adolescência, num fluxo contínuo entremeado de movimentos coreográficos, como quando diz após uma lembrança “agora eu dou um *gran jeté*”.

O palco vazio - lembrete repetitivo de que não há no que ou em quem se fixar, junto à voz de Denise que materializa a “intensidade de querer ser e de estar ali, sem quaisquer efeitos de distância” (GUMBRECHT, 2010, p. 169), são os engates para que a empatia se consolide na obra. É assim que *Entre Ver* se torna uma dança do encontro, possível somente nele e a partir dele.

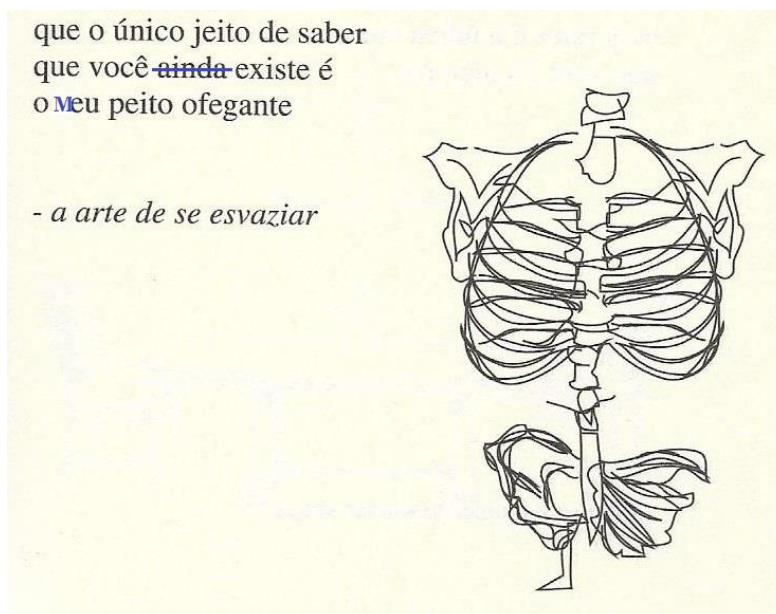


Figura 16 - Imagem “Parte-poesia-desenho. Rabisco autoral sobre poesia de Rupi Kaur”. Olga Lamas, 2017.

Uma dança feita de, no mínimo, dois: eu entro e ela me vê - eu a vejo à medida que ela entra em mim - ela dá substrato à minha imaginação - eu a crio no pensamento. Juntas, ela e eu, dançamos uma coreografia única, só nossa, no silêncio empático do pensamento; juntas dançamos no silêncio do palco repleto de memórias; juntas partilhamos do silêncio efêmero do nosso encontro.



Figura 17 – Colagem “Virginiafogada”, Salvador. Olga Lamas, 2016.

## Silêncio woolfiano em percurso

Nas próximas linhas e páginas, dou a mão àquelas que já fui um dia. Com os dedos entrelaçados, juntas, criamos uma composição textual e imagética que convoca o passado para o presente, dançando sobre, através, com e para o silêncio. Juntas, fazemos um recorrido nas memórias, lembranças e rastros de outrora, para presentificar os contornos que com-formam uma trajetória em que o silêncio é linha e o corpo agulha, em movimento contínuo de tecer, fazer e desfazer nós de arremate; silêncio e corpo sendo a matéria viva do tempo. O tecido dessa trama é espaço onde brotam texturas, estampas, cores e formas movediças<sup>90</sup>.

Num traçado cronológico, poderia tecer a trajetória em pequenos panos quadrados posicionados lado a lado: da esquerda para direita, o *Em Gole* seria o primeiro quadrado em linho amarelo pastel, ali posicionado em 2010; o segundo quadrado, costurado ao anterior em 2011, seria o *Sirva-se* em laise branco, sobra de um vestido de primeira comunhão roubado; o terceiro pedaço seria de cetim branco com a bainha queimada, o *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça*, cosido ao anterior algum tempo depois no mesmo ano; na sequência, em 2012, o *Nó*, quarto pano feito de lona plástica transparente foi somado; pouco depois, no mesmo ano, *Em Gole [versão vídeo]* feito de cambraia branca com pequenas flores cor-de-rosa e alaranjadas bordadas em ponto cruz, foi atado ao anterior; o sexto pano seria o *Sagração*, costurado ao anterior em 2014, em *jersey* transparente preto com micro bolinhas brancas, sobra de uma camisola antiga passada de mãe para filha. Certo tempo depois, em 2017, foram somados outros três pedaços com uma linha ainda mais grossa: o *Lavagem*, em organza azul clara; depois o *Loucas do Riacho*, em pele de gente, bicho e planta; e por último o *Tristes, Loucas e Más: Festival de Mulheres em Cena*, um *patchwork* disforme de

---

<sup>90</sup> A metáfora da água e das correntes marítimas que vinha sendo evocada no decorrer dos enlaces anteriores, aqui é transfigurada em linha e costura. No momento da criação deste enlace, começo a criar pequenas alquimias de óleos corporais com ervas, óleos essenciais e tinturas, e as envolvo em pequenos embrulhos de pano para entrega. Numa das últimas orientações do percurso desta pesquisa, Rita Aquino me pergunta: “Seriam esses óleos gotas de silêncio?” E essa pergunta me permite perceber uma infinidade de relações que esse novo labor de produção alquímica tem com o percurso da pesquisa...

tecidos e estampas variadas (étnicas, florais, frutais, animais, geométricas, retrô, futuristas)<sup>91</sup>.

Neste enlace, disponho as convergências e aproximações entre minha trajetória *woofiana em percurso*, os *silêncios antropófago*, *sambaqui* e *empático* (a partir da relação com as obras *Amarelo*, *Vestígios* e *Entre Ver*) e os conceitos trazidos no transcorrer desse exercício dissertativo e cartográfico - *sentido*, *presença* e *discurso*. As imagens e colagens presentes operam como texto imagético, a partir do encontro de nosso olhar com a folha, suas cores, desenhos, contornos... Imagem como texto, texto como imagem, cada um operando discursivamente ao seu modo.

---

<sup>91</sup> Meu avó Zé Leite era alfaiate e minha mãe Célia, assim como meus tios e tia, foram iniciados na arte da costura ainda crianças. Minha avó Maria também costurava na alfaiataria, quando era possível entre os afazeres domésticos e criação de seus quatro filhos; era ela quem fazia os bordados das roupas da família e ensinou essa *delicadeza* às filhas. Eu aprendi a manusear agulha e linha ainda criança com minha mãe e embora não tenha aprofundado esse conhecimento manual tão bonito, o ato de costurar continua presente na minha vida como *hobby* e me parece sincero conectá-lo metaforicamente com as reflexões sobre minha própria trajetória artística. A costura como memória viva, alinhavando os caminhos da vida e da arte.

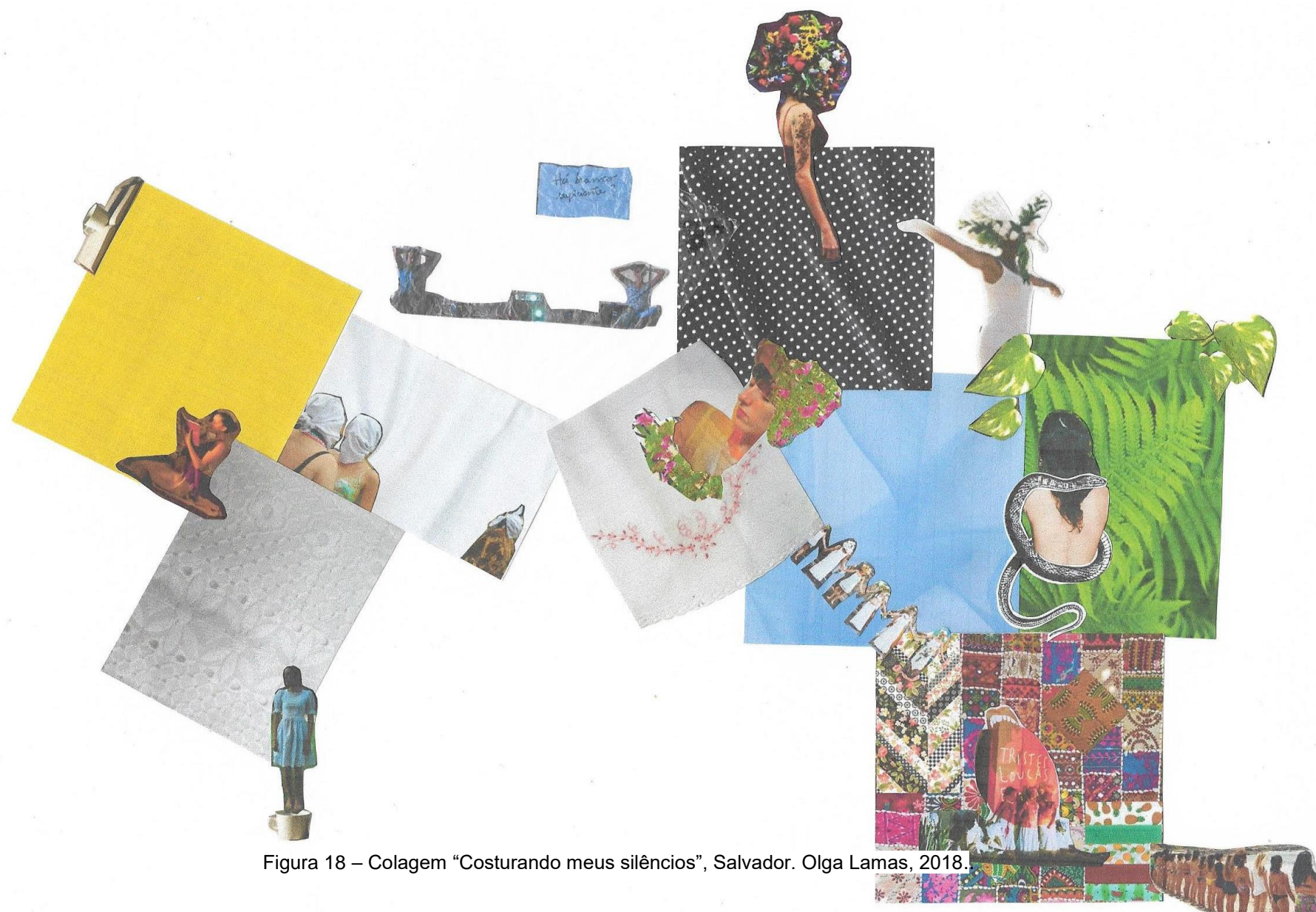


Figura 18 – Colagem “Costurando meus silêncios”, Salvador. Olga Lamas, 2018.

Nessa *tecelagem*, o pano de fundo inspiratório que une todas as partes tem um nome: Virginia Woolf. Como tudo o que acontece com o que o tempo toca, esse pano de fundo foi desgastando, puindo, amarelando; foi até esquecido em alguma altura, tão introjetado que estava. O esquecimento, neste caso, é prova do quão antropofagizado<sup>92</sup> havia sido esse *pano de fundo*: incorporado-corporificado-tornado-corpo.

Virginia Woolf é esse pano de inspiração tornado corpo, vibrando e pulsando criativamente no silêncio<sup>93</sup>. Foi a partir da indicação de nossa semelhança física que “descobri”, em 2009, a amplitude de sua produção literária e mergulhei no seu universo íntimo através de biografias e de sua própria obra.



Figura 19 – V. Woolf. Internet, 2018. | Figura 20 – O. Lamas, Salvador. Nilson Rocha, 2012.

Para Virginia, o silêncio é um artifício-ato precioso, presente nas palavras e entre as palavras de seus romances e ensaios; silêncio presente em sua vida privada de diversos modos. À medida que fui me aproximando dela, o fiz também do silêncio. Foi assim, lentamente, que ele começou a se infiltrar nos meus processos criativos autorais; o silêncio vestido de Virginia Woolf<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Sobre antropofagia, veja o enlace “Silêncio antropófago em Amarelo” (páginas 55 a 61).

<sup>93</sup> Mais sobre a relação de Virginia Woolf com o silêncio no enlace “Artistas e(m) seus silêncios” (páginas 31 a 33).

<sup>94</sup> O caráter de nossa escrita-leitura será um pouco distinto neste enlace; nele há uma qualidade mais imersiva onde é possível mergulhar, perder o ar, quiçá se afogar entre imagens, colagens e palavras. No nosso trajeto a partir daqui, há uma convocação à abertura para outros movimentos dos sentidos e faz parte da dinâmica se perder e se achar. Você perceberá espaçamentos maiores no texto que além de evocarem um movimento de pausa, também operam como demarcadores de mudança de assunto (quando termino/começo a analisar uma nova obra da trajetória, por exemplo); há também palavras em negrito que indicam, daquele ponto em diante, o desenvolvimento da reflexão sobre aquela obra. A qualidade submersiva deste enlace está diretamente relacionada ao mar (caso tenha começado a leitura aqui, dê uma olhada na página 20) e traz influência da pesquisa artístico-acadêmica de minha amiga-parceira Raiça Bomfim. Tais influências serão trazidas à superfície do papel, pouco a pouco, a seguir. Inspire profundo. Siga.

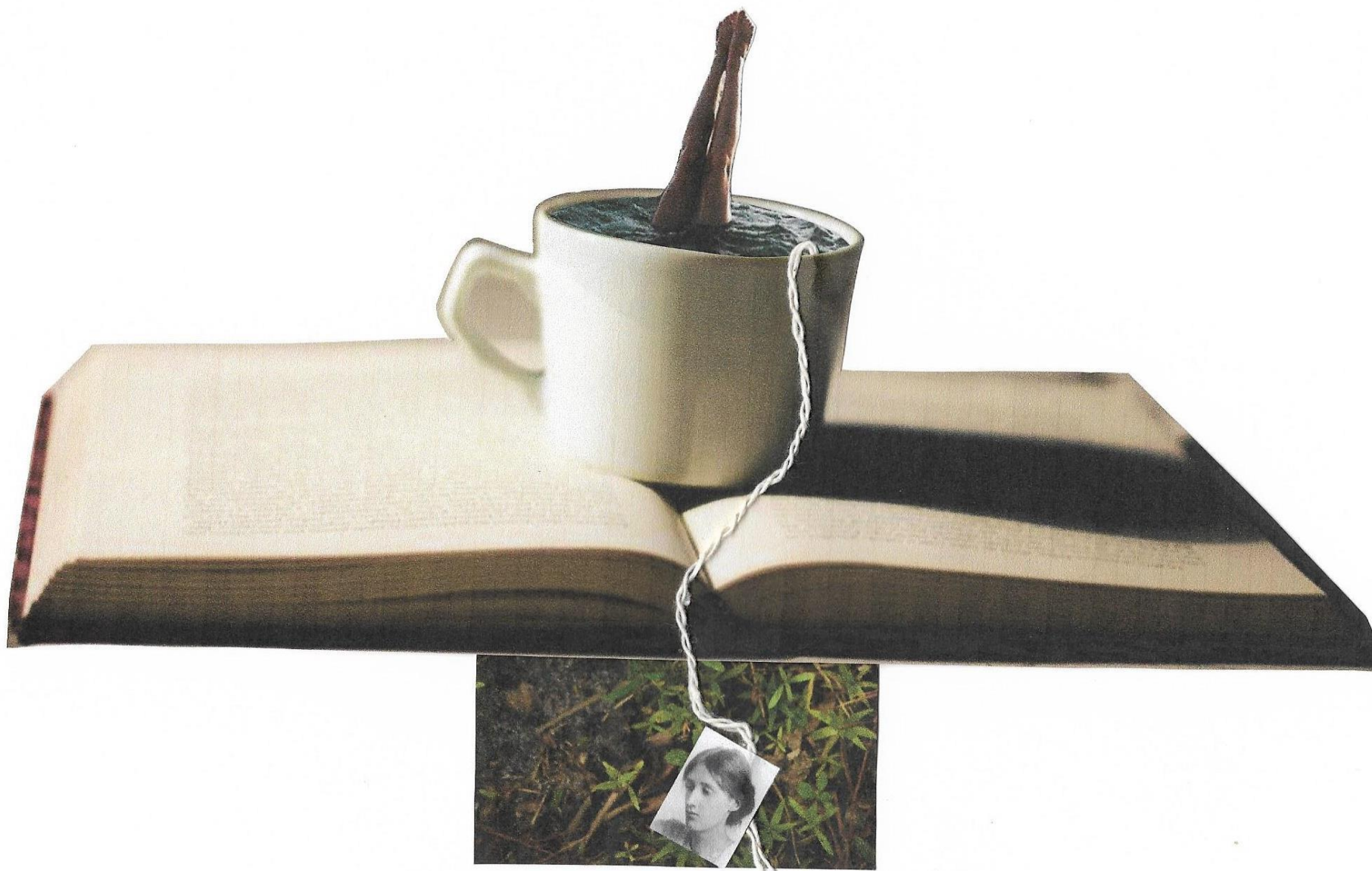


Figura 21 – Colagem “Mergulhar no silêncio de Virginia Woolf”, Salvador. Olga Lamas, 2018.



**Em Gole** (2009) foi o primeiro trabalho que emergiu do encontro com a romancista Virginia Woolf e o silêncio. Foi durante sua criação que fiz os meus primeiros movimentos de concepção e produção artística mais autônoma e solitária. *Em Gole* foi o meu primeiro trabalho solo.



Figura 22 – Fotografia “Em Gole”, Salvador. Tiago Lima, 2010.

Na época, 2009, eu era integrante do Núcleo VAGAPARA<sup>95</sup> e, junto aos outros seis membros, criávamos solos para o espetáculo *Fragmentos de Um Só*<sup>96</sup>. Cada integrante do VAGAPARA contava com a colaboração de artistas convidadas/os e comigo estavam Bruno Guimarães e Tina Mello. Bruno, ator e grande amigo de faculdade, era a presença que me fazia entrar no eixo e relembrar porquê de estar ali realizando aquele processo criativo sempre que eu me despercebia; seu olhar apurado e gentil de cocriador foi delineando o solo comigo em movimentos atravessados pelo teatro, pela dança e pela instalação,

<sup>95</sup> Coletivo de artistas que trabalhavam de forma autônoma e colaborativa, em Salvador, de 2007 a 2014. Éramos 07 integrantes: Isabela Silveira, Jorge Oliveira, Lisa Vietra, Lucas Valentim, Márcio Nonato, Paula Lice e eu. As atividades do núcleo abraçavam as áreas de dança, teatro, audiovisual, literatura, performance, intervenções urbanas, ações formativas e outras linguagens transversais. Infelizmente, nosso site saiu do ar e junto com ele se foram nossos registros de memória desses 07 anos intensos de atuação. É possível encontrar alguns rastros de nossas produções na Fanpage, ainda ativa: <https://www.facebook.com/VAGAPARA/> (acesso em 25 abr. 2018).

<sup>96</sup> A criação do espetáculo foi realizada através do Prêmio Myriam Muniz de Teatro/Funarte, 2009. *Link* da entrevista para o programa Soterópolis (TVE - Bahia), com imagens dos solos que compunham *Fragmentos de Um Só*, incluindo *Em Gole*: <https://www.youtube.com/watch?v=aUnkKTZXS2E> (acesso em 25 abr. 2018).

emaranhando Virginia a mim de tal modo, que se confundiam-perdiam-sumiam os contornos de onde terminava uma e começava a outra.

Tina, artista visual colaboradora, acompanhou o processo fabulando desenhos, colagens, costuras e imagens que remetiam às experimentações e que se tornavam, elas próprias, matéria de inspiração para criação.



Figura 23 – Ilustração “Xícaras”, Salvador. Tina Melo, 2009.

Figura 24 – Ilustração “Vestido”, Salvador. Tina Melo, 2009.

Realizamos, nós três, um exercício de antropofagização de Virgínia e de corporificação dos seus silêncios na cena. Silêncios diretamente relacionados ao feminino, que exploravam temas recorrentes em seus romances e sua própria vida particular, tais como o prazer, a dor, a lucidez, a loucura, a vida e a morte. A dramaturgia cênica prezava pela sutileza e dilatação, sendo o silêncio, já neste trabalho, um procedimento compositivo que imprimia a rítmica do solo, através de pausas e suspensões no texto e nas partituras de movimento.

Durante a criação e as primeiras temporadas do trabalho, o silêncio ainda não era entendido de modo consciente enquanto procedimento compositivo, como o é no agora que escrevo. Ele estava diluído na criação e já se apresentava enquanto “pano de fundo” de todo seu desenrolar, ainda que não fosse presente no que eu formulava de discurso sobre a obra, à época. Hoje

percebo também no *Em Gole*, além da presença entranhada de um silêncio woolfiano antropofagizado, uma atitude antropofágica em relação à própria obra *Amarelo*<sup>97</sup> - que tanto havia me tocado anos antes, em relação a certas escolhas estéticas e procedimentos criativos, como de utilização e ressignificação dos objetos de cena.

No *Em Gole* era evidenciada a relação com o tempo a fluir, o breve instante, a perpétua mudança, assim como a evocação de áreas penumbrosas da consciência. Esses “dados dramáticos” se davam na cena, todos, através da instauração de silêncios. Numa das apresentações do solo, na cidade de Barreiras, interior da Bahia, havia um grilo no palco. O canto desse grilo fez ressoar de tal modo os momentos de silêncio do trabalho que, após a apresentação, a equipe técnica presente<sup>98</sup> falou sobre como a presença do canto desse grilo, com sua sonoridade *orgânica, natural*, imprimia uma percepção ampla do silêncio. Recordo como senti uma densidade maior na atmosfera do espaço neste dia; nas apresentações, certa *fantasmagoria* era sempre sentida junto à ritualística da cena, mas neste dia em específico, o canto do grilo parece ter criado uma bolha de ressonância para o silêncio ecoar em nós - em mim e na plateia.

Sobre a ritualística no *Em Gole*, Macksen Luiz, em crítica para o Jornal do Brasil, fala dessa dimensão do solo numa analogia à cerimônia oriental do chá:

[...] Com inspiração em trechos retirados de livros de Virginia Woolf, a atriz em gestos contidos e fala mansa, constrói feminina cerimônia do chá, em que a delicadeza dos movimentos embute o fervor dos sentimentos. A louça em que o líquido é servido se transfigura em catacumba, que contém a dor e as lágrimas, e que se parte, deixando os cacos espalhados pelo chão, prontos a ferir. Sem pretensões, além de desenhar esse ritual, Olga Lamas demonstra elegância em cena, [...] em tão discreta demonstração [...]. (LUIZ, 2010, p. 42)

Os objetos utilizados no solo – como as xícaras que persistiram nas obras seguintes, *Sirva-se* e *Em Gole [versão vídeo]* - compunham a espacialidade cênica de modo objetivo e metafórico. Um livro sendo livro e também espelho, uma xícara sendo xícara e receptáculo de lágrima e catacumba. Todos os

<sup>97</sup> As considerações pormenorizadas sobre a obra estão no enlace “Silêncio antropófago em Amarelo” (páginas 55 a 61).

<sup>98</sup> Creio que esta apresentação ocorreu durante a 1ª edição do Festival De Solos e Coletivos (2010), mini-festival do VAGAPARA em parceria com o Coletivo Quitanda, que aconteceu durante alguns anos em várias cidades da Bahia e do Nordeste brasileiro.

objetos, com exceção dos livros, eram feitos de louça - quebráveis, e seu manuseio com cuidado e tensão era traduzido em lentidão de movimentos, num estado de presença alerta e muito conectado com a respiração. Em cena, estavam impressas características das personagens mulheres de Woolf: “as observadoras femininas [...] vistas como produtoras de ‘domínios de objetos’ e ‘rituais de verdade” (LAURENCE, 1991, p. 75), à semelhança das partituras de movimento de Elisabete Finger em *Amarelo*, com manipulação dos elementos de cena fazendo com que eles se tornassem uma extensão do próprio corpo - ora o objeto sendo apenas objeto, ora o objeto sendo corpo, numa dinâmica de esvaziamento e preenchimento constante de sentidos.

Um corpo do silêncio<sup>99</sup>, antropofagicamente woolfiano, já estava instaurado no *Em Gole* e, como o solo propunha uma ambiência intimista, sendo geralmente apresentado em espaços pequenos para poucas pessoas, sua dimensão cerimonial, ritualística, afetava diretamente o público, tão próximo à ação cênica. Naia Pratta, atriz e amiga, escreveu por e-mail o seguinte compartilhamento de sensações após assistir o solo:

A xícara era o refúgio da lágrima engolida, depois de uma só ser escorrida. Senti o gosto da lágrima. Era um violino apoiado no ombro, uma cicatriz de traqueostomia (para respirar melhor), lembrou minha irmã, que era magra como você, quando teve que fazer uma cirurgia e precisou fazer uma abertura na garganta para garantir a vida, e garantiu. A xícara deu nova voz, engoliu o grito...

Um caminho escorrendo no corpo, sustentado pelo dedo.

Equilíbrios bem colocados.

Pausas no texto que diziam muito.

Fazer imagens, o rio com as balas, brincadeira séria.

Ai o pires, as moscas... Quero não esquecer, que a dor é menor do que a xícara.

O samba, um des-espero, dançar pra continuar vivendo...<sup>100</sup>

O nome do solo surgiu numa das primeiras experimentações em que, mergulhada no universo virginiano eu dava braçadas em minha própria memória de criança e recordei da expressão escutada por muitas crianças, eu inclusa: - *Engole o choro!* Imersa nos universos femininos das personagens de Virginia e também no seu universo particular, inclusive seu afogamento<sup>101</sup>, eu tecia

<sup>99</sup> Enlace “O corpo do silêncio” nas páginas 19 a 23.

<sup>100</sup> Trecho do e-mail enviado por Naia Pratta, em 8 de abril de 2010.

<sup>101</sup> No dia 28 de março de 1941, aos 57 anos, Virgínia vestiu um casaco, encheu seus bolsos de pedras e se afogou no Rio Ouse, na Inglaterra. Ler sobre sua biografia nos traz pistas para compreender porquê de seus “transtornos psicológicos” e de sua depressão profunda.

aproximações com minha própria biografia de mulher jovem, lembrando também de minha mãe, minha avó, toda minha linhagem materna – a elas dediquei o solo.

Em gole, aos goles, engole. No título, está engendrado o silenciamento, o silêncio interdito às mulheres; no título, a parcimônia e a lentidão da feminilidade<sup>102</sup> metaforizada num gole após o outro; no título, a invisibilização das emoções; no título, uma convocação feminista implícita.

Tenho a impressão de que, de algum modo, devemos nosso feminismo a nossas mães e avós, mesmo quando elas não se diziam, e talvez nem fosse, feministas. Com elas, estamos inscritas como mulheres – ou como pessoas em geral que se afirmam como feministas – em uma história que não começa nem termina em nossa mera vida. Elas fazem parte de nossa biografia. Em nome de nossas antepassadas, diretas ou não, nos tornamos feministas porque houve mulheres que foram duramente oprimidas, mas também porque no passado existiram lutadoras incomuns, pessoas que se tornaram exemplos, mulheres a quem devemos o nosso lugar. Estamos unidas às feministas do passado e, desse modo, às do futuro. (TIBURI, 2018, p. 31)

A cena final do solo, marcada pela quebra da xícara de louça que, durante o transcorrer da obra, era cuidadosamente manipulada e ressignificada, era o grito contido na garganta, os goles todos de silenciamento. O barulho da louça espatifando no chão/na parede era minha própria voz, trazendo ecos das vozes de outras mulheres, presentes e ausentes na plateia. O estilhaçamento barulhento sublinhava o eco subsequente do silêncio – novamente uma relação com a obra *Amarelo*, em que os ruídos de manipulação da lona plástica e os movimentos vigorosos da dançarina, sucediam ou antecediam o silêncio dos movimentos dilatados e das paragens.

Para elas e com elas, as mulheres, eu queria fazer um novo trabalho, já nesse período (2009 de criação do solo, 2010 de estreia). Esse desejo, tal e qual, seria concretizado pouco tempo depois no projeto *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* e, ainda mais fortemente, sete anos à frente, com *Lavagem*. Antes, outra incursão solística aconteceria... No rastro de Virginia Woolf e, desta vez, com total consciência de que o silêncio seria a inspiração maior, em 2011 surgiu o *Sirva-se*.

---

<sup>102</sup> “Para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o “feminino”. O feminino é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres” (TIBURI, 2018, p. 50).



Figura 25 – Fotografia “Chá de abismo”, Aracajú. Renata Voss, 2013.

Começar um novo processo criativo é se lançar num abismo... Durante a criação de **Sirva-se**, uma pessoa que não lembro quem foi, disse-me que abismo era, pra ela, um dos sinônimos do silêncio. Eis a palavra impressa no chá, na imagem acima. Um chá de abismo, chá de vida, chá de solidão, chá de meditação, chá de ar, chá de branco ou chá de mar – todos chás de silêncio.

Em 2011, participei de uma residência artística<sup>103</sup> em Miguel Pereira, interior do Rio de Janeiro, onde realizei a criação da performance *Sirva-se*. Foram dez dias de imersão intensa em nosso processo criativo autoral e partilha diária com as/os demais participantes, num local de abundante natureza. Já no primeiro dia, encontrei o espaço onde trabalharia diariamente: um gramado em frente a uma frondosa aroeira, circundada de azulejos portugueses antigos que formavam um banco ao seu redor. Senti que aquele espaço me chamava. Durante aqueles dias me senti respirando plena inspiração.

Virginia Woolf como guia, trouxe-me à lembrança seu desejo de escrever “as palavras que saibam reproduzir o silêncio” (FUSINI, 2010, p. 82). Fiz, então, da pergunta *qual palavra reproduz o silêncio para você?* o meu mote de criação na residência. Nos primeiros dias, papel e caneta nas mãos, saía fazendo essa pergunta a todas/os que encontrava. Daí vieram o abismo, a vida, a solidão, a meditação, o ar, o branco e o mar, além de muitas outras palavras. Experimentei infiltrar estas e as outras palavras em diferentes instalações pelo espaço, nas xícaras - objeto persistente desde *Em Gole* -, em bilhetes nas comidas do refeitório, nos jardins e paredes dos cômodos da casa.



Figura 26 – Fotografia “Palavras nas xícaras”, Miguel Pereira. Olga Lamas, 2011.

A infiltração das palavras chegou à aroeira e nas folhas vivas dessa árvore, foram escritas. No dia em que realizei essa escritura nas folhas, sentei naquele banco azulejado embaixo da árvore e me permiti descansar à sombra

<sup>103</sup> Drift Residency, promovida pelo grupo Zecora Ura (BR/UK). Mais informações em <http://zu-uk.com/drift/> (acesso em 25 abr. 2018).

das palavras. Busquei ativar um estado de presença que se assemelhasse ao da árvore, à sua ampla paragem enraizada e seus suaves balanços propiciados pelo vento. Comecei a experimentar uma movimentação microscópica, lentíssima, que por vezes fez meus membros formigarem – um procedimento compositivo similar ao de Marta Soares, ao traduzir no seu corpo a *movimentação geológica* de uma paisagem sambaqui em *Vestígios*<sup>104</sup>. Nos dias seguintes, segui experimentando esses micromovimentos e decidi que as palavras neste trabalho seriam somente escritas. Que não haveria fala verbal e que todo meu corpo se movimentaria de modo extremamente lento. Decidi que esse seria o engate do meu convite a/o outra/o para partilha de uma experiência de silêncio.

Uma das proposições feitas durante a residência, para experienciar no processo criativo, foi a do artista Flávio Rabelo<sup>105</sup>. A ideia era que sugeríssemos uma ação para outra pessoa da residência, pensando no processo criativo dela. Ele me escreveu/desenhou com a sugestão de que eu improvisasse um fluxo verbal ininterrupto durante 45min, após um dia inteiro em silêncio e 1h de escuta do som de conchas do mar<sup>106</sup>. Não cheguei a realizar a proposta durante o processo criativo, tal e qual ele descreveu, mas aqui o interessante é perceber que neste escrito já havia a sugestão de um vestido antigo...

---

<sup>104</sup> Análise pormenorizada da obra no enlace “Silêncio sambaqui em Vestígios” (páginas 62 a 68).

<sup>105</sup> Membro da banca deste mestrado, não por acaso, Flávio é parceiro querido de muitos anos, com quem já vivi diversas experiências de aprendizado e compartilhamento artístico. Desde a adolescência, quando ele foi meu professor/diretor de teatro, passando por essa experiência na Drift Residency em que ele estava presente enquanto artista criador e membro da equipe coordenadora da residência, às temporadas do espetáculo Hotel Medea (<http://zu-uk.com/hotel-medea/> - acesso em 25 abr. 2018) em que atuamos juntos, até outros tantos encontros artístico-afetivos até o momento dessa escrita e além!

<sup>106</sup> Foi também o Flávio quem me disse que *mar* era a palavra que reproduzia o silêncio para ele.



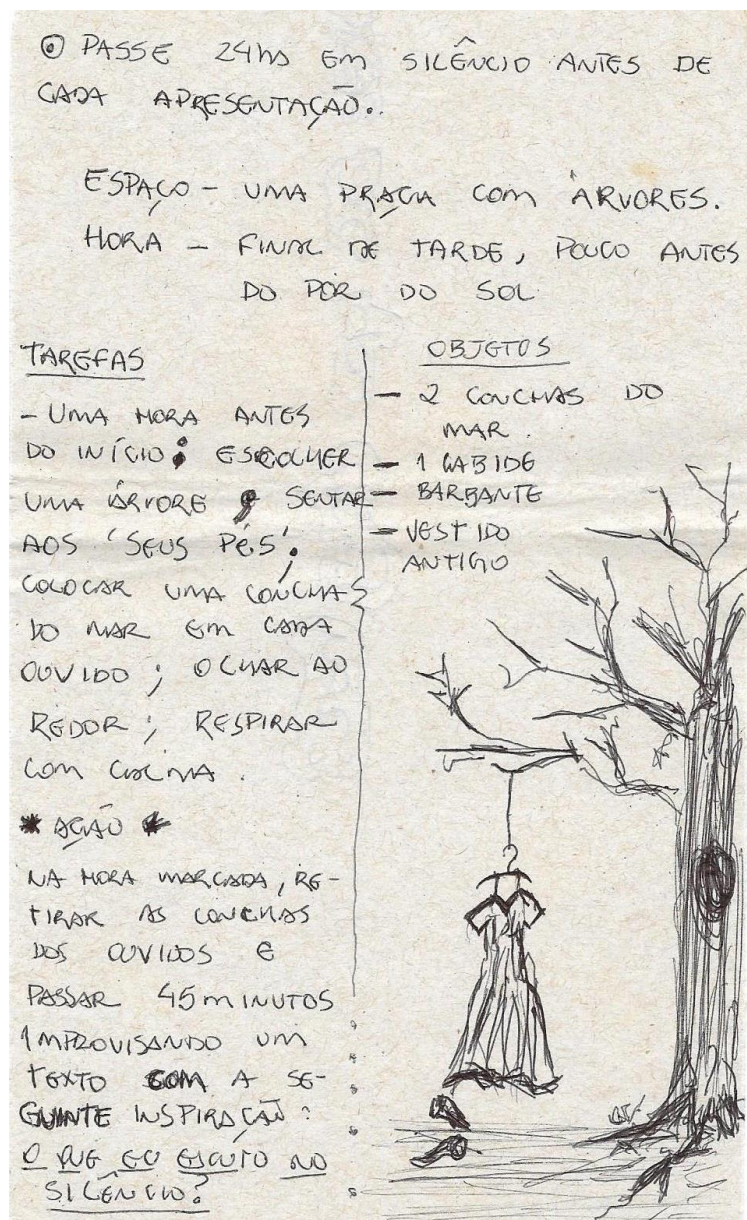


Figura 27 – Imagem do bilhete-proposição para o processo criativo. Miguel Pereira. Flávio Rabelo, 2011.

No antepenúltimo dia da residência, tivemos que desmontar a instalação feita pelo artista Carlos Roberto Rezende como parte de seu processo criativo, pois ele havia se ausentado da residência e sua instalação envolvia maçãs podres, garrafa de vinho quebrada, uma banheira de leite, além de um vestido pendurado – parecido com os usados por meninas na cerimônia de primeira comunhão. O leite azedou, as maçãs começaram a juntar bichos, não havia como manter mais a instalação posta. Foi então que, ao tirar o vestido do varal, eu o roubei. Prometi ao Carlos, naquela ocasião apenas em pensamento, que tudo o que fizesse com o vestido, seria partilhado com ele. Lavei-o diversas

vezes para tirar o cheiro de leite podre e a marca de vinho que ele tinha, deixei-o quarando no sol. Todo um ritual de limpeza e pedido de permissão aconteceu com o vestido. Até hoje<sup>107</sup> compartilho dos passos deste vestido com Carlos, em agradecimento<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Hoje da escrita: 25 de abril de 2018.

<sup>108</sup> Partilho o texto de agradecimento que escrevi para Carlos (em 13 de março de 2011), intitulado *A história do vestido que saiu do varal*:

*A história começa assim. Ela viu um moço de olhos bonitos e muitos pelos no corpo. Ele estava meio apressado. Primeiro ele estava apressado. Segundo ele estava maçã. Terceiro ele olhava pra ela. Ele estava embaixo, do lado, à frente, através de um vestido branco rendado. Ele, pelos, vestido rendado, devorava uma maçã vermelha. Maçã que era ele, pelos, vestido rendado. Uma boca que comia deixando a saliva cair pelos cantos, sem sentir direito o sabor da maçã, que já era ele. Ele, vestido, pelos, maçã, estava pendurado no varal e tudo ao redor cheirava a leite. Ele, vestido, pelos, maçã, tinha mordidas e estava jogado pelo chão. Tudo cheirava a leite. Depois de um tempo, um bom tempo, chegaram umas moscas. Mas isso foi só depois. Mas ela, aquela que viu o moço no início, lembrou: “A dor é uma palavra que cabe num pires cheio de leite e moscas”. Lembrou e esqueceu. Depois ele, vestido, pelos, maçã, abriu um vinho tinto seco. Na boca dele. Na boca dela. No olhar dele. No olhar dela. E depois ficaram apenas uns cacos de vidro, de boca, de olho. E ele, vestido, pelos, maçã, vinho, de costas pra ela, no final do corredor. Foi assim que a história começou. Assim mesmo, sem tirar nem pôr. Uma história dele e dela, de vestido, de maçã, de pelos, de vinho, de goles, de cacos.*

*Depois de um bom tempo, no tempo em que chegaram as moscas, o cheiro de leite era quase insuportável. Até que, enfim, um outro ele tirou o leite dali. Mas o cheiro continuou. E impregnou o vestido rendado que agora estava apenas no varal e não mais no moço de olhos bonitos e muitos pelos no corpo. A essa altura o vestido já tinha uma mancha daquele vinho tinto seco, aberto na boca dele, dela, no olhar dele, dela e estava completamente duro, parado, cheirando a uma mistura de leite, maçã, moscas e vinho. Sem pelos. Sem ele.*

*Lá, parado, quase invisível, o vestido permaneceu por dias até que, não se sabe exatamente porque, ela resolveu tirá-lo de lá. Era de movimento que aquele vestido precisava. Pelo menos era o que ela achava. Ela, então, perguntou pra um outro ele se deveria colocar suas mãos naquele vestido. Não havia mais o moço da boca e do olhar e dos pelos para perguntar. Na verdade, nem o outro ele poderia responder, afirmar, dizer se ela devia fazer aquilo. Talvez fosse arriscado tirar aquele vestido duro, parado, cheirando a leite e vinho e maçã, dali. Mas ela foi num impulso, sem muito pestanejar e tirou-o de lá. Varal vazio. Só o cheiro de leite no espaço. Um branco, agora imaginário, pairando no ar. De leite e de vestido rendado.*

*Ela sabia que tinha feito algo arriscado quando tocou o vestido. Mais arriscado ainda era se apossar dele. Ela sabia que aquele vestido tinha sido e ainda era ele, o moço, pelos, maçã, vinho. Mas ela quis. E foi assim. Foi assim porque ela quis. E, de alguma forma, que também não se sabe exatamente como foi, ela conversou com ele e ele também o quis. Afinal, a boca dela, dele, os olhos dela, dele, já haviam conversado em silêncio. E era exatamente em silêncio que ela estava conversando naqueles dias. Já era silêncio na primeira vez que o viu e continuou sendo na última. Um silêncio branco que tinha renda e cheirava a leite. “Sim” foi a resposta. Dele para ela. Dela para ele.*

*Pra encurtar a história, até porque não se sabe exatamente como foi que tudo ocorreu, a notícia que se tem agora é de que ela é quem está embaixo, do lado, à frente, através do vestido branco rendado. Agora, é o início dela. Um início parecido, mas não o mesmo que foi para ele. Ela. Ele. Ambos, agora, vestido. Pelos e maçãs já não são tão evidentes e há chá em vez de vinho. Chá que ela tornou. Na boca dela. Na boca dele. No olho dela. No olho dele. Em silêncio.*

*A história termina, por ora, assim. Ele e ela agora são vestido, maçã, leite, vinho, chá, pelos, cacos, gotas, branco, chuva, moscas, silêncio. Mesmo distantes eles são o vestido. Eles estão o vestido. Fora do varal. Em movimento.*



Figura 28 – Fotografia “Vestido recém roubado”, Miguel Pereira. Olga Lamas, 2011.  
 Figura 29 – Fotografia “Vestido incorporado”, Miguel Pereira. Flávio Rabelo, 2011.

O release do *Sirva-se* faz uma espécie de descrição poética retrospectiva do seu processo criativo. A obra engendra seu passado e faz dela seu presente:

Antes era um caminho de xícaras com palavras óbvias escritas em folhas de papel. Depois houve uma sugestão: por que não água dentro delas, pra refletir o céu? Aderi à sugestão. Mas adaptei. Coloquei chá. E em cada chá, um pedaço de silêncio. O céu acabou não sendo refletido literalmente. O chá, meio marrom, refletia seu próprio silêncio e apenas fragmentos de céu. Um simples caminho de xícaras até uma árvore. Árvore sagrada - foi o que soube depois. E nas folhas dessa árvore, aí sim, foram escritas palavras. A essa altura as palavras já não eram tão óbvias assim. Por último, tornei-me moça num vestido roubado - melhor dizendo, compartilhado. Sentei-me embaixo dessa árvore, sob as palavras. E bebi o silêncio...<sup>109</sup>

Durante as horas em que fico sentada num banco de praça, preferencialmente à sombra de uma árvore no fim de tarde, trajando o vestido branco, tendo ao meu lado duas xícaras, um bule de água quente, sachês de chá com palavras de silêncio e uma folha seca com a inscrição *este silêncio é seu*, espero pelo encontro com pessoas que desejem compartilhar essa experiência<sup>110</sup>. Encontro-me num estado de presença em paragem, realizando os movimentos indispensáveis à servida do chá do modo mais lento e dilatado possível, e espero.

<sup>109</sup> Release escrito em 2011, de minha autoria.

<sup>110</sup> Assista ao vídeo da performance, realizada em Buenos Aires em 2013, no *link* <https://vimeo.com/68367520> (acesso em 24 abr. 2018).

Aguardo que a empatia se instaure pelo silêncio e que alguém sinta o chamado para ali sentar comigo. À semelhança do que acontece na obra *Entre Ver*<sup>111</sup>, é um silêncio empático o guia de convocação ao encontro, sendo que no *Sirva-se* este silêncio empático se dá na presença física da performer e não na sua ausência.

*Sirva-se*, que aqui descrevo como uma performance, já foi também descrita como intervenção urbana, instalação performática e dança. De fato, é um trabalho que bebe dessas fontes e que, a depender do contexto da apresentação, pode receber essas “atribuições de linguagem”. Este é o trabalho solo que mais vezes apresentei e, a cada performance, o abismo se apresenta enquanto realidade: abismo que significa não saber o que será do encontro, abismo que é o próprio silêncio - abertura pros movimentos variados de sentido, presença e discurso. Abismo-silêncio que é não saber e não controlar como a pessoa que sentará ali irá agir: se vai me olhar nos olhos e realizar essa dança de sutilezas comigo, se vai falar sem parar porque o silêncio lhe constrange, se vai passar muito tempo até escolher o chá que vai beber, se vai chorar copiosamente, se vai apenas respirar junto, se vai levantar e procurar minha mãe, se vai me dar de comer, se vai pegar minha mão direita e nela escrever uma mensagem, se vai rir de mim ou de si, se vai me abraçar, se vai pegar a xícara com chá e ir embora... Estes exemplos aconteceram na performance e a compuseram, enquanto performance.



Figura 30 – Fotografia “Mensagem escrita na mão direita”, Córdoba. Luis Ponce, 2014.

---

<sup>111</sup> No enlace “Silêncio Empático em Entre Ver” a reflexão sobre empatia é aprofundada (páginas 69 a 74).

*Sirva-se começa* em mim, mas acontece no encontro. É a empatia que se estabelece no encontro e que dela emerge que ressalta a potência do silêncio:

I  
 A presença de um corpo  
 Contextualiza as presenças  
 Ao redor do corpo.  
 Isso sempre aconteceu.  
 Mas um corpo com vontade  
 E força suficiente  
 Cria sempre um novo  
 Tempo malvado  
 - malvado porque pleno de intenções –  
 Um novo tempo inaugurado  
 Condiciona os outros tempos  
 Ou os agride  
 Os outros tempos todos?  
 Uma bolha na cidade  
 Quando se fecha os olhos  
 Para o fluxo-de-fora  
 Para um fluxo-de-dentro  
 Ou é tudo o mesmo  
 E o mesmo tudo é uno?  
 Os tempos correntes da  
 Vida do cotidiano  
 Parecem teimosos  
 Em se sujeitar a um tempo  
 Transversal,  
 Que parece ser o tempo  
 Do silêncio reinaugurado<sup>112</sup>.

A percepção de uma temporalidade expandida é instaurada pela movimentação dilatada desse corpo do silêncio no banco da praça. Somado a tal presença silenciosa, o vestido infantil que cobre um corpo de mulher - como também acontece na obra *Amarelo*, em que o figurino evoca ares de infância e ingenuidade -, já alude a um outro tempo-espaco que fissa a polifonia da urbanidade, a rítmica cotidiana dos corpos, *borrando* seus contornos já tão definidos e previsíveis.

III  
 O olhar malvado sai de si  
 E começa a direcionar o tempo  
 Com linhas que cruzam o tempo  
 Espaço da praça.  
 Malignamente corta  
 Os tempos aleatórios

<sup>112</sup> Escrito por Daniel Guerra, em 17 de junho de 2012, ao assistir à performance em Salvador/BA.

Do fluxo ordinário  
 Parece querer revelar  
 Ou desvendar a escritura  
 Turbulenta de um dia  
 Aparentemente normal de domingo.  
 [...]
 VII  
 O que se quer aqui?  
 O que se quis antes de vir aqui?  
 A artista quer tentar existir  
 De outra forma dentro  
 Desse fluxo-comum  
 Que um dia a expeliu,  
 Ou quererá interferir  
 Nesse fluxo de maneira  
 A torná-lo um contrafluxo?<sup>113</sup>



Figura 31 – Fotografia “Sirva-se”, Londres. Ludovic Des Cognets, 2011.

A *bolha na cidade*, o *contrafluxo* que *Sirva-se* instaura enquanto acontecimento, citados nos trechos acima, decorrem do silêncio presentificado na ação performática. Silêncio que na sua complexidade, também pode ser percebido enquanto silenciamento, como descreve poeticamente Teresa:

Uma mulher do passado sentada no presente debaixo de uma árvore. A mulher e a árvore são iguais. A mulher está lidando com questões relativas à repressão e isso de alguma forma a conecta com a linguagem. Ela espera que outras pessoas possam falar o que ela não é

---

<sup>113</sup> Vide nota anterior.

capaz de dizer. As palavras brotam silenciosamente dela - a árvore é como um livro. A mulher é um livro.<sup>114</sup>

O silêncio que é de abertura para os sentidos, pode ser também um silêncio de castração – o contexto vai apontar o que esse silêncio representa. A percepção de Tereza, sobre essa mulher do passado envolta numa aura de repressão, fantasmaticamente presentificada e à espera que falem por ela, é um registro importante que confirma o poder do silêncio em significar de modos diferentes: “Não há um, mas muitos silêncios”<sup>115</sup> (FOUCAULT apud LAURENCE, 1991, p. 5).

Nuances distintas de silêncios, e também silenciamentos, são percebidas por quem se sente convidada/o a experienciar o *Sirva-se*, seja acatando ao ritual de beber o chá e *conversar* através do olhar, seja observando a performance de longe. Raiça Bomfim<sup>116</sup>, em seu relato sensível, traz percepções poéticas dessa relação de estar *dentro* e *fora* da performance:

---

<sup>114</sup> Teresa, participante da Drift Residency, escreveu essas percepções em 23 de fevereiro de 2011, durante a residência em Miguel Pereira/RJ. Tradução nossa do original “*A woman from the past sitting in the presente under a tree. The woman and the tree are the same. The woman is dealing with issues relating to repression and this somehow connects her with language. She hopes that other people will be able to speak what she is not able to say. The words sprout from her silently –the tree is like a book. She is a book*”.

<sup>115</sup> Tradução nossa, do original: “*There is not one but many silences*” (FOUCAULT apud LAURENCE, 1991, p. 5).

<sup>116</sup> Raiça é atriz, minha amiga muito querida de quem atualmente sou parceira e sócia de trabalho na Gameleira Artes Integradas - [www.gameleiraintegra.com](http://www.gameleiraintegra.com) (acesso em 26 abr. 2018). Falarei mais sobre nós e nossas criações/projetos no decorrer do enlace.

Vejo Olga e seu vestido chegando. O vestido e suas costas cumpridas. Há uma tarde laranja e fresca. Olga reflete a tarde.

Os tambores começam a tocar de um lado, agitando o tempo e as ideias. Penso se o tempo de Olga, se sua existência diáfana, resistirão a tanto volume. A crise sugere uma imagem: um bebê na barriga da mãe, arrancado do silêncio pela pressa sonora do mundo.

Escrevi esses primeiros parágrafos, sentada num banco que dividia a praça entre Olga e a banda, de modo que ou eu olhava pra ela, ou olhava pra eles. Agora estou em outro banco, de onde vejo Olga e a banda compondo o mesmo quadro do largo. Tudo está transformado: nesta cena, Olga é um hiato, uma suspensão no ritmo e nas vozes, um poço de onde o silêncio brota e se espalha por entre os ruídos.

Nela, tudo é branco. Branco encruado de história.

Há um cachorro pardo que dorme na grama atrás de Olga. Parece acolhido naquele mundo silêncio-chá.

As crianças passam correndo por entre as xícaras que Olga espalhou pelo largo. Passam correndo sem notar as xícaras, mas não as derrubam.

Lembro de mim, sentada entre a dança agitada que a banda desperta e o repouso atento onde encontro Olga... Que ritmo há em mim para além do costume? Com que som eu toco na banda do tempo?

É então que um menino, com toda sua infância, une todos os tempos... Ele nota uma xícara e decide tocá-la, depois segue firme em direção a Olga e conversa com ela. Ele é uma pequena menina que também se aproxima, uma menininha com o braço enfaixado e um laço rosado no cabelo...

Penso que as crianças são autorizadas pelas leis do mistério a atravessar livremente as divisas. Transitam por tempos e espaços sem ofender as margens...

Mas é a mãe dos meninos, uma mulher de andar pesado, quem violenta a delicada fronteira do tempo de Olga. Ela encosta no branco de Olga parecendo não vê-la, diz alguma coisa que não escuto e puxa agressivamente as crianças, levando-as embora. Algo se ofende em mim.

Aproximo-me de Olga. Somos duas mulheres sentadas num banco, dois temperamentos mergulhados na mesma água-de-chá de um banco de largo.

Os olhos de Olga Lamas tem cor de chá. Um chá de muitos sachês, água de muita substância, água com gosto de tudo que a água toca.

A menininha de laço rosado passa de novo no colo da mãe e diz, "a mulhé...". A mãe, então, sorri.

O chá da palavra Mar é servido pra mim. E então vejo os olhos de Olga ganharem a cor de um porto.

A tinta da erva tingindo a água me ascende algo... Aquela aquarela de gosto, a água - o papel do gosto, o fundo de tudo, aquilo que é, que sabe e que espera...

Olga tem forma de cume. Unhas, pés, queixo alongados e arredondados na ponta, como um cume suave no espaço.

Nos olhamos, eu e ela, nos olhamos, e o rosto de Olga vai sendo mais e mais jovem. Chega ao rosto de uma menina, uma menina muito magra e de cabelo muito fino, uma menina tão atenta que parece escutar o silêncio com os olhos.

Os olhos de Olga sabem ouvir o silêncio...

Sentada ao lado de Olga, meu próprio tempo borrou suas fronteiras e eu atravessei a linha depois da qual pude vê-la de muito perto...

Já é noite, mas tudo ainda é laranja. O céu está no primeiro azul da noite e "amar é um elo entre o azul e o amarelo".

Figura 32 – Imagem de carta escrita por Raiça\_Parte 1, Salvador. Raiça Bomfim, 2012.



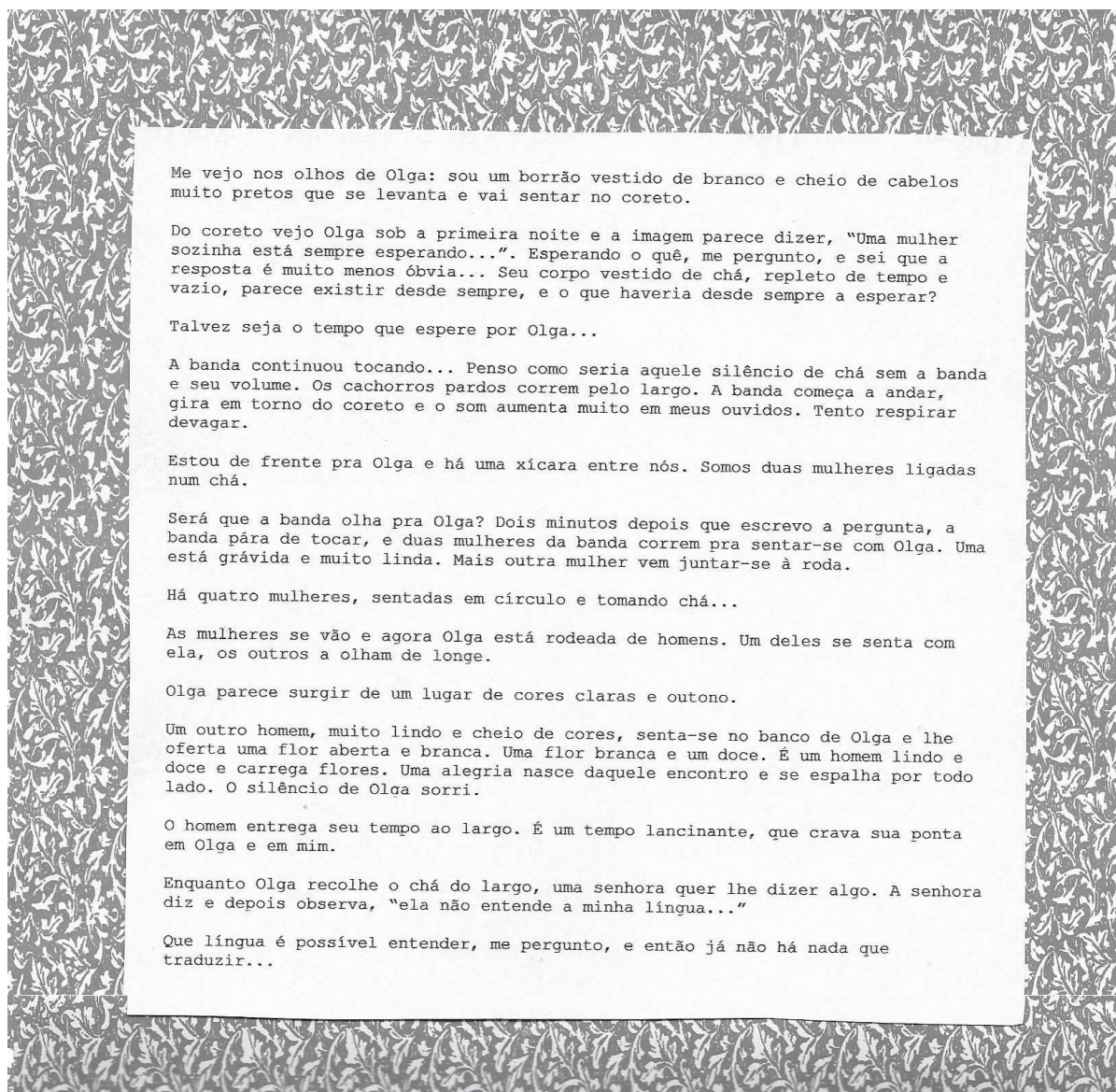


Figura 33 – Imagem de carta escrita por Raiça\_Parte 2, Salvador. Raiça Bomfim, 2012.<sup>117</sup>

Nessa *dança de palavras* de Raiça, embalada pelo som do silêncio, ela pincela entre as belezas que escreve uma reflexão sobre gênero, quando fala da relação das mulheres e dos homens, naquela circunstância da apresentação: *“duas mulheres da banda correm pra sentar-se com Olga. [...] Há quatro mulheres, sentadas em círculo e tomando chá... As mulheres se vão e agora Olga está rodeada de homens. Um deles se senta com ela, os outros a olham de longe”*.

Mais mulheres sentaram comigo em *Sirva-se*, nestes sete anos de realização contínua do trabalho (2011-2018). A maioria delas estabeleceu um

<sup>117</sup> Texto escrito por Raiça Bomfim em 06 de outubro de 2012, após apresentação de *Sirva-se* em Salvador/BA.

encontro silencioso, de troca de olhares e bebida do chá, sem palavras faladas verbalmente. Geralmente, crianças eram as primeiras a se aproximar do banco onde eu sentava e elas conversavam comigo, perguntando e respondendo a si próprias, já que eu não as respondia verbalmente; após um tempo, elas costumavam sentar e ficar também em silêncio, tomando o chá, ou não. Boa parte dos homens que sentou comigo, falou e falou, ou melhor, monologou - em algumas circunstâncias de tal modo, que eu parecia haver me invisibilizado, visto a incapacidade desse outro me enxergar ali e ser afetado por alguma empatia. Numa das apresentações, um homem me pegou forte pelo meu braço e quis me carregar pela praça à procura de minha mãe ou responsável; em algumas apresentações meninos adolescentes zombaram da *estranha* presença que eu instaurava. Muitos homens foram sensíveis, chegaram com cuidado, mas a maioria guardava em si um incômodo profundo de estar naquela circunstância; sensação, esta, bem mais incomum nas mulheres.

Tais percepções demonstram como a experiência de silêncio é uma experiência próxima e vívida do universo feminino e como o feminismo<sup>118</sup> se faz necessário enquanto estratégia de resistência e sobrevivência, no contrafluxo do silenciamento diário (presente nas micro e macro esferas sociais), para que o silêncio seja um espaço de fluência e movência de possibilidades e não de interdição e censura.

Na sequência da criação de *Sirva-se*, concomitante às suas primeiras apresentações e ainda assimilando as impressões iniciais que emergiam desse trabalho, incluindo sua marcada dimensão feminista, comecei um novo projeto de criação, que unia dança contemporânea ao audiovisual e às artes visuais.

---

<sup>118</sup> Discussão aprofundada sobre feminismo no enlace “Notas sobre silenciamento” (páginas 42 a 49).

**Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça** (2011) era o projeto e foi desenvolvido/coordenado junto à Isabela Silveira<sup>119</sup> e Márcio Nonato<sup>120</sup>. O branco do vestido de *Sirva-se* foi transposto para o branco do pano na cabeça, assim como o silêncio: *nascido no Em Gole, amadurecido no Sirva-se* e guiado para este novo projeto.



Figura 34 – Fotografia “Isto é apenas uma mulher...”, Salvador. João Meirelles, 2011.

*Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* foi um projeto vivido intensamente durante quatro meses, em que foram realizadas intervenções urbanas em praças de Salvador/BA, criados videodanças a partir dessas intervenções urbanas<sup>121</sup> e também de experimentações em sala de ensaio<sup>122</sup> e que compuseram, junto a outros rastros do processo (como figurinos e trilha sonora) uma instalação interativa. O projeto trazia como inspiração a tela “Os Amantes<sup>123</sup>”, de René Magritte, e uma pesquisa focada nas diferentes formas de

<sup>119</sup> Foi a partir da performance *Isto é apenas uma mulher* e do videodança *Mulheres de Magritte*, ambos de Isabela, que este projeto foi concebido. Videodança disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YfGWSqbVVgw> (acesso em 24 abr. 2018).

<sup>120</sup> Márcio e Isabela foram artistas também integrantes do Núcleo VAGAPARA. Este projeto realizado pelo coletivo, através do Prêmio Klauss Viana de Dança/Funarte, 2011.

<sup>121</sup> Um dos videodanças criados com imagens das intervenções urbanas: <https://www.youtube.com/watch?v=sOGxs7svA6k> (acesso em 24 abr. 2018).

<sup>122</sup> Videodança realizado na Casa Preta, espaço utilizado para as experimentações *indoor* do processo criativo: <https://www.youtube.com/watch?v=cniSxPvKM98> (acesso em 24 abr. 2018). Esta Casa também foi o espaço de criação do solo *Em Gole* e da realização da sua primeira temporada.

<sup>123</sup> Quadro que retrata duas pessoas com rostos cobertos por um pano branco se beijando.

compreensão de feminino, a partir da anulação do rosto enquanto traço identitário preponderante.

Assim como no *Sirva-se*, o encontro (neste projeto chamado de espaço “entre”) do público com as performers era a matéria instigante do processo de pesquisa e criação. Neste projeto, além de coordenadora geral, atuei como performer junto a outras mulheres. Algumas perguntas que nos conduziram: *Uma mulher, com o rosto coberto por um pano branco - o que pode surgir desta cena? Quais possibilidades de interação são apresentadas por esta persona? Quem é ela? Como as/os transeuntes lidam com esta estranha presença?*

O silêncio presente nos movimentos lentos e temporalidade expandida instaurada já no *Em Gole* e no *Sirva-se*, foi experienciado também no processo criativo deste projeto, através da investigação de movimento que prezava pela dilatação e instauração de uma presença extracotidiana. Os impulsos e engates advinham sempre do ato de colocar o pano na cabeça, nessa atitude de silenciar o sentido da visão e ampliar os demais sentidos. A partir desse estudo de movimento sinestésico, emergido da experiência de cobrir o próprio rosto, criamos, cada uma, nossas *personas*. Da Casa Preta às praças que visitamos em Salvador, experimentamos como essas *personas* de rostos cobertos ratificavam, fortaleciam ou transformavam os ambientes com suas presenças, como se dava a relação *entre*<sup>124</sup> a figura dessas mulheres, o espaço e as pessoas ali presentes.

A relação com o pano na cabeça operava como o silêncio em sua complexidade, podendo transitar desde a sensação de abertura para outros sentidos até a sensação de claustrofobia, como de silenciamento do oxigênio, da fala, do poder da visão. Outras nuances sinestésicas de percepção de textura, peso, dimensões emergiam da experiência de vedar o rosto, assim como das sonoridades, dos aromas, da propriocepção. Após certo tempo de processo criativo, nós já sentíamos quando outra mulher com o pano na cabeça se aproximava, como se nossos corpos se imantassem uns aos outros através da vibração que emanávamos em movimento. Outro estado de corpo era ativado, e agora enquanto escrevo, percebo que era um *corpo do silêncio* que se

---

<sup>124</sup> Note que o *entre* está em destaque, não por acaso. A investigação daquilo que reside no meio, no espaço não-preenchido ou que está na iminência de sê-lo, num ponto intermediário de dois corpos – o encontro – era o que nos interessava neste projeto. Aqui, novamente, empatia se apresenta enquanto engate criativo.

apresentava também neste projeto. Era perceptível a diferença do caminhar e do toque das mãos de alguém que não era uma de nós, com o pano. O ritmo, a cadência, o modo de aproximar era distinto. E nós sempre nos buscávamos e encontrávamos.



Figura 35 – Fotografia “Abraço”, Salvador. Renata Voss, 2011.

A partir do pano, na mesma medida em que ampliávamos nosso campo de percepção, mergulhávamos num universo interior profundo, um *silêncio sambaqui* particular de lembranças e evocação do passado, corporificado no presente da performance. Durante o processo usei constantemente uma camisola preta de bolinhas brancas que havia sido de minha mãe. Aquela roupa me dava um conforto grande, além de carregar a memória de minha ascendência materna.

Assim como no *Em Gole*, aqui minha *persona* evocava a presença materna no corpo, no discurso, ainda em silêncio. Anos depois, o pano na cabeça, a camisola e a memória de minha linhagem materna voltariam como inspiração e parte fundante de outra performance autoral: *Sagração*.

A *persona* que eu criara em *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* era devotada à água: quando nas experimentações dentro da casa se

banhava no chuveiro ou na pia; quando na rua se banhava na chuva e usava uma roupa cheia de saquinhos de água que iam sendo furados, molhando seu corpo dentro da roupa, além de chorar um bocado. Aqui está novamente presente a memória do afogamento de Virginia Woolf, na água que amenizava a sensação claustrofóbica do pano no rosto, despertando e atijando os sentidos da pele na direção de outras paisagens interiores e estados de corpo<sup>125</sup>. Em e-mail escrito para Jarbas Bittencourt, diretor musical do projeto, desvelo um pouco das intensidades que me percorriam durante o processo criativo, na relação da água com minha *persona*:

Jarbas, querido.

Por mais que meu silêncio esteja repleto de significados e agradecimentos, sinto que preciso transformar em palavras (ainda que escritas, não-orais) as minhas percepções da água-chuva-carinho de hoje.

Foi de muita força o que me ocorreu na manhã de hoje, na Casa Preta, durante mais esse dia de criação-descoberta do que é a 'minha' mulher com um pano na cabeça.

As águas de hoje me remeteram a um lugar outro, distante, longínquo, passado. Ancestral, talvez. Profundo mar, profundo útero.

Primeiro a busca pelo som d'água num balde-panela, não tão próximo a mim. Depois o encontro com os dedos molhados de uma mão pequena que havia adentrado o balde-panela. Depois o chão, o solo, imensidão sob meu corpo. Meu corpo de bruços na busca pela reverberação dos pés e da água, transpostos até os meus poros, através da superfície que geralmente toca apenas a sola dos meus pés calçados. Pausa. Pingos d'água nas minhas costas. Finalmente a água. O desejo se tornou tátil. A espera por mais pingos d'água nas costas - que a essa altura já eram meu corpo todo, não mais apenas a parte de trás do meu corpo. Um rápido levantar, ficar de pé, à procura de mais água - da qual eu poderia me banhar, eu mesma, com minhas próprias mãos. Torneira. Água deslizando por entre os dedos. Pingos d'água nas costas, dessa vez através das minhas próprias mãos. Alegria em forma líquida percorrendo minha pele. A sensação de um corpo passando próximo a mim, mas minha conexão naquele momento era somente com a água. E eis que o chuveiro 'magicamente' é aberto. E o som de tantos pingos d'água sendo derramados me inundou os ouvidos-poros todos como uma potente tromba d'água. Arrepios de exaltação pré-contato tátil. Como uma criança de braços esticados para receber o pirulito colorido oferecido pela mãe. Como uma tartaruga seguindo em direção ao mar logo após sair do ovo. Como o pólo norte de um ímã frente ao pólo sul de outro. Desejo voraz de me banhar na água toda. Eu toda n'água toda. Meus

<sup>125</sup> Nos minutos finais de uma entrevista dada a Flávio Rabelo, falo sobre a relação com a água tanto no *Em Gole* quanto no *Sirva-se*. Revendo hoje este vídeo, fica ainda mais evidente como um processo criativo se infiltra no outro, literalmente. Esta entrevista foi realizada no dia da minha primeira apresentação de *Sirva-se* após a residência Drift: <https://www.youtube.com/watch?v=5hvP-JrS6K8> (acesso em 26 abr. 2018)

braços tornaram-se meu corpo todo - assim como as costas fizeram anteriormente. E o desejo de ter toda a extensão do meu corpo mergulhada, simplificou-se nos meus braços, mãos e dedos. A força de milhares de pingos caindo, deslizando, dançando sobre a pele dos dedos pelos quais agora escrevo. A leveza da água morna na pele. Aguda. O peso da água morna na pele. Grave. Uma cachoeira através de um chuveiro. Milhares de timbres. Eu transmutada em água. Que incrível sonoridade a do líquido seguindo pelo ralo, buraco, precipício daquele espaço. A água que desce, vai, esvai, desaparece. Dança de dedos entre pingos entre dedos. Surgindo acima, passando entre, seguindo abaixo, sumindo. Mãos outras em formato de concha, segurando água e soltando-a bruscamente no chão. Terceiro sinal. Chuveiro fechado. Ponto final daquele conto de águas. Eis a vida. Braços aos pingos e barra do vestido molhada. Música n'água. Água em música. [Na certeza de que o conto havia finalizado, veio a chuva quando o rosto já não estava mais coberto. Não há como mensurar o êxtase que foi. Por entre a janela, meus olhos agradeceram ao universo por esta manhã, em silêncio. Um presente. Tantas águas. Tantas vidas. Tantos eus refletidos.]

O 'conto de águas' remete ao momento mais marcante desta manhã. Houveram tantos outros - entre paredes, quinas, frestas, janelas - pelos quais os sons, as memórias, o presente tornado passado se traduziram em potência criativa.

E eu te agradeço pelos estímulos. Te agradeço pela disponibilidade. Te agradeço pelos pingos nas costas. Te agradeço pelo chuveiro aberto. Te agradeço pela água na palma das mãos jogada no chão marcando o sinal de término daquele momento. Te agradeço pelo lenço que virou outra camada sobre meu rosto já coberto. Te agradeço por estar ao meu lado no momento eu que desnudei meu rosto. E eu te agradeço pelas tuas breves lágrimas que refletiram nos meus olhos as minhas lágrimas ainda por dentro.

Um beijo muito carinhoso,  
Olga.<sup>126</sup>

A presença de Jarbas criando estímulos sonoros e sinestésicos em *Isto é apenas...* foi bastante inspiradora. Já havíamos trabalhado juntos no *Em Gole* - ele quem assinou a direção musical do solo, no seu formato inicial. Após a criação do *Sirva-se*, quando voltei a apresentar o *Em Gole*, abandonei a trilha sonora original do solo, pois me parecia mais verossímil com aquele momento incorporar o silêncio total na obra<sup>127</sup>.

Outra incorporação que aconteceu foi a do vestido de *Sirva-se* no *Em Gole*. Além da retirada da trilha e mudança do figurino, outras nuances deste trabalho foram sendo atualizadas no decorrer do tempo para que ele se

<sup>126</sup> E-mail enviado em 04 de maio de 2011 e, conforme o "P.S" no seu rodapé foi "escrito ao som de Ayub Ogada".

<sup>127</sup> Recordo de ter conversado com Jarbas sobre a experiência do grilo na cena do *Em Gole* e de termos pensado em gravar uma faixa com som de grilos para ser usada no solo. Nessa altura, já havia deixado de utilizar a trilha sonora original no solo.

mantivesse *fresco*<sup>128</sup>. A cada nova descoberta, epifania, afetação provocada pelas experiências artísticas com o silêncio, o solo ia ganhando outros contornos, assim como o *Sirva-se*.



Figura 36 – Fotografia “Vestido branco na cena de Em Gole”, Salvador. Nilson Rocha, 2012.

Quando o projeto *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* foi finalizado (com uma instalação interativa) eu estava fora do país, completamente imersa na temporada do espetáculo *Hotel Medea*<sup>129</sup> com o grupo Zecora Ura, que havia coordenado a Residência Drift<sup>130</sup>. Infelizmente não pude vivenciar a finalização do projeto, mas assim como na obra *Entre Ver*, a ausência do meu corpo neste momento instaurava uma presença outra. Sim, eu estava ali, aos pingos e de rosto coberto, presente mesmo na ausência.

<sup>128</sup> Foram realizadas diversas temporadas e apresentações únicas do solo, em Salvador e outras cidades brasileiras, no período de 2010 a 2013. Na última apresentação, realizada em Aracajú/SE durante a III Edição do Festival de Solos e Coletivos, percebi que já não me fazia mais sentido realizar o trabalho, que o *frescor* havia findado. Reconheci que estava em outro momento artístico, dando vazão a outros impulsos criativos e então, *aposentei* o solo. Aquela foi uma linda apresentação de fechamento de ciclo, com casa cheia e acolhida calorosa do público.

<sup>129</sup> Também no espetáculo *Hotel Medea*, houve a infiltração do silêncio. Na primeira cena do primeiro ato da peça, minha personagem era uma vendedora contrabandista que, de fachada, vendia chá de silêncio para a audiência.

<sup>130</sup> Vide nota 103 (p. 87).



Ao final da temporada no exterior em 2011, encontrei com o artista Giltanei Amorim (Gil), parceiro do projeto de dança **Nó** que à época residia na Espanha, para começarmos essa nova criação<sup>131</sup>. Passamos um mês trabalhando juntos e depois a criação transcorreu através do Skype.

O processo criativo de Nó, desde o início, abraçava o acaso e a imprevisibilidade como fatores indissociáveis do seu fazer artístico - onde nem todas as ocorrências eram passíveis de controle. Essa foi uma estratégia nossa para encontrar modos de criação que contemplassem a nossa distância física e pudessem subverter os caminhos habituais que vínhamos vivenciando artisticamente.

Convidamos artistas colaboradores<sup>132</sup> que se encontravam em distintos estados brasileiros e também na Espanha, para ministrarem experimentos criativos. Eu em Salvador, Gil em Madri, nos encontramos presencialmente uma semana antes da estreia do espetáculo, após cinco meses tendo o ambiente virtual como lugar de criação. O Skype se tornou uma sala de ensaio virtual, possibilitando pensar em aproximações criativas à distância e na expansão de territórios-tempos-espacos. Facebook, e-mail e Youtube também serviram como *suporte* no nosso processo de comunicação.

As experiências vivenciadas ao longo do processo criativo emergiram para o espetáculo e, desse modo, é possível perceber em Nó uma configuração que transversaliza a relação entre a dança e as artes visuais, e que aborda o ambiente da internet e do vídeo como temas que conformam toda a obra. O virtual e o real; analógico e digital; presença e ausência são *borradas* a ponto de confundir e subverter tais dualidades.

Utilizando tecnologia *low-tech*, o espetáculo apresenta captura, projeção e edição de imagem em tempo real, sobreposição de imagens de modo analógico, criação de distintos ambientes reais e virtuais no mesmo espaço, interrupções, *delas*, fragmentações, temporalidades e composição dramaturgica realizada à distância (cada performer frente ao seu computador).

---

<sup>131</sup> Percebo ao escrever, quantas produções aconteceram durante o ano de 2011. Este foi o ano em que o silêncio se instaurou enquanto matéria viva consciente de minhas criações autorais e também enquanto inspiração nos trabalhos realizados em parceria com outras/os artistas.

<sup>132</sup> Foram elas/eles: Tiago Ribeiro, Jacyan Castilho, Cláudio Dias, Daniela Guimarães, Laura Pacheco e Gilsamara Moura (ela mesma, da banca avaliadora desse mestrado).

Em *Nó*, o vestido branco também foi incorporado à cena, assim como a xícara branca. Ambos, objetos-rastro de silêncio de *Em Gole* e *Sirva-se*, objetos-metáfora de Virginia Woolf, ressignificados na dramaturgia da obra. Vestido que saía do meu corpo e era transposto para o de Gil, xícara que virava banheira-cama onde Gil cabia deitado – “mágica” possível pelo posicionamento do objeto e do corpo frente à câmera em profundidades distintas.



Figura 37 – Fotografia “Vestir Gil em Nó”, Salvador. Alex Oliveira, 2013.

Figura 38 – Fotografia “Gil Vestido em Nó”, Salvador. Alex Oliveira, 2013.

No decorrer de todo o espetáculo acontece uma espécie de coreografia antropofágica, em que eu e Gil nos devoramos em silêncio frente às nossas câmeras de computador: nossos rostos se sobrepõem como se fôssemos uma mesma pessoa – *eu Outra/o*, eu decalco o rosto de Gil num papel que ele próprio come, meu corpo todo cabe na íris de Gil que na sequência o devora com a boca até eu sumir ou caibo na palma de sua mão...



Figura 39 – Fotografia “Cabendo na palma da mão”, Salvador. Aldren Lincoln, 2014.

Figura 40 – Fotografia “Na boca de Gil”, Salvador. Aldren Lincoln, 2014.

É interessante perceber que durante *Nó* há também uma dança da plateia, que se movimenta desde seu ângulo de visão para perceber, simultaneamente, a coreografia individual que Gil e eu realizamos frente aos nossos computadores e a que é unificada na tela de projeção.

Meses após a primeira temporada de *Nó*, ainda em 2012, viajamos com o espetáculo para a Espanha e lá resolvo criar uma nova obra com a colaboração do próprio Gil e de outras/os artistas presentes no festival<sup>133</sup> que estávamos participando...

---

<sup>133</sup> Festival *Scratxe Underground Brasil* que ocorreu nas cidades de Madri e Vitoria-Gasteiz, em que também apresentei o *Sirva-se*.

Eis que criamos<sup>134</sup> o roteiro e realizamos as filmagens do videodança que encerra a trilogia inspirada em Virginia Woolf: o ***Em Gole [versão vídeo]***<sup>135</sup>. Como dito lá no início deste enlace, Virginia segue sendo o *pano de fundo antropofagizado* das minhas criações até hoje, porém com o *Em Gole [versão vídeo]* fechei um ciclo de trabalhos na intenção e menção direta a ela.



Figura 41 – Fotografia “Em Gole [versão vídeo]”, Madri. Aldren Lincoln, 2012.

O vestido branco novamente retorna à cena nessa obra. A inspiração para criação do videodança surgiu dele: a imagem de uma mulher num vestido branco projetada neste mesmo vestido. Ela surge num jardim, percorre uma escada espiralada e, talvez, afoga-se numa banheira cheia de silêncios. Brancos que escapam, brancos silêncios, submersos.

Foi como transpor o solo *Em Gole* para o formato audiovisual, propositalmente não como um registro do solo, mas como a transposição das referências imagéticas, objetivas e subjetivas do solo para o vídeo – conceitual e temporalmente atualizadas a partir das experiências e dos atravessamentos ocorridos nos dois anos entre uma criação e outra. A cena final, do rosto/corpo

<sup>134</sup> Artistas parceiras/os da criação: Aldren Lincoln (fotógrafo e videomaker), Bianca Góis Barbosa, Gil Amorim, Mab Cardoso, Márcio Nonato e Daniel Guerra.

<sup>135</sup> Videodança disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mEhImBusQRE&t=65s> (acesso em 24 abr. 2018).

submerso na água da banheira numa duração estendida, por exemplo, não seria possível ao vivo no solo, mas o compunha enquanto inspiração criativa.

Essa mesma imagem, além de reinstaurar a memória do afogamento de Virginia Woolf, tem relação direta com a imagem do corpo submerso em areia em *Vestígios*. Ambos corpos de mulheres submersos em silêncio, um na água, outro na areia, convocando ao questionamento sobre silêncio e silenciamento – onde começa um e termina o outro? Quais sentidos o silêncio desses corpos evocam? Seriam silêncios de interdição - silenciamentos? Seriam silêncios de abertura? Não tenho respostas definitivas e não creio que elas existam, pois também o *Em Gole [versão vídeo]* é uma obra onde os sentidos emergem da empatia, no encontro entre público e obra. Mesmo que seu formato audiovisual reproduza e encerre (no sentido de conter) imagens de modo sempre idêntico, o silêncio na obra opera enquanto discurso propositor de sensações e sentidos móveis, que podem variar tanto quanto o tempo e a circunstância em que se aprecia a obra.

Na primeira exibição do videodança, realizada durante a Mostra VAGAPARAÇÕES<sup>136</sup>, o vestido estava pendurado na porta de entrada da sala de exibição, como uma presença que convocava ao silêncio, vestido-presença para quem se devia “pedir licença” para entrar. Numa outra ocasião<sup>137</sup>, a projeção do videodança foi feita sobre o vestido e algumas xícaras penduradas numa árvore.

Esse vestido em movimento, de fora para dentro e de dentro para fora da tela, segue deixando rastros de sua presença no tempo e no espaço, até hoje. No percurso desta pesquisa de mestrado, inclusive, ele sempre esteve presente nas apresentações em congressos e seminários. Este vestido é, para mim, a incorporação do silêncio, a melhor metáfora, memória e presença.

Após a feitura do videodança, estive envolvida em outros projetos, como a intervenção urbana *Tentáculos*<sup>138</sup> e o espetáculo infantil Quarto Azul<sup>139</sup>, além das apresentações de *Em Gole*, *Sirva-se* e *Nó* em festivais. Passei quase dois anos sem mergulhar num novo processo criativo solo.

<sup>136</sup> Essa mostra foi a finalização do projeto VAGAPARAÇÕES – Autonomia e Colaboração, realizado pelo Núcleo VAGAPARA no transcorrer de 2011 a 2012, viabilizado através do Edital de Manutenção de Grupos da SECULT/BA. A mostra aconteceu em outubro de 2012, na Casa Baluarte e nas ruas/prças do bairro do Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador/BA.

<sup>137</sup> No IV Festival De Solos e Coletivos, em 2014, na apresentação na cidade de Juazeiro/BA.

<sup>138</sup> Vídeo da intervenção urbana: <https://vimeo.com/105395061> (acesso em 26 abr. 2018).

<sup>139</sup> Fanpage do projeto/espetáculo Quarto Azul: <https://www.facebook.com/quartoazul/> (acesso em 26 abr. 2018).



Figura 42 – Colagem “Trilogia Woolfiana”, Salvador. Olga Lamas, 2018.

Redemoinhos de mudança na vida, em 2013 fui morar noutra país. No final de 2014, vivendo em Buenos Aires, foi quando ressurgiu uma urgência de parir novidade. Estrangeira, eu tentava antropofagizar àquela paisagem cultural tão distinta. Recorrentemente me sentia como se trajasse o pano de *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça*, movendo-me submersa em *silêncios sambaquis* meus e daquela terra, buscando *silêncios empáticos* a cada encontro, a cada experiência. Eu saí de Salvador à procura de novas inspirações, em busca desses e de outros silêncios...

Nós integrantes do VAGAPARA, estávamos cada uma e cada um num canto do mundo, envolvidas/os com projetos e demandas pessoais que cada vez menos dialogavam com o coletivo. Esse movimento foi se dando quase que imperceptivelmente, dado o laço de afeto que ainda nos unia. Creio que já sentindo esses ares, foi que veio o ímpeto de criação de **Sagração**.

Junto com Daniel Guerra, meu companheiro de estrangeirice na Argentina, comecei a fazer algumas experimentações criativas e desenvolver células coreográficas para serem filmadas nas ruas de Buenos Aires, inspiradas na *Sagração da Primavera*<sup>140</sup> (música de Stravinsky e balé de Nijinsky). Daniel estava estudando cinema e começando a produzir vídeos nessa época - a ideia era juntar os nossos desejos criativos numa só obra. Após alguns experimentos na sala de casa, em que adentrei certas intensidades emocionais, percebi que meu desejo real era o de efetivamente colocar o pano na cabeça e resolvi abandonar a ideia de realizar coreografias na cidade. A criação naquele momento demandava um movimento direcionado às minhas paisagens internas, ao silêncio de mim mesma.

Fui, então, convidada para participar da II Muestra Despreocupada y Colectiva de Arte Latinoamericano<sup>141</sup> e resolvi fazer um primeiro experimento público de *Sagração*.

---

<sup>140</sup> *Sagração da Primavera* coreografada por Pina Bausch, aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=nd\\_ZCuqYdVE](https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE) ; e dançada pelo Ballett Mariinski Theater, baseada na coreografia original de Nijinsky: <https://www.youtube.com/watch?v=EvVKWapctX4> (acessos em 24 abr.2018).

<sup>141</sup> Vídeo com imagens da performance realizada nesta mostra, aqui: <https://vimeo.com/115682979> (acesso em 24 abr. 2018). A música de Stravinsky foi adicionada ao vídeo na edição.



Figura 43 – Fotografia “Primeira Sagração”, Buenos Aires. Juliana Dias, 2014.

Junto com uma coroa de flores de plástico e um pedaço de pano lilás claro, retomei aquela mesma camisola preta de bolinhas brancas que havia sido de minha mãe e usada no processo criativo de *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça*. A escolha da cor lilás para o pano do rosto aludia a uma inspiração relacionada à espiritualidade, purificação e transformação, que juntamente à guirlanda de flores remetia a um rito de morte e renascimento (assim como na Sagração da Primavera).

Já nesse primeiro experimento, fiz da cabeça uma oferenda ritual dedicada aos ‘meus’ mortos: minhas avós/avôs, bisavós/bisavôs e aos que vieram antes deles. Uma cabeça-oferenda como um *silêncio sambaqui* materializado. Percebo agora que também dediquei esse trabalho ao VAGAPARA, nas figuras de Isabela e Marcio<sup>142</sup>, naquela apresentação. Experimentei uma movimentação que oscilava entre agilidade e lentidão pelo espaço, com momentos de pausas e paragens, permitindo tocar e ser tocada pelas pessoas. O experimento durou cerca de uma hora nessa ocasião, permeado pelo silêncio impresso no meu corpo em movimento no espaço e no encontro com as pessoas - o rapaz da imagem acima me chegou de modo sutil e lentamente pareceu me ensinar a dançar de braços abertos.

<sup>142</sup> Escrevi no dia da performance que lhes dedicava aquela apresentação. Aquela foi a penúltima vez em que realizei uma apresentação sob a assinatura de “Realização: Núcleo VAGAPARA”, antes do término do coletivo.



Ainda na Argentina, certo tempo após a realização desse experimento de *Sagração*, atuei como atriz e assistente de direção no curta metragem *Shokogun*<sup>143</sup>, um filme feito de sensações minhas, de Clara Lobo (diretora) e de Irene Bracamonte (a outra atriz). A partir de alguns sonhos que tivemos, junto às nossas percepções/experiências como estrangeiras naquele país, construímos o argumento do filme que retratava uma venezuelana (Irene) e uma brasileira (eu) passando por transformações envolvendo tédio, medo, silêncio e incertezas. Uma sofria com sua invisibilidade progressiva, a outra procurava a porta que abriria com a chave que ela havia vomitado (antes, engolido<sup>144</sup>). Além deste, outros trabalhos em audiovisual foram realizados nessa temporada argentina, nos quais estava envolvida na direção de arte e assistência de direção, atrás das câmeras.

Quando decido retornar à Bahia, em 2015, já nos primeiros dias de volta à cidade faço um novo experimento de *Sagração*, dessa vez com flores naturais, à beira do Dique do Tororó<sup>145</sup>. O experimento não transcorreu como eu havia concebido e desejado imagetivamente, as flores vivas eram por demais moles e não encaixavam na rede/trama que cobria meu rosto. Consegui atá-las como pude e caminhei em silêncio pelo Dique, sentindo aquele cheiro vivo-morto de cravos no rosto, quase sufocada, sob o sol.

Já perto do final do ano, voltei a performar *Sagração*<sup>146</sup> e para essas ocasiões retornei ao princípio da criação: às flores de plástico. Com elas fiz uma grande cabeça-máscara que dispensava o uso do pano ou da rede cobrindo o rosto. Apenas essa máscara de flores junto à camisola era do que eu me “munia” para performar. Deambular pelas calçadas e asfaltos, fazendo do meu próprio corpo uma oferenda. Costumo dizer que *Sagração*<sup>147</sup> é uma oferenda em forma de performance e que dedico aos meus mortos a primavera que nela se instaura.

---

<sup>143</sup> Dirigido pela cineasta e amiga bahiana-paulista Clara Lobo, que morou em Buenos Aires na mesma época. O filme está disponível em: <https://hysteria.etc.br/series/curta-mulheres/19-shokogun-de-clara-lobo/> (acesso em 27 abr. 2018).

<sup>144</sup> Esse filme traz muitas aproximações objetivas e simbólicas com *Em Gole*.

<sup>145</sup> Apresentação realizada no V Festival De Solos e Coletivos.

<sup>146</sup> No Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, na Galeria Homo Sem Cabeça e no Dominicaos – todos em Salvador.

<sup>147</sup> Vídeo da performance realizada no bairro de Cajazeiras, em Salvador, em janeiro de 2016: <https://vimeo.com/156566228> (acesso em 24 abr. 2018).

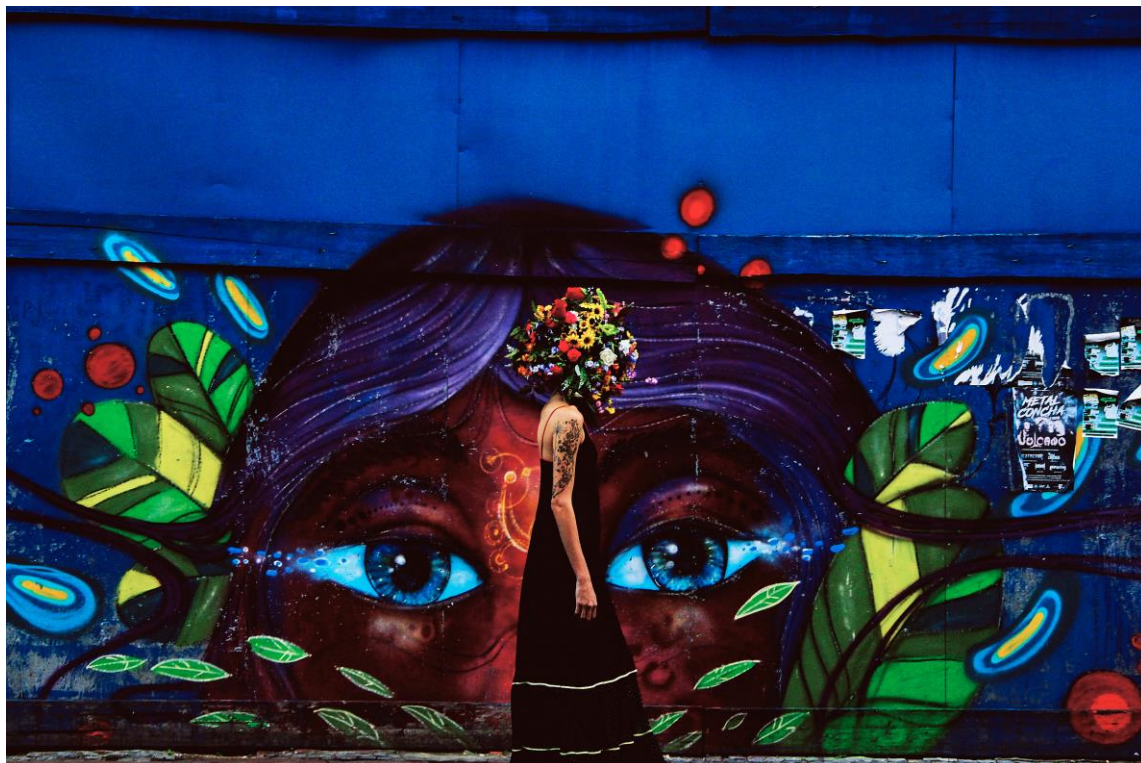


Figura 44 – Fotografia “Sagração”, Salvador. Nti Uirá, 2017.

A performance acontece pelas ruas da cidade, numa trajetória pré-definida e preferencialmente num local com grande circulação de pessoas. É uma deambulação, uma caminhada lenta e com pausas, durante aproximadamente duas horas. Apareço e sumo da rua com a cabeça de flores posta, sem que vejam meu rosto.

Assim como em *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça*, a omissão do rosto causa estranheza, curiosidade, risos e/ou temor nas/os que observam o acontecimento da performance. Ruy Filho<sup>148</sup> escreve sobre a importância do espectador na performance - como ela só acontece no encontro, a partir da empatia, no ‘entre’ já falado anteriormente - e traz algumas perguntas similares às presentes em *Isto é apenas...* junto às suas impressões sensíveis sobre o trabalho:

Entre diversas especificidades da performance está seu acontecimento não ocorrer exatamente no artista que a realiza. É preciso o outro, o observador, para que faça sentido. Diferentemente do teatro e dança, para as quais o espectador conclui a ação ao assisti-la, a performance implica em ser efetivada naquele que a observa. É no gesto de encontro

<sup>148</sup> Jornalista e dramaturgo, é editor e crítico da revista digital Antro Positivo: <https://www.antropositivo.com.br/> (acesso em 16 de julho de 2018).

com a ação que esta é presentificada. Sem o outro, portanto, a performance não existe. E existir é diferente de se realizar, como tanto se justifica pelas demais linguagens. Existir implica em ser acontecimento, instante, desvio. Sem implicar em qualquer preparação do outro, enquanto minimamente é preciso ir ao teatro. É preciso não ser, contudo, tão rígido quanto possa parecer o argumento, em um primeiro momento, afinal, é claro que encontraremos performances com estruturas definidas, teatros com altos graus de imprevisibilidade. O que sustenta a dimensão performativa é sobretudo no como a presença, e não apenas a ação, é reconduzida ao outro se resignificando como gesto, para só então voltar ao seu observador. É exatamente esse alto nível de complexidade que ocorre em Sagração. Rosto coberto por flores, ainda que aquele que lhe atravessa a frente ou observa de longe, ou mesmo o rapaz que se aproxima para fazer um self, nada saiba sobre os propósitos da artista, sobre A Sagração da Primavera e seu significado à arte, ainda assim, é a anormalidade da figura andarilha que instiga, é sua falta de rosto ou a poética evidente? Nas três instâncias, o trabalho de Olga Lamas realiza bons estímulos à curiosidade. Quem é a mulher que ali se esconde e se soma ao inusitado de sua figura? E por que anda por ali? O que espera? Por estarmos deslocados dos espaços óbvios da cultura, o cotidiano surge de modo ainda mais amplificador dessas interrogações. Alguns riem, outros concluem e mudam de ideia algumas vezes, outros temem. A oferenda proposta ao início da primavera, portanto, é maior do que parece. Desvia o cotidiano, torna o experienciar poético irreduzível, o perder-se em devaneio inconcluso. A chegada das flores é sempre um instante romântico. E, em Sagração, talvez seja essa a oferenda maior de Olga a todos os atingidos por sua poesia. (FILHO, 2017)

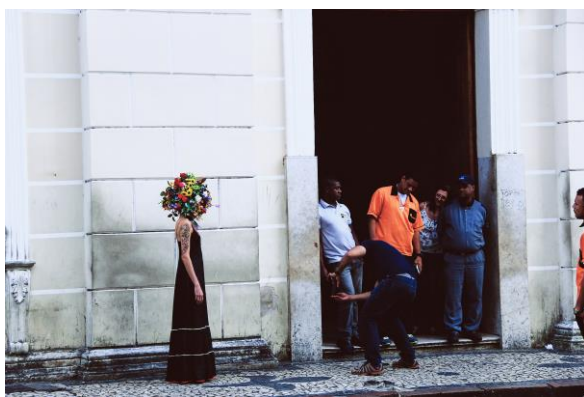


Figura 45 – Fotografia “Sagração no Pelourinho”, Salvador. Nti Uirá, 2017.  
 Figura 46 – Fotografia “Sagração em Cajazeiras”, Salvador. Aldren Lincoln, 2016.

As flores que carrego na cabeça são feitas de silêncio: morte, vida, renascimento, delicadeza, sonho, fanstasmagoria, artificialidade. Esses silêncios se metamorfoseiam em outros durante a caminhada performática, eles próprios silêncios *antropófagos*, *sambaquis*, *empáticos* e *woolfianos*. Silêncios que seguem ressoando mesmo depois da obra, como um *silêncio onírico* instaurado

na realidade urbana, como uma *memória em florescimento* – seja da cidade, seja do olhar de quem me vê, seja de minha própria trajetória artística.

Uma mulher com o rosto coberto por flores carrega, ainda e na mesma medida, o silêncio poético e sutil de um feminino instaurado e a sua ruína – traduzida no silenciamento dos sentidos mais densos e violentos desse mesmo feminino...



Figura 47 – Colagem “Linha do tempo das cabeças”, Salvador. Olga Lamas, 2018.

De *Sagração*, surge a inspiração para a Oficina-Ação **Lavagem**. Antes, uma breve contextualização: em 2015, quando retornei a Salvador, colaborei com o solo de Raiça Bomfim<sup>149</sup> e a partir dessa parceira resolvemos criar a Gameleira Artes Integradas, território de articulações artísticas que associa nossas criações autorais, cooperações criativas e ações de produção. Na Gameleira temos realizado ações continuadas de estímulo, produção e difusão de projetos artísticos cujos discursos, propostas e formatos perpassam por questões de afirmação de subjetividades historicamente marginalizadas, democratização das artes e desenvolvimento de linguagens *híbridas*; estabelecendo parcerias e colaborações com foco no fortalecimento de lideranças femininas e na presença de mulheres nos campos de articulação, gestão e produção artística.



Figura 48 – Fotografia “Lavagem 2017”, Salvador. Mariana David, 2017.

Através da Gameleira, realizamos vários projetos voltados para mulheres e com mulheres no ano de 2017 – meu desejo surgido após a criação do *Em Gole* se concretizou aqui de modo expandido. *Lavagem*<sup>150</sup> foi uma das ações desse ano, concebida a partir da inspiração na cabeça de flores de *Sagração* e na personagem Ofélia, da peça *Hamlet* de Shakespeare, mesclando

<sup>149</sup> O solo é *Ofélia: Sete Saltos Para Se Afogar* e foi a partir da pesquisa sobre a Ofélia da obra *Hamlet*, de Shakespeare, que ele foi criado. O projeto *Loucas do Riacho*, onde desenvolvemos a primeira realização da oficina-ação *Lavagem* e a criação do espetáculo *Loucas do Riacho*, decorre dessa pesquisa de Raiça sobre Ofélia.

<sup>150</sup> Vídeo da performance de 2017 em <https://vimeo.com/203467590> (acesso em 24 abr. 2018)

minha pesquisa sobre o silêncio com a pesquisa de Raiça sobre uma poética da dissolução, nascida do cruzamento de uma poética da água e uma poética da loucura a partir da figura de Ofélia, que se materializa nos corpos criativos em qualidades de fluxo, trânsito, abandono, desorientação e vertigem.

*Lavagem* é um processo sensível-político, que trabalha a transfiguração das violências sofridas por mulheres, seus silenciamentos diversos. É uma oficina onde desenvolvemos exercícios e atividades artísticas focadas na empatia e integração entre as mulheres participantes, experimentando voz, movimento, palavra, presença. Evocações de memórias, segredos, dores, gozos, de silêncios e gritos em comunhão. A oficina culmina numa procissão feminina para *lavar* a memória da cidade, no dia de Yemanjá – data emblemática da cidade de Salvador. Essa lavagem é feita no campo simbólico, com vozes, palavras e gestos de água, refazendo densidades e atmosferas, criando um espaço onde caibam de modo mais livre, subjetividades diversas.

Em *Lavagem*, as mulheres dançam seus medos e desejos, cantam seus silêncios e mistérios, entrelaçam suas assimetrias e consonâncias na sala de oficina e pelas vias da cidade, convocando as histórias, marcas e lendas de águas, calçadas, fachadas e muros. A proposta é de abertura para escuta das vozes que ressumam das pedras e do concreto e trazem à tona vestígios negligenciados da história ‘oficial’, de modo que investiguemos as marcas de violência que compõem tanto a cidade quanto as mulheres que nela habitam.

No cortejo-oferenda do dia 02 de fevereiro, quando culmina a oficina, cada mulher compõe o percurso com sua cabeça coberta de flores, sem os pudores e traços que a exposição da rostidade impinge – como em *Sagração* e em *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça*<sup>151</sup>. Neste coletivo de corpos e na tensão de seus estados e presenças, emergem modos diferentes de agrupamento e escuta; as perguntas presentes em *Sagração* e em *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* são multiplicadas por todas as mulheres que compõem esse coletivo. Em *Lavagem* nos tornamos um corpo só.

---

<sup>151</sup> Dê uma olhada novamente na colagem da página 116.



Figura 49 – Fotografia “Procissão Lavagem 2018”, Salvador. Mariana David, 2018.

A empatia estabelecida entre as mulheres participantes do decorrer da oficina até o cortejo performático é o fator basilar de união das singularidades que instaura nosso pulso coletivo. É ela que propicia a criação de uma rede de afeto, cumplicidade e confiança no grupo que nos permite antropofagizar umas às outras e à cidade, para acessar memórias e vestígios - nossos *silêncios sambaquis* - das violências afligidas em níveis micro (do corpo) e macro (da cidade).

Raiça e eu partimos de *nossas* afogadas inspiradoras, Ofélia e Virginia Woolf, para fazermos em *Lavagem* um movimento similar ao da obra *Vestígios*: emergir o que está submerso e escondido em nossos corpos, nossas histórias; trazer para superfície o que insiste em ser soterrado e invisibilizado social e politicamente; desafogar a voz das mulheres através da palavra e de silêncios de abertura e fluidez – por nenhum silenciamento a mais<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Em 2017, a realização de Lavagem foi parte integrante do processo criativo para o espetáculo Loucas do Riacho. No link a seguir, um dos vídeos do processo criativo do espetáculo, em que uso o mesmo vestido de *Sagração*. Infiltração das marcas de um processo no outro, de uma obra na outra: <https://www.youtube.com/watch?v=uRmOdY9NI9A> (acesso em 24 abr. 2018).





Figura 50 – Colagem “Loucas do Riacho”, Salvador. Lucas Moreira, 2017.

Em **Loucas do Riacho**<sup>153</sup>, investigamos a relação entre corpo e tempo, numa ritualística cênica que acontece em tempo real, sem acordos prévios. A mesma Ofélia - personagem que morre afogada num rio como Virginia Woolf – é inspiradora do espetáculo. Ela paira sem nome e mergulha nos nossos corpos<sup>154</sup> na cena, para flexionar os sentidos de loucura, morte, corpo feminino e simbologia da água, e para reelaborar modos de nos relacionarmos com o tempo.

Uma mulher abre a boca e mostra a língua coberta por sargaços. Veste-se de musgos e flores, chafurda no funeral dos sentidos. Está completamente perdida e faz disso sua melhor saída. Abraça a desorientação, a perda, o desamparo e desliza pelas sendas do instante. Pinga suas marcas no caminho traçando um mapa úmido e volátil. Celebra a fugacidade das fórmulas e murmura que é possível parar um pouco, subir num salgueiro, despencar num riacho, deixar-se afundar cantando, morrer as mortes cotidianas, despojar-se de cansaços e embaraços, renascer. Encharca os vestidos de quem a cerca, move barbatanas no abismo, convida a saltar no vazio. (CARVALHO, 2017, p. 33)

Dentre as escolhas estéticas de *Loucas do Riacho*, há uma diretriz política que diz respeito às normatizações sobre o corpo feminino e sobre o ser mulher no mundo. Em *Loucas*, há um movimento sutil, em que cada corpo em cena e o corpus coletivo que se produz se desgarram das fronteiras dessas normatizações.



Figura 51 – Imagem do caderno de processo de *Loucas do Riacho*, Salvador. Olga Lamas, 2017.

<sup>153</sup> Fotos e vídeos do processo criativo e espetáculo podem ser acessados em [www.facebook.com/projetoofelia](http://www.facebook.com/projetoofelia) (acesso em 31 mai. 2018).

<sup>154</sup> Integram o espetáculo comigo as atrizes/performers Camilla Sarno, Liz Novais, Mônica Santana, Uerla Cardoso, Raiça Bomfim (que também assina a direção do trabalho) e o ator/performer Felipe Benevides.

O espetáculo transcorre numa dramaturgia do encontro, por meio de acordo de disposição que se constitui na abertura para a relação com a/o outra/o<sup>155</sup>- novamente ela, a empatia. Não há um roteiro prévio preparado de modo fechado, em que o público assiste e, a partir daí, pode ou não fruir a depender de sua afinidade e repertório. O que há é um acontecimento em tempo real, no qual as artistas e o público vão se engajando, numa performance de aproximação e *reformulação* do tempo. O que presenciamos não é um encadeamento de ações que preenchem toda a duração da cena, mas uma cena-acontecimento que interage com as ideias de silêncio e vazio, e que começa ao entardecer, tendo uma duração variável, em torno de uma hora e meia a três horas.

Na espera pelo público, articulamo-nos numa série de sucessivas disposições de aberturas ao silêncio: permitimo-nos escutar, esvaziar, mover, olhar, descansar, estar, escapar, retornar. Arrumamos o espaço buscando as linhas de fuga que se tecem como um convite a nos despirmos dos temperamentos cotidianos e a mergulhar no riacho das loucas...<sup>156</sup>

As considerações anteriormente tecidas sobre *Lavagem* ressoam profundamente aqui (visto que em 2017 a oficina-ação foi parte integrante do processo criativo de *Loucas*); como num oroboro, os motes de movência criativa do espetáculo desaguam em *Lavagem* que desaguam – transbordam – novamente no espetáculo.

*Loucas do Riacho* é nosso ato de resistência e de reivindicação de autonomia e poder: atitude “perigosa, porque, ao fazê-la, estamos sacudindo as estruturas que sustentam as desigualdades de gênero que, interseccionadas com classe e raça/etnia, [têm] o poder de implodir a sociedade tal como a conhecemos” (MACÊDO; MANO, 2018, p. 89-90).

---

<sup>155</sup> *Loucas do Riacho* é um espetáculo de teatro, marcadamente influenciado pelo campo da performance. O “programa performativo”, de Eleonora Fabião (2013), é uma inspiração dramaturgicamente do trabalho.

<sup>156</sup> Em release para imprensa criado para temporada de março de 2018, Raiça escreve: “Neste fluxo diário, a água pulsa numa poética da transitoriedade, da vertigem e do desmoronamento. Em *Loucas*, estamos também cartografando um rio, percorrendo um território inconstante, encarando o pavor, a vertigem e a agonia. Saltamos no rio-Ofélia, percorrendo sua qualidade imanente de permanecer em estado de passagem e fluxo. Fluir e não recusar nada das paisagens que este rio toca e corta é a missão que assumimos. Optamos por aceitar o não-controle sobre os enredos que vão se tramando, alargando ao máximo o campo de explosão das vicissitudes de cada matéria”.

*Loucas* é uma obra feminista, onde há uma voz em insurreição, alucinada, que desmascara a fragilidade do hábito e atíça a crise e a derrocada dos poderes que mantêm a dinâmica que oprime o feminino e que atualiza operações de submissão (CARVALHO, 2018).

As cabeças de sargaço que usamos no espetáculo são a ressignificação da cabeça de flores de *Lavagem*, inspirada em *Sagração*. Nuas, somos o próprio *corpo do silêncio*, exercitando a “liberdade do índio nu que pensava a céu aberto” (AZEVEDO, 2016, p. 182)<sup>157</sup>, realizando a cada acontecimento cênico nosso ritual de submergir e emergir em abertura e fluidez, desafogando sensivelmente toda sorte de interdições e silenciamentos, trazendo-os à visibilidade da luz na superfície.

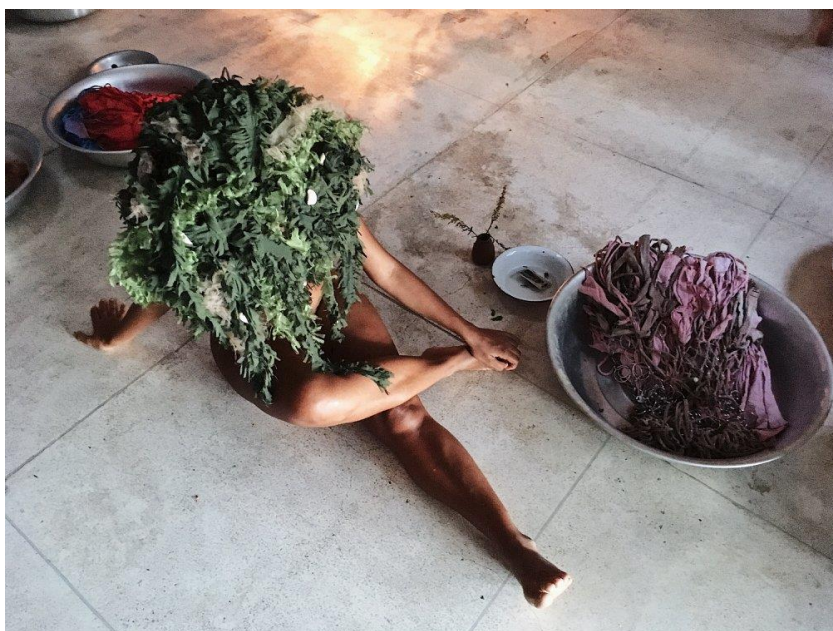


Figura 52 – Fotografia “Louca cabeça de sargaço”, Salvador. Mariana David, 2017.

---

<sup>157</sup> Citação presente também no enlace “Silêncio antropófago em Amarelo”.

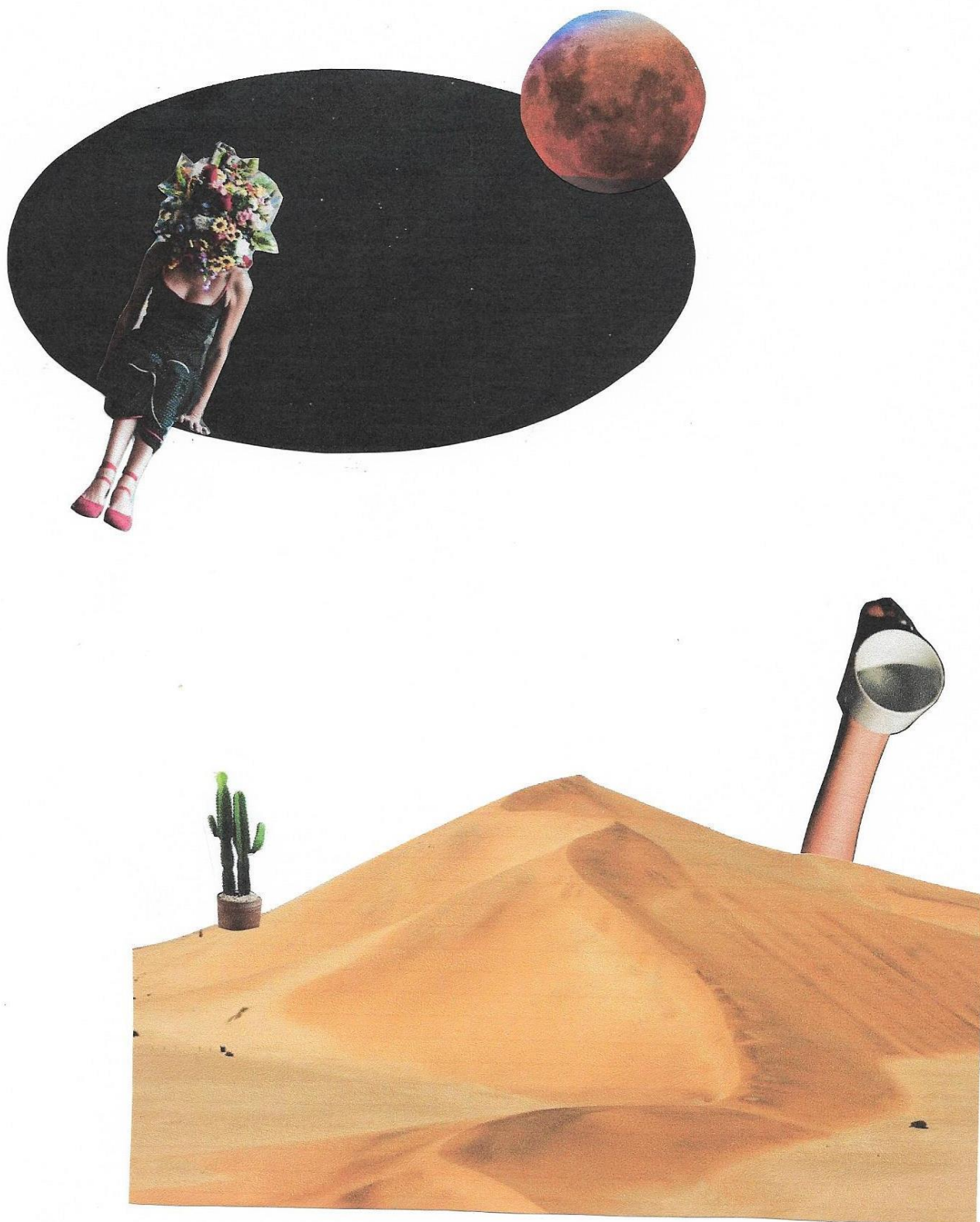


Figura 53 – Colagem “Integrando procedimentos de silêncio”, Salvador. Olga Lamas, 2018.

Outro projeto da Gameleira, desenvolvido como *pólvora-pavio* para implodir um pouquinho dessa sociedade patriarcal que conhecemos, foi o **Tristes, Loucas e Más: Festival de Mulheres em Cena**<sup>158</sup>, realizado meses após a temporada de *Loucas do Riacho*.



Figura 54 – Fotografia da abertura do festival, Salvador. Nti Uirá, 2017.

Com o fortalecimento dos movimentos de defesa e promoção dos direitos das mulheres e com a necessidade de assegurar espaços de atuação e representatividade feminina nas artes, criamos esse festival de mulheres (proposta inédita no estado da Bahia, até então). Tomamos emprestado o título do livro “Tristes, loucas e más – a História das mulheres e seus médicos desde 1800”, da escritora polaca Lisa Appignanesi, que traça o perfil histórico das tendências psiquiátricas que formularam a teoria da propensão feminina à Melancolia, à Loucura e à Violência:

O mundo patriarcal não promoveu o diálogo entre os gêneros que ele mesmo construiu. O patriarcado opressor sempre foi a verdadeira “ideologia de gênero”. Nessa ideologia, os homens em geral sempre trataram as mulheres como incapazes para o conhecimento e o poder, como traidoras (o que é confirmado em mitos tais como o de Pandora e de Eva no Gênesis), como loucas e más (daí também a mística da mulher ou da moça boazinha), como se fossem animais domesticados

<sup>158</sup> O festival foi realizado com o patrocínio do Programa CAIXA de Apoio a Festivais de Teatro e Dança. Site do festival <https://www.tristesloucasemas.com> (acesso em 24 abr. 2018).

para a força de trabalho e para o alimento sexual. A misoginia, por sua vez, foi o sustentáculo, uma espécie de lastro que autorizava o comportamento masculino contra o diálogo e a favor de toda essa violência. (TIBURI, 2018, p. 48-49)

Assumimos como eixo curatorial trabalhos solos<sup>159</sup> propostos por mulheres que trabalham feminilidades e feminismos diversos numa perspectiva de expansão das expressões e existências de mulheres. Nosso intuito era propulsionar a cena contemporânea da dança, do teatro e da performance, injetando fôlego criativo e expandindo um pouco mais os canais de diálogo com o público soteropolitano, a partir da valorização da arte feita por mulheres.

Além das apresentações, ocorreram oficinas ministradas pelas artistas participantes e bate-papos com artistas convidadas (os temas foram “Mãe Artista” e “Mulheres em situação de cárcere”). Além da coordenação geral do festival, estive performando *Sirva-se* e *Sagração*. Não só na circunstância da apresentação desses trabalhos se fez presente o silêncio, mas também no processo curatorial do festival e na oficina onde pude partilhar um pouco do processo criativo dessas duas obras autorais e de minha trajetória.



Figura 55 – Fotografia da partilha sobre o silêncio na oficina do festival, Salvador. Nti Uirá, 2017.

<sup>159</sup> Na primeira edição, foram apresentadas 14 obras de 12 artistas naturais ou radicadas na Bahia.





## Arremates provisórios

*Pensar o silêncio é um esforço contra a hegemonia do formalismo.*

Eni Orlandi

Convocar o silêncio em tempos de polifonia extrema e tecnologia *high speed* de conexão ininterrupta com uma infinidade de informações, em que tantos querereres, necessidade e deveres nos são imputados pela lógica capitalista do “quanto mais melhor”, é um exercício árduo. Como remar contra a maré para tentar abrir espaços de escuta, pausa, suspensão. Compreender que se contrapor ao ritmo caótico coletivo cotidiano, seja em cena seja na vida privada, é um ato político. Faz-se urgente *inventar* estratégias de existência, de instauração de uma lógica outra, distinta, diversa da que já estamos habituadas/os – essa que nos afasta cada vez mais umas/uns das/os outras/os, egoisticamente, em prol do manutenção de um sistema no qual fazemos tantas coisas sem nem saber ao certo porquê, para quê, para quem, apenas fazemos.

A mescla dos conceitos presentes nestas várias páginas, que criam pistas de aproximação ao silêncio - sentido, significação, discurso, presença, antropofagia, sambaqui, empatia, alteridade - pode ser útil à tessitura dessas novas estratégias de vida, de existência, de resistência. Também no modo de organização das comunidades matriarcais podemos encontrar rastros que auxiliem nessa tarefa nada simples. Como ao lembrar dos Pataxó de Coroa Vermelha, comunidade indígena de raiz matriarcal, que *exercita* um *silêncio responsivo*<sup>160</sup> como possibilidade de amadurecimento de táticas de reação, como propositor de reflexão, maturação, preparação e fortalecimento para realizar mudanças, transfigurações, para *ir à luta*.

No momento em que escrevo essas linhas, estamos passando por uma grave crise no Brasil - em plenos anos 2017 e 2018 temos, de novo, os “coronéis”, os poderes religiosos tomando conta do poder executivo do país, exclusivamente homens brancos ocupando as cadeiras dos ministérios, conquistas sociais de décadas sendo ceifadas em sessões de plenário a portas fechadas, uma

---

<sup>160</sup> Sobre o silêncio responsivo dos Pataxó da Coroa Vermelha, veja página 48.

sucessão de infelicidades que caminham de braços dados com o patriarcado, e ilustram o perfeito avesso do que foi dito desde as primeiras páginas até aqui<sup>161</sup>.

Tempos de crise são tempos de apurar ainda mais a escuta e abrir espaços para estados de presença que primem pela empatia e alteridade, palavras preciosas que, ao meu ver, tornam-se possíveis através desse exercício de escuta partilhada, da disponibilidade para troca de saberes, de experiências e de aprender a tornar-se um *eu-Outra/o*. Ivana Mena Barreto, durante o encerramento do V Encontro Científico Nacional da ANDA, em 2017, fala exatamente sobre isso:

O que o corpo faz para sobreviver? O que faz com que não se caia na mesmice é continuar pesquisando. O acaso pode ser a mola problematizadora da composição. Ao invés de se preocupar com a crise, é melhor pensar que o que é permanente é a crise – e descobrir, por exemplo, que é possível fazer interlocuções por procedimentos. (Ivana Mena Barreto – Relatório CT Dança em Configurações Estéticas, ANDA, 2017).

No decorrer dos dois anos de desenvolvimento deste trabalho, foram tantas as intensidades vividas em nível particular e público, na permanente crise de que fala Ivana... E nas linhas, imagens, rodapés, páginas em branco, confissões, sonhos, desejos distribuídos nessas mais de cem folhas, exponho-me em gotas, pedaços, sobreposições, alinhavados, buracos, escorregos; na intenção de trazer para materialidade da folha as reverberações surgidas das reflexões sobre o silêncio na dança como procedimento compositivo instaurador de presença, sentido, discurso e temporalidade próprios, relacionando-o com a antropofagia, o sambaqui, a empatia, Virginia Woolf e os *artistas e(m) seus silêncios*, retomando o *corpo do silêncio* em pausas e paragens, assim como o silenciamento.

---

<sup>161</sup> À semelhança, Márcia Tiburi escreve no trecho final de “Feminismo em comum: para todas, todes e todos”: “Penso agora em nosso país sob um Golpe que começou em 2016 e que, durante a escrita deste livro, ainda não terminou. Um Golpe que foi uma violência contra uma mulher e instaurou uma ditadura machista, insidiosa e cínica, como todo machismo. Penso no ideal de um Estado laico, no qual o aborto seja totalmente legalizado, no qual as pessoas não sejam maltratadas por sua condição física ou por seus desejos. Penso em uma sociedade capaz de ajudar, educar e cuidar de cada um de seus cidadãos. Uma sociedade de direitos fundamentais. Um Estado para o povo, e não para a elite privilegiada e autoritária. Penso nisso tudo e não vejo caminho senão começar pelo feminismo, que nos ajuda a ver melhor e mudar o rumo delirante do patriarcado que sempre quis apenas nos usar e devorar e que sempre impediu o diálogo por medo da sua potência transformadora radical” (TIBURI, 2018, p. 124-125).

Neste percurso, o fazer acadêmico e o fazer artístico caminharam de mãos dadas, num exercício constante de cartografar os movimentos teóricos e práticos, abraçando as dinâmicas próprias de cada um desses fazeres sem distanciá-los, mas sim provocando a diluição de seus contornos. Uma pesquisa que foi e é processo de aprendizagem e de produção de conhecimento, em fluxo para dentro e para fora da Universidade, para dentro e para fora da profissão de artista independente. O desenvolvimento dessa pesquisa de mestrado aconteceu concomitante à realização de produções artísticas que, por sua vez, constituíram a própria pesquisa (como é possível perceber no enlace anterior à este, em relação às obras e projetos realizados em 2017). Atuação em oroboro: artista-pesquisadora-artista que acredita na produção de conhecimento em arte de modo integrado.

O ato de realizar uma retrospectiva dos caminhos escolhidos – e que também me escolheram – denota como cada fase do percurso foi infiltrando e contaminando a pesquisa, do início até aqui (em termos temporais e objetivos). *Escrever é amarrar a palavra no passado*<sup>162</sup>, mas em cada palavra revisitada, bem como cada ideia, conceito e/ou experiência, a possibilidade de inauguração de uma percepção diferente. Outros tantos silêncios poderiam emergir em danças, outras tantas danças em silêncios. Outras palavras, filosofias, afetos. Outras paisagens onde o silêncio pode seguir significando artística e academicamente...

*Se o que é permanente é a crise*, nestes arremates provisórios permito que o fio da meada fique solto, como uma linha contínua pronta para fazer outros movimentos. Ou, retornando à metáfora do mar<sup>163</sup>, como a água que em sua forma indefinida se adapta e se transforma. Sem conclusões absolutas, mas sim no manutenção do fluxo... Agradeço por nosso encontro, desejosa de que este convite-mergulho para experimentar o silêncio e explorar outros sentidos para

---

<sup>162</sup> Trecho de música do Wado - *link* para escutá-la na íntegra na página 13.

<sup>163</sup> O mar está presente em diversas passagens dessa dissertação. Na página 20, por exemplo, é quando é apresentada a “paisagem” que o faz metáfora do silêncio.

além das palavras e imagens, para além do papel, tenha sido prazeroso<sup>164</sup>. Que se presentifiquem outros silêncios, movimentos e aberturas<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Caso tenha começado sua leitura por este enlace – surpreendentemente! -, adapte este final de frase para *seja prazeroso*.

<sup>165</sup> As derradeiras palavras desta pesquisa transpostas ao papel na madrugada evocam continuação e reticências... Deixo que “a minha, nossa voz atua sendo o silêncio” para novas aberturas: <https://youtube.com/watch?v=tLCCzTPJ0-g> (acesso em 18 jun. 2018).



## Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago in **Revista da Antropofagia**. 1928.

\_\_\_\_\_. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial in **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANTUNES, A.; BROWN, C. O Silêncio. Intérprete: Arnaldo Antunes. In: Arnaldo Antunes. **O Silêncio**. BMG, 1996. 1 CD (ca. 55 minutos). Faixa 1.

ARGOLO, Fernanda. RUBIM, Linda. “Precisamos falar de Gênero” in **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARRETO, Ivana Mena. Relatório CT Dança em Configurações Estéticas, ANDA, 2017.

BARTHES, Roland. O silêncio in **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo” in **Estudios Avanzados de Performance**. México, v. 1, p. 51-59, 2011.

CARVALHO, Raiça B. **Devir Ofélia: Uma Poética da Dissolução** (Dissertação – Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os involuntários da pátria**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CESAR, América Lúcia Silva. Construção da autoria in **Lições de Abril: a construção da autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha**. Salvador: EDUFBA, 2011.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, v. 1, 2002. 176 p.

CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, Carolina de Paula. Amarelo – Elaborar sentidos em terreno movediço *in* **Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança** (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico *in* **Revista Contrapontos**. Eletrônica, v. 10, n. 3, p. 321-326, set/dez 2010.

\_\_\_\_\_. Programa Performativo: o corpo-em-experiência *in* **Revista Ilinx**. Lume/Unicamp, Campinas, n. 4, dez 2013.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina *in* **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 77-116, jan/jun 2011.

FILHO, Ruy. **Sagração**. Disponível em <<https://www.antropositivo.com.br/single-post/2017/06/29/JUNTA-Festival-Internacional-de-Dan%C3%A7a-de-Teresina>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

FINGER, Elisabete. **Amarelo**. Disponível em <<http://elisabetefinger.com/projects/amarelo/>>. Acesso em: 29 jan. 2017.

FOSTER, Susan Leight. **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

FRANCO, MARIELLE. Mulher, negra, favelada e parlamentar resistir é pleonasma *in* **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FUSINI, Nadia. **Sou senhora da minha alma: o segredo de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo *in* **Psicologia & Sociedade**. UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, p. 15-22, 2007.

\_\_\_\_\_. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

- KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea**. Sao Paulo: SESC, 2003.
- KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta, 2017.
- LAURENCE, Patricia Ondek. **The Reading of Silence: Virginia Woolf in the english tradition**. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- LEITÃO, Cláudia. Imaginário, mulher e poder no Brasil: reflexões acerca do impeachment de Dilma Rousseff *in* **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.
- LEPECKI, André. **Exhausting Dance: Performance and politics of movement**. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. Inmóvel: sobre la vibrante microscopia de la danza *in* **Estudios avanzados de performance**. México, v. 1, p.521-548, 2011.
- \_\_\_\_\_. Undoing the Fantasy of the (Dancing) Subject: 'Still Acts' in Jérôme Bel's The Last Performance *in* **The Salt of the Earth: on dance, politics and reality**. Brussels, Vlaams Theater Instituut, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUIZ, Macksen. O palco da inquietude. **Jornal do Brasil**, Salvador, 31 out. 2010. Caderno B, p. 42.
- MACÊDO, Márcia. Mano, Maíra. Direitos reprodutivos, um dos campos de batalha do golpe *in* **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.
- MENICUCCI, ELEONORA. O golpe e as perdas de direitos para as mulheres *in* **O Golpe na perspectiva de Gênero**. Salvador: Edufba, 2018.
- MEYER, Sandra. Dramatologias da Dança *in* **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- \_\_\_\_\_. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PEREIRA, Sayonara. O silêncio sugerindo ecos no processo de criação *in* **Coleção Corpo em Cena**. Guararema, v.8, p. 115-141, 2014.



PINTO, Ana. **Sob a espuma do discurso: horizontes dialéticos entre texto e movimento.** Disponível em: <<https://denisestutz.wordpress.com/2016/01/05/>>. Acesso em: 29 jan. 2017.

PINTO, Maria Margarida. **O silêncio em Samuel Beckett.** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 361-366, 2006.

PIRES, Gilsamara Moura Robert. Macunaíma somos nós - Mário de Andrade: da literatura para a dança (Dissertação – Mestrado em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, 2000.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do Silêncio *in* **Sala Preta.** São Paulo: USP, v. 5, p. 69-77, 2005.

RABELO, Antonio Flávio Alves. **Cartografia do invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte** (Tese – Doutorado em Artes, Universidade Estadual de Campinas). Campinas, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Thereza. Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade *in* **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas.** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** São Paulo: EDUC, 2008.

SANTANA, Eduardo. De escavatório a pausa – um corpo-sambaqui nos Vestígios de Marta Soares *in* **Repertório.** Salvador, n, 18, p. 222-227, 2012.

SANTOS, L.; MOTTA, N. Certas Coisas. Intérprete: Milton Nascimento. In: Milton Nascimento. **Crooner.** WEA Music, 1999. 1 CD (ca. 65 min.). Faixa 2.

SCHECHNER, R. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad, v. 1, 2012.

SHELDON, Ana Rizek. **Instalação coreográfica: crítica e limiar** (Dissertação – Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2014.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio *in* **A vontade radical: estilos.** São Paulo: Companhia das Letras, p.11-40, 1987.

TAYLOR, Diana. FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

\_\_\_\_\_. Judith Butler: Feminismo como provocação *in* **Revista CULT**. São Paulo, edição especial, n. 6, ano 19, p. 38-41, jan. 2016.

VALENÇA, Alceu. Eu sou você. Intérprete: Alceu Valença. In: Alceu Valença. **Espelho Cristalino**. Gala, 1999. 1 CD (ca. 30 min.). Faixa 6.

WADO. A Gaiola do Som. Intérprete: Wado. In: Wado. **Cinema Auditivo**. Outros Discos, 2002. 1 CD. Faixa 1.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. **As Ondas**. Osasco: Novo século, 2011.

\_\_\_\_\_. **Contos Completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.