

Processos para alcançar um manifesto do corpo a ocupar

Desdobramentos do corpo em práticas performativas

Sofia Alvernaz

(Sofia Medeiros Rodrigues)

Orientação Teresa Luzio Morais



Agradecimentos

À minha orientadora, Teresa Luzio Morais, pela serenidade, generosidade e atenção com que acompanhou o meu percurso.

Aos meus pais, por todo o amor, conforto e motivação que me dão, e por me lembrarem todos os dias da força que habita em mim.

À Raquel, pelo tempo, pela entrega e pelo carinho com que sempre me acompanhou neste percurso.

Às minhas amigas, Marta, Magie, Dani, Cuca, Faias, Mariana, Miu e Vera. As nossas conversas devolveram-me ânimo.

Ao Abel, pela amizade, pela energia contagiante e vontade de criar, com coragem e determinação.

À minha psicoterapeuta, Joana, pela sua presença cuidadosa, escuta e orientação, que foram essenciais para eu confiar em mim.

Aos meus avós, por todas as memórias felizes, e por hoje me guiarem nos momentos mais incertos. Um especial agradecimento à minha avó Maria Antonieta. A saudade que guardo está agora entrelaçada nos nossos fios.

Resumo

Esta dissertação desenvolve-se em torno do cruzamento entre as linguagens da performance e das artes plásticas, com base na experiência acadêmica que adquiri através da licenciatura em Teatro e o Mestrado em Artes Plásticas. Nestas disciplinas o corpo ocupa diversos papéis no processo criativo, desdobrando-se por lugares imaginários, em exercícios do “fazer” a partir do “não saber”. Durante a performance estão implícitas proximidades físicas entre o público e a obra, dando relevância à emancipação dos corpos, transportando-os para outros lugares invisíveis. Deste modo, crio instalações, com o apoio de objetos e imagens, para revelar a participação experiencial do público para, desejavelmente, este poder ocupar outro lugar. Analiso, com o apoio de referências, de que modo os lugares podem convocar a ocupação do corpo, a partir da produção de objetos para a construção de acontecimentos. Com especial atenção no processo criativo, exponho algumas criações que considero serem estudos em torno de ocupações do meu corpo em contexto atelier e que integram esta dissertação.

Palavras-chave: **corpo; ocupar; visitante**

Abstract

This dissertation focuses on the intersection between the languages of performance and visual arts, based on the academic experience I acquired through my bachelor's degree in Theater and my master's degree in Visual Arts. In these disciplines, the body plays various roles in the creative process, unfolding through imaginary places, in exercises of “doing” based on “not yet knowing.” During the performance, physical proximity between the audience and the work is implicit, giving relevance to the emancipation of bodies, transporting them to other invisible places. In this way, I create installations, with the support of objects and images, to reveal the experiential participation of the audience so that, ideally, they can occupy another place. With the support of references, I analyze how places can summon the occupation of the body, based on the production of objects for the construction of events. With special attention to the creative process, I exhibit some creations that I consider to be studies on the occupations of my body in the studio context and that are part of this dissertation.

Keywords: **body; occupy; visitor**

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Índice.....	6
Introdução	8
O Processo Criativo e a Metodologia	14
Capítulo 1 – O corpo que ocupa diversos lugares. Para uma escuta de exercícios do “fazer” a partir do “não saber”	31
1.1 O caso de La Ribot	31
1.2 O caso de Pipilotti Rist	35
1.3 O caso de Kim Noble	37
1.4 O caso do Parangolé de Hélio Oiticica	41
1.5 O caso de Oracle Bodies com Meg Stuart.....	43
Capítulo 2 - Proximidades entre os corpos presentes (algumas perspectivas).....	48
2.1 Reflexão sobre o Olhar do Outro.....	48
2.2 Feminismos Trans-corpóreos.....	51
2.3 O espectador está presente e eu quero usá-lo	57
Capítulo 3 - Uma súbita vontade de ocupar um lugar.....	67
3.1 O corpo discursivo.....	67
3.2 Linguagens híbridas: vídeo, som, instalação, performance.....	71
3.3 Uma Vontade de Ocupar	82
- para o espectador tomar para si um outro lugar	82
Nota conclusiva.....	86
Bibliografia	89
Anexo 1 - Reflexo e reflexão - Arquivo.....	91

Introdução

Quando decidi ingressar na licenciatura em Teatro, sabia que o que queria fazer ia para além de interpretar um texto num palco. Até então, desde muito nova, o meu contacto com as artes fazia-se por meio da música e da dança. No entanto, em tudo o que fazia, havia sempre uma dimensão “teatral”. E por isso, em muitos trabalhos que vim a apresentar em contexto académico na licenciatura, o som e o movimento (dança) faziam parte das minhas criações. Após a licenciatura decidi regressar à dança, onde venho a integrar a Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica com a Instável- Centro Coreográfico, no Porto, e pude ter a oportunidade de conhecer o trabalho de vários artistas de diferentes áreas, tais como: bailarinos, coreógrafos, atores, designers de luz, videógrafos, etc. Durante o período da formação tive o meu primeiro contacto com trabalhos em vídeo-dança e *site-specific*.

A decisão de ingressar no Mestrado em Artes Plásticas surge de uma necessidade muito forte de querer aprofundar a possibilidade de relações interdisciplinares entre as artes.

Neste processo cumulativo de experiência artística tenho dado muita atenção ao papel do criador, do intérprete e do espectador. Estas três perspetivas, traduzem uma determinada capacidade de intervir em tempo real e *in loco*, na criação artística. Fui ocupando estes três “lugares” como desdobramentos durante os meus processos de criação, mais ou menos transitório ou efémero. Um objetivo a nível pessoal que me propus realizar durante o mestrado foi trabalhar a minha atenção, a curiosidade e a experimentação, explorando nas minhas criações, uma forma de expressão cada vez mais autêntica.

Proponho assim pensar a relação entre alguns conceitos como “corpo” e “ocupar”, utilizando o teatro, a instalação e um conceito alargado de espectador/visitante, para traduzir as minhas intenções e o conseqüente processo de criação, conceitos que se revelaram importantes para serem explorados ao longo da escrita da dissertação. Esta minha proposta visa expandir a compreensão

do papel ativo do espectador, considerando-o *visitante*, o que se torna fulcral para o entendimento de que o corpo ocupa determinados lugares durante o processo criativo e fruição da arte.

Esta opção recai no desejo de que a performatividade presente no processo criativo, se expanda para o *visitante*, e que este ocupe a instalação. Este assunto será ampliado nos capítulos 2 e 3 com o apoio de bibliografia como “*A Estética do Performativo*” de Erika Fisher-Lichte, “*O espectador Emancipado*” de Jacques Rancière, “*Homo Spectator*” de Marie-José Mondzain e “*O Espaço Vazio*” de Peter Brook.

Seja o lugar uma performance, uma instalação, a expressão de uma vontade, uma ideia ou uma memória manifestada na obra artística que é visitada, em que lugares se encontram o espectador e a ideia? Como posso, enquanto artista, convidar o espectador a habitar o meu trabalho? E de que forma, alterno o meu papel entre artista e espectadora, durante o meu processo criativo? Estas são algumas perguntas que trago e que percorri durante a pesquisa.

O primeiro capítulo investiga a relação entre corpo, espaço e objeto artístico, através da análise a obras de La Ribot, Pipilotti Rist, Kim Noble, Hélio Oiticica e Meg Stuart. A reflexão propõe articular o corpo como agente criador, intérprete e mediador entre a arte e o espectador. O caso de La Ribot evidencia a importância do corpo como matéria viva e política, explorando a transdisciplinaridade, a suspensão do movimento e a participação ativa do público. Pipilotti Rist amplia a noção de espaço expositivo, criando experiências imersivas em que o espectador é convidado a habitar a obra. A trajetória de Kim Noble introduz a dimensão terapêutica da criação artística, revelando como a prática pictórica viabiliza integração identitária. Hélio Oiticica, com os Parangolés, propõe uma arte que rompe fronteiras sociais e institucionais, convidando o espectador a vestir e dançar a obra, como um gesto de transgressão e de inclusão de corpos marginalizados. Por fim, a experiência no workshop Oracle Bodies, de Meg Stuart, reorienta a percepção do corpo como lugar de presença e revelação, convocando-o a uma mudança de lugar no processo criativo.

O capítulo constrói uma cartografia de práticas que deslocam o corpo do lugar passivo de observação para o lugar ativo de criação e transformação.

O segundo capítulo, dedica-se a explorar uma série de leituras que foram fundamentais ao longo da escrita desta dissertação, abordando conceitos e teorias que considero essenciais para situar a minha pesquisa. Através da análise detalhada de textos que selecionei, o capítulo visa construir uma rede de ideias que alimentam o desenvolvimento da minha prática artística, centrado na interação entre o corpo, o espectador e as dinâmicas de ocupação e identidade, na medida em que é a partir da ocupação do lugar que o corpo ganha identidade.

No ponto 2.1 “Reflexão sobre o Olhar do Outro”, reflito sobre a presença e o impacto do olhar externo, questionando como as percepções moldam a experiência do corpo e como esse olhar do outro pode ser simultaneamente o olhar de dentro e o olhar de fora. A interação que proponho, entre criador e receptor, que também é na verdade o próprio artista a colocar-se no lugar de espectador, é fundamental para a criação de uma obra aberta, em constante movimento evolutivo, que não está limitada à sua primeira execução/experimentação, mas que se reinventa a cada novo olhar. No ponto 2.2 “Feminismos Trans-corpóreos”, o foco descola-se para as abordagens que desafiam as concepções tradicionais do corpo, identidade e género: a ideia de que um corpo transcende as fronteiras físicas e sociais, tornando-se uma ferramenta para subverter as normatividades e reivindicar novas formas de expressão e resistência. Por fim o ponto 2.3 “O espectador está presente e eu quero usá-lo”, procuro refletir sobre a relação entre a obra de arte e o espectador, entendendo o público não como um observador passivo, mas como uma presença ativa que desempenha um papel crucial na construção do significado da obra, ocupando o lugar de cocriador.

O terceiro capítulo, “Uma Súbita Vontade de ocupar um lugar”, apresenta o clímax desta pesquisa, analisando “O corpo discursivo” e as “Linguagens híbridas” que as explorações da minha prática artística manifestam. O ponto 3.1 “O corpo discursivo”, foca-se na linguagem do corpo que é lugar de construção de um discurso artístico, que transmite intenções e ideias através das suas corporalidades diversas. O ponto 3.2 “Linguagens Híbridas” apresenta uma

análise a alguns trabalhos que exploram essa interseção entre diferentes disciplinas artísticas, uma fusão entre teatro, dança, instalação, som e vídeo. Por fim, o ponto 3.3 “Uma Vontade de Ocupar - para o espectador tomar para si um outro lugar” ofereço ao leitor uma lista de procedimentos desenvolvidos ao longo do processo criativo da prática, e que foram alvo de estudo e análise no decorrer deste documento. Este ponto anuncia uma performance final que me proponho fazer como apresentação da minha dissertação. Os objetivos que emergiam com a prática artística ao longo do mestrado e da dissertação podem ser articulados em ideias chave, cada uma delas essencial para o entendimento e a criação da minha pesquisa:

- **Criar lugares de relação por ocupação- lugar do espectador, lugar do criador**, fazendo uma análise profunda ao processo criativo de uma obra artística em relação com prática artística que fui desenvolvendo. Essa análise levou-me a querer **criar lugares que pudessem ser ocupados pelo visitante – espectador, convidando-o a participar de forma ativa e assumida no processo criativo que não termina na sua exposição, mas existe um resultado dessa exposição no espectador.**
- Pesquisar o próprio processo de criação, na dimensão prática e teórica, relacionando o processo com o efêmero, dado que os objetos artísticos surgem como explorações realizadas durante o processo criativo enquanto **objetos artísticos “vivos”**, que se apresentam em **momentos de criação** e são indissociáveis da evolução do meu pensamento e prática artística, pois carregam com eles a **continuidade e revalorização do olhar e do corpo/objeto**. Um **processo criativo contínuo, que se reinventa e revaloriza**, refletindo a natureza fluida da criação, que no caminho encontra-se com novas **possibilidades de configuração.**

Nota: Optámos por manter as traduções das citações originais para que a leitura do texto fosse o mais fluida possível.

“A interpelação incita à resposta, mas temos de perceber a direção da pergunta, para desfazermos a nossa ignorância, para sabermos responder.”

António de Castro Caeiro

O Processo Criativo e a Metodologia

Neste capítulo irei falar sobre o processo criativo e a metodologia usada durante a escrita da dissertação - processos que se encontram e comunicam entre si. Como forma de aproximar a metodologia do processo criativo, e vice-versa, introduzo, neste texto, duas citações de Sandra Rey. As citações são como separadores entre o processo criativo de que falo primeiro e, de seguida, a segunda citação introduz a metodologia. A metodologia cruza-se com o desenvolvimento da vertente prática, pois foi sendo necessário alargar conceitos para traduzir as minhas intenções e o conseqüente processo de criação, que se revelou importante para ser explorado ao longo da escrita da dissertação.

Irei descrever sobre o que foi para mim o trabalho em atelier, o processo de me adaptar a um lugar, a partir de um novo olhar, relacionando com a prática da escrita, tanto a nível de anotações como de pesquisa teórica. Para tal recorro a pensadores contemporâneos que têm colaborado na compreensão do corpo do espectador como elemento participativo na realização da performance, aqui entendida no contexto das artes plásticas e do teatro e que eu proponho expandir também para a instalação.

“Na arte contemporânea se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguimos apreender a obra.” (Rey, 1996, p.90)

Ao longo do mestrado, conceitos como “corpo” e “ocupar”, tornaram-se evidentes no processo de criação. A começar pela ocupação do meu corpo no espaço de atelier.

Até então, para mim, o espaço de trabalho, não tinha essa designação de atelier. Era um espaço que devia reunir as condições necessárias para explorações de trabalho, com o corpo ou do corpo, nomeadamente um chão de linóleo e uma

boa acústica eram as características propícias para a criação, no caso, em dança ou teatro.

Ao iniciar o mestrado em Artes Plásticas deparo-me com o espaço-atelier. Um espaço vazio para a ocupação de experiências que os corpos, ou neste caso, as mãos produzem - à semelhança de um palco, um espaço vazio “onde o invisível, pode emergir” (Rancière, 2019, p.57).

O espaço-atelier passou a ser ocupado não só com o meu corpo, mas com elementos que sugerissem procedimentos de encenação e de construção de narrativa. Assim, o meu corpo, que até à data do início do mestrado, era um corpo-instrumento coreográfico, passou a assumir-se enquanto corpo-ferramenta para a materialização. O corpo no atelier em relação com os materiais, passou a ser o instrumento para materializar uma ideia que estava fora do corpo, fora da sua fisicalidade e aparência, mas que dependia dele para existir. E a materialização de uma ideia iniciava-se no confronto do meu corpo com “esse” espaço-atelier.

Para mim, o lugar constitui-se lugar a partir da sua ocupação, que lhe atribui um interior e um exterior. Lugar pode significar: “Parte do espaço que ocupa ou poderia ocupar uma coisa, um ser animado” (HOUAISS, 2011, p.1480). O confronto do corpo com o espaço vazio, fez-me pensar em presença. Que o lugar só é realmente ocupado quando há a presença de um corpo animado, ainda que em um determinado lugar, possam estar dispostos objetos que convoquem a ocupação desse espaço. Como uma casa que é desabitada, se não houver nela a presença de corpos.

Foi a partir desta análise à palavra ocupação que numa das minhas explorações com as mãos, decidi criar um lugar que convocasse a presença de um visitante – nome que atribuo ao espectador. Esse lugar será realmente um lugar, quando o visitante escolher entrar nele, habitando-o. Mas porque haveria o espectador de querer habitar esse lugar? De que forma poderia eu convidá-lo a entrar?

Um lugar vazio, torna-se ocupado pelo corpo, pela sua escala e movimento. Ocupar um lugar poderá ser percorrer todo o esse espaço, ou então, simplesmente estar nele. Os lugares que proponho – ao espectador – não estão vazios nem inertes, eles sugerem ocupações ou ações.

O momento em que decidi direcionar o meu trabalho ao encontro do espectador, foi quando expus, na exposição de Finalistas do Mestrado, a instalação de nome, *Lentamente, ao longo do tempo* (2022), onde proponho ao visitante - que decidir entrar naquele lugar - a ação de bordar. Nessa exposição, houve um visitante que aderiu à minha proposta – habitou aquele lugar, sentando-se no pequeno banco, e bordou. A instalação tornou-se uma exploração conjunta – eu (criadora) e o visitante (espectador).

Este processo de criação de lugares começa, na verdade, muito antes de me dedicar à Instalação, no momento em que tomo consciência do lugar que é o (meu) corpo, que para além da sua aparência – interior e exterior – tem a particularidade de sentir. E o sentir são as emoções que ele carrega. Na minha experiência com o teatro e com a dança, o sentir é muitas vezes o motor para o gesto, o sentir é a razão pela qual o corpo se move e como se move. Neste seguimento, ocupar um lugar com o sentir, pode ser querer fazer do gesto um poema que preencha aquele espaço vazio. No meu trabalho artístico comecei a explorar o lugar com o vídeo, como uma tela de um ecrã.

O lugar do Corpo (2021), é uma vídeo-performance inspirada no texto intitulado *Falling* de Delia Derbyshire, no qual exploro a ideia de um corpo em adaptação a um lugar, procurando ocupá-lo com ações, trajetos e objetos. Uma cadeira e uma manta, são os objetos que relacionei ao texto de Delia, e ao lugar onde a ação decorria. As palavras de autora ecoavam nas minhas ações. No subtexto do meu vídeo e do texto dela, cair era o ato de arriscar, e arriscar provocava sentir a emoção. Mas esse sentir era muitas vezes interrompido pela razão, que questionava a sensação de bem-estar e condicionava a ocupação do corpo naquele lugar. Um corpo que iniciou o seu trajeto, praticamente desnudo, e finaliza-o com uma manta que o cobre. O vídeo termina com o corpo, coberto pela manta, a sair do plano, deixando as marcas do seu trajeto na areia.



Fig.1 – Video-still de *O lugar do corpo* (2021)

O vídeo como instrumento permitiu-me explorar a dimensão do sentir. Ocupá-lo com gestos e sonoridades que provocavam, por sua vez, emoções e sensações a quem os testemunhasse, como é o caso de *Súbita Vontade de Viver* (2021) – um vídeo composto por três atos, onde no primeiro ato, a componente sonora foi produzida e mais tarde editada, com o objetivo de causar desconforto ao espectador.

Retomando como exemplo as criações no lugar-atelier, as explorações com materiais têxteis ou com gesso expressavam uma vontade em usar as mãos, ao mesmo tempo que eram materiais que estavam próximos e disponíveis para serem usados, transformados – tecidos que fui guardando, objetos que fui trazendo do lixo, retalhos de tapetes, etc. Como não tinha nenhuma relação de proximidade com os materiais, não me era fácil saber de antemão, como usá-los e para quê. Por isso a minha intuição assumiu o papel de “encenador” das minhas criações.



Fig.2 – *Estudo com gesso* (2021)

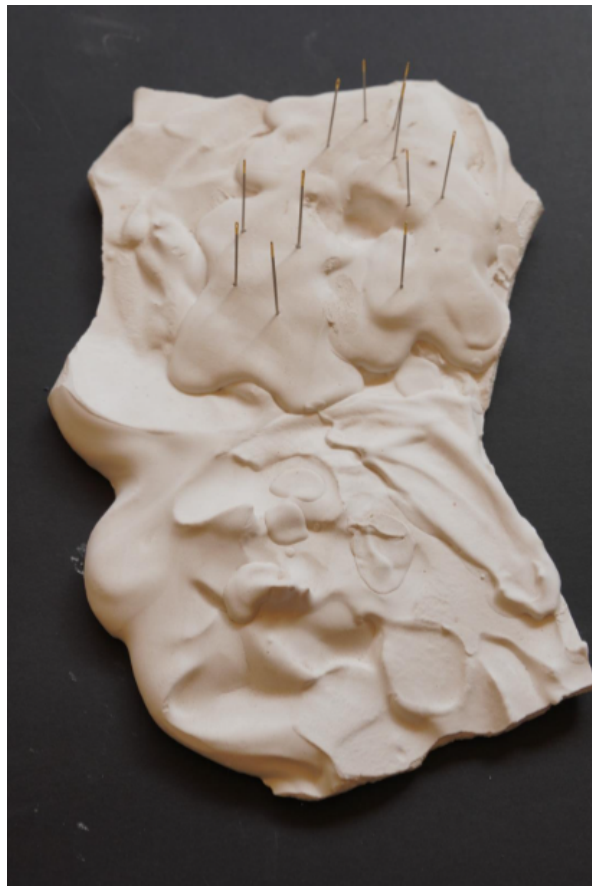


Fig.3– *Estudo com gesso e agulhas* (2021)
(exploração sonora)

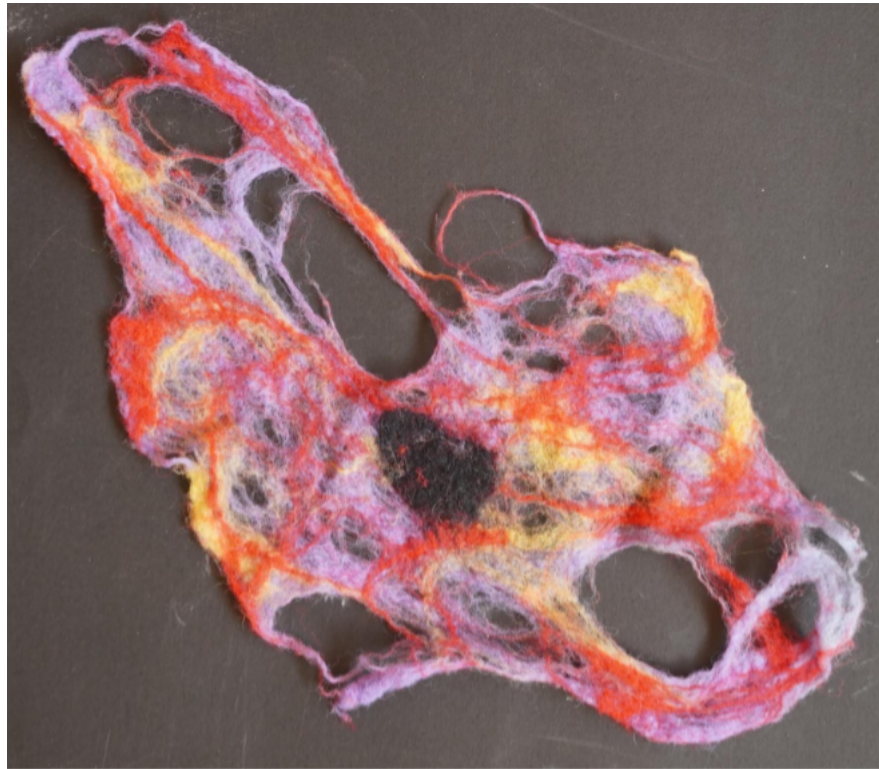


Fig.4 – *Estudo com feltro* (2022)

Em 2022 comecei a explorar o processo de feltragem - depois de me ter sido apresentado por um amigo, numa visita ao meu atelier. A feltragem é uma técnica têxtil ancestral, que consiste na junção e no entrelaçar de fibras (lã), através da fricção, do calor e da humidade. Comecei então a aproximar-me desta técnica como meio para uma procura de uma linguagem – um “fazer com as mãos” que traz consigo um tempo próprio, repetitivo e quase meditativo. Fui realizando pequenas criações com a lã que serviram de teste à maleabilidade da fibra, e à sua capacidade de transformação. Ao longo do processo de criação fui questionando o potencial simbólico e plástico do material a partir de anotações que fazia. Sentia a necessidade de integrar essas criações num suporte mais amplo. Após um tempo de pausa, com as peças guardadas, volto a visitar as anotações que fiz durante o processo de criação. É nesse momento que decido usar uns retalhos de alcatifa que se encontravam no atelier. Em cada tapete convoco o corpo, o meu e o do espectador de formas distintas.

No primeiro tapete (*Tapete 1*), coso umas criações em feltro e introduzo um ovo de costura sob um tecido que tinha no atelier, criando uma forma volumosa que se oculta, mas permite revelar-se ao toque. O espectador é aqui confrontado com essa presença ambígua. Atribuo ao ovo o potencial de se tornar aqui uma metáfora para algo que ainda está por vir, para o que permanece latente.

No segundo tapete (*Tapete 2*), coso umas criações em feltro e insiro um pequeno pedaço de um espelho que encontrei na rua e que reflete fragmentos do corpo de quem se aproxima, tornando essa imagem parte da peça. A imagem devolvida, a que é observada, é sempre parcial e instável, convocando uma presença que simultaneamente é íntima e ausente. Neste processo de costura e sobreposição, a feltragem convoca um gesto contínuo das mãos num ritual de acumulação de camadas e de tempos.



Fig.5 – *Tapete 1* (2023)



Fig. 6 – *Tapete 2* (2025)

“Explorar um caminho que não nos é familiar, abordando-o a partir de uma perspectiva de outsider, pode ser muito gratificante” (Vis, 2021, p.79), mas também muito angustiante. Foi difícil para mim, confrontar-me com a falta de conhecimento e técnica que tenho em relação a algumas vertentes artísticas que tentava explorar em atelier, o que me impossibilitava de saber rapidamente soluções para os problemas que apareciam. Havia momentos em que o corpo, em contexto de atelier, se ocupava apenas da escrita, nomeadamente anotações de ideias, esboços, problemas, soluções e caminhos a seguir. Como rapidamente esgotava as soluções que atribuí a aos problemas, acabava por desistir de algumas criações, deixando-as inacabadas, guardando-as num cemitério de ideias por realizar.

Houve um tempo dominado pela incerteza e pelo medo, que geraram uma fase de bloqueio artístico no processo de criação. Um tempo de inércia e confusão mental. Essa fase, ironicamente, foi também a altura em que decidi criar a performance *Ocupar um Lugar* (2023), apresentada no Festival Ofélia, tendo como motor a sensação de “não pertencer” a nenhum lugar, e infelizmente, a morte de um amigo próximo - uma pessoa que sempre me motivou a criar e a arriscar - fez-me querer ocupar um lugar de criação como um lugar divino.

Em 2023/24, ano letivo em que optei por congelar a minha matrícula no mestrado, comecei a trabalhar na área de cenografia. Esse contacto com novos materiais e novos fazeres, foi importante para o meu processo criativo deste mestrado, na medida em que, ao relacionar-me com diferentes técnicas e materiais, e num contexto de coletivo de artistas de várias áreas, consegui legitimar a minha identidade artística como híbrida e multidisciplinar.

Senti que pertencia àquele lugar. Senti que podia ocupar aquele lugar.

Em 2024, fui com a minha família a casa da minha avó Antonieta, falecida em 2022, com a tarefa de a desocupar, de a limpar de objetos e de memórias. Investiguei a casa da minha avó, cada recanto, como se de uma das minhas instalações se tratasse. E resgatei algumas rendas e objetos que me eram especiais, na esperança de poder usá-los no futuro e reinventá-los. Quando regresso ao mestrado, trago comigo esses objetos, e penso novamente em presença e como esses objetos me lembravam a ausência, neste caso, da minha avó.

Atlas, é uma instalação feita por fases. Na primeira fase uma estrutura de madeira. Um paralelepípedo vertical, apenas construído por arestas. Uma casa despida, vazia no seu interior e exterior. Um lugar de ausência do corpo. Na segunda fase do processo, havia a necessidade de cobrir a estrutura, vestindo-a. Na terceira fase, questiono de que forma posso tornar esse espaço convidativo à ocupação, no sentido em que os elementos que fizessem parte dessa ocupação, propusessem uma participação do espectador. Ainda assim, um lugar de ausência do corpo. A última fase do processo, seria essa mesma ocupação por parte do visitante. Por fim um lugar ocupado.

Durante muito tempo, esbocei várias possibilidades para tornar esse espaço habitável. E muitas vezes a incerteza tomou conta do tempo. Não consegui terminar essa instalação porque para tornar esse espaço habitável e convidativo ao espectador, não bastava só preenchê-lo com sugestões alusivas à sua participação. Eu própria teria de habitar esse lugar. De pensar como é que o meu corpo pode ocupar as minhas instalações. Como tal, este documento escrito é uma pesquisa e reflexão, que se cumpre com o “manifesto do corpo a ocupar” através de uma performance que irei apresentar na exposição final.

“Toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica. Isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” (Rey, 1996, p.89).

Para compreender a obra de um artista é preciso conhecer o que está por trás da obra, fazer alguma pesquisa teórica, ler escritos de artista, e sobre o processo criativo. Foi isso que procurei fazer. Trazer fontes de informação válidas para me ajudar a entender as diversas linguagens na minha prática artística. Estas fontes ajudaram-me a responder a questões e a problemas que surgiram ao longo do texto escrito e do processo de criação. Surgindo um termo comparativo, por aproximação ou distanciamento, tornou-se mais claro como desvendar conceitos inerentes à prática e solucionar problemas que emergiam.

A pesquisa teórica desenvolveu-se ao mesmo tempo que a prática. Foi preciso experimentar, errar, tornar a experimentar, para conseguir perceber as questões teóricas que dela iam surgindo. Sem o “fazer” não havia como “saber”. E por isso, à medida que “fazia”, muitas vezes antecipava a pesquisa teórica por querer atingir um cruzamento híbrido de linguagens artísticas, colocando em evidência questões e conceitos que estivessem em potência no trabalho prático que eu estava a realizar. As anotações que fui fazendo, num diário, serviram de guia e de aliado importante em todo este processo. Funcionando como uma conversa interior, essas anotações articularam a prática com o campo teórico, de forma a conhecer algumas nuances da minha identidade enquanto artista.

Início as minhas práticas com uma ideia, mas muitas vezes é a partir do “fazer” que alcanço essa ideia para aquilo que estou a criar, ou até mesmo, para outra criação que não a que eu estou a criar no momento. Neste sentido, a prática avança mediante o processo: “a obra é o próprio processo de formação levado a termo. Assim, cada momento deste processo contém em si todo o movimento” (Rey, 1996, p.89). O processo torna as criações em elementos ativos na elaboração ou na transformação dos significados estabelecidos, ao mesmo tempo que também me vou processando. Porque é no decorrer deste processo, que vou respondendo às questões “Porquê?”, “Como?”, “Para quem?”. Desta forma a metodologia que adoto dá lugar à experiência que assumo, uma posição de “não saber”, e que faz com que esteja atenta aos imprevistos que vão surgindo no decorrer deste processo, ao mesmo tempo que “oiço” os meus pensamentos enquanto faço: “O artista às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta” (Rey, 1996, p.87).

À medida que crio, percebo o que gosto de fazer e os caminhos que tomo vão ditando a criação. As decisões práticas que tomo surgem de forma intuitiva e por relação com o meio envolvente – os materiais que decido usar e explorar são os que estão “mais à mão”. O processo é então um “jogo de regras que são inventadas e transformadas à medida que a obra se faz” (Rey, 1996, p.89).

Se por um lado, em alguns trabalhos, tentei ser o mais fiel possível à ideia que tinha, reconhecendo os erros e continuando a tentar, por outro, houve trabalhos onde realmente o erro acabou por me indicar novos caminhos de possibilidades para uma mesma ideia. O acaso encontra-se com o erro como seu parceiro de caminhada. Pois o acaso, disfarçado de erro, é também um momento em que o criador assume um papel duplo enquanto autor e testemunha. É nesse momento que o criador desempenha quase um papel de doula, onde, para garantir que a obra cresça saudável, é necessário estar atento aos caminhos que ela própria (a obra) sugere seguir. Tem de haver um certo distanciamento entre o criador e a obra, para evitar que o produto final seja apenas uma tradução pobre de uma ideia mal fundamentada, mas muito desejada à priori. E é neste ponto que entra a pesquisa no campo teórico. Pois existem momentos em que o criador necessita de respostas que a obra, por si só, não é capaz de lhe dar.

“A obra apresenta-se como um caminho com vários cruzamentos” (Rey, 1996, p.84), diz-nos Rey. Podemos entrelaçar diferentes áreas de conhecimento tal como a literatura, a filosofia, as ciências humanas, áreas que ajudam a pensar conceitos em profundidade, e que por aproximação a uma obra, ou processo criativo, pode estabelecer aproximações e, ou distanciamentos.

Como o Teatro foi a minha licenciatura é inevitável trazer uma estética performática, ou uma “lente teatral” (Bishop, 2012, p.3), no meu trabalho em atelier. Foi pelo desejo de fazer arte com as mãos e pelos momentos de reflexão através da leitura e da escrita, que os objetos que eu estava a criar foram ganhando uma performatividade que eu vejo traduzida na expressão que eu proponho, “ocupar o lugar”.

No teatro o processo criativo vive no aqui e agora, está próximo de uma “experiência liminar, capaz de transformar quem a vive” (Fisher-Lichte, 2019, p.419). Daí que quando um ator/performer está “em palco” a atuar, encontra-se num momento de cegueira, igual ao do criador que quando fica “cego, é aí que a obra se faz” (Rey, 1996, p.88). O corpo compreende-se enquanto cerne das artes cénicas: é o seu instrumento principal. Por isso, não só o corpo do intérprete é um elemento a pesquisar, como o corpo do criador e o corpo do espectador, todos eles intervenientes performáticos. A voz e o movimento, pertencentes a esses corpos, são também usados para projetar intenções, sensações, perceções e todo um espectro emotivo e dramático. O corpo é por isso, tanto uma ferramenta visual como auditiva, capaz de produzir som e desenhar no espaço o seu movimento. O corpo junta-se ao espaço e à sua atmosfera e é nessa relação entre corpo-visitante e a atmosfera do lugar que assenta a minha pesquisa, inspirando-me na possibilidade de me aproximar de lugares de pensamento que estabeleçam relações estéticas e conceptuais entre as diferentes artes, e os diferentes intervenientes, aqui artista e espectador.

Tanto o criador como o espectador, têm um mundo de signos pessoais, sociais e culturais que vão determinar a sua perceção relativamente ao que estão a ver, ao que estão a participar, e cada uma destas presenças possuem uma noção própria crítica, mais ou menos empática sobre essa criação (Fisher-Lichte, 2019). Assim sendo, na criação de qualquer objeto artístico, existe um universo do criador, do intérprete e, ou do espectador, do qual é impossível dissociar da vida pessoal e social do ser humano. Portanto, o que aqui proponho, é pensar estes papéis, nomeadamente o papel do visitante que também assume a sua responsabilidade enquanto cocriador.

Por fim, e não menos importante, veio a tornar-se relevante investigar, no meu próprio processo de criação, quer escrito, quer prático, a relação com o conceito de “efémero”, por constatar que um tempo prolongado de criação, no meu caso, deu lugar à sua constante evolução e transformação, tanto a nível prático como teórico. Desta forma, os objetos, os vídeos e as instalações, e até mesmo a pesquisa teórica, que deu lugar à escrita presente neste documento, são uma conjuntura de metamorfoses, que eu considero também como objeto de estudo.

Gosto de pensar que a presença de uma obra num espaço é próximo da presença de um ator em palco, que a cada dia terá uma performance diferente. A cada novo olhar que dou às minhas criações, dou-lhes um novo contexto ou até um novo significado. As minhas criações contemplam em si essa capacidade de sobreviver ao tempo e com o tempo, porque muitas vezes regresso a elas, com a necessidade de lhes mudar o rumo. As várias “teatralidades” que compõem os objetos que crio, e o facto de regressar muitas vezes aos mesmos trabalhos, permite que eles cresçam e amadureçam, tendo numa só criação inúmeras criações, como se ela fosse um elemento fractal. Como diz Erika Fisher-Lichte, autora importante na minha pesquisa, “A presença aqui e agora do teatro encerra, pois, um potencial transformador e profundamente eficaz.” (Fischer-Lichte, 2019, p.219).

E por isso, o que proponho com esta pesquisa, é que o meu olhar direcionado para as minhas criações, não é um olhar que as finalize, como o do espectador passivo, mas sim como o de um visitante e do próprio artista, que quer ocupar a criação para lhe atribuir novos significados. Assim, como referi anteriormente, considero as minhas criações enquanto estudos, experiências, processos para a realização de um manifesto, no qual vou desenvolver possibilidades de participação experiencial do público, para este tomar para si um outro lugar.



*Quando vou ao teatro, nunca consigo apenas observar enquanto espectadora.
Estou constantemente a inspirar-me com o que vejo, dando espaço para a
imaginação e a criatividade fluírem.
Estou a criar dentro de mim, a partir do que vejo fora de mim.*

Capítulo 1 – O corpo que ocupa diversos lugares. Para uma escuta de exercícios do “fazer” a partir do “não saber”

Neste capítulo incluo algumas análises a obras de artistas cuja afinidade processual acompanhou o desenvolvimento do mestrado. Os casos de estudo de La Ribot, Pipilotti Rist, Kim Noble, Hélio Oiticica e Meg Stuart, vão possibilitando localizar os meus interesses, sobretudo na relação entre os objetos criados, o espaço expositivo, o corpo, do artista e do espectador.

1.1 O caso de La Ribot

María José Ribot, nascida a 19 de julho de 1962 em Espanha, e conhecida por La Ribot, vive na suíça e é bailarina, coreógrafa, realizadora e artista visual. Nos seus trabalhos integra a sua interpretação ao vivo, em vídeo e em instalações, assumindo tanto o papel de criadora e intérprete bem como de figurinista, cenógrafa e realizadora nos seus trabalhos. Estudou ballet clássico e contemporâneo, primeiro na cidade onde nasceu e mais tarde em Cannes. Usa o vídeo pela primeira vez em “El triste que nunca os vido” (1991), e em 2000 começa a gravar com uma *handycam*, realizando várias sequências de frames e desenvolvendo conceitos como “operating body”. Esta abordagem ao vídeo é também uma abordagem ao corpo na medida em que a performer é a operadora de câmara ao mesmo tempo que atua. Esta abordagem que foge às normas convencionais dos seus estudos em dança, influenciou muitos dos seus trabalhos que se seguiram como a video-instalação “Despliegue” (2001) ou “Beaware of limitations!” (2014), trabalhos que propõem conceitos complexos e técnicas desafiantes.

Há certos objetos que La Ribot utiliza constantemente nas suas obras, como as cadeiras de madeira que foram exaustivamente exploradas em “Walk the Chair (2010), de carácter fortemente político e de manifesto feminista, uma instalação que envolve uma vez mais o espectador, com o seu corpo em movimento, e que originou mais outras duas performances: “Walk the Bastards (2017) and “Walk the Authors (2018)”.

Cada trabalho de La Ribot torna-se um todo, em constante desenvolvimento e desdobramento, onde uma peça origina outras tantas, num progresso dinâmico e somático, como a própria vida. É também notável o caráter político e pessoal que as suas performances sugerem e despertam no espectador. Por exemplo, cruza diferentes referências estéticas que se interligam com os contextos políticos e culturais e que se relacionam com a realidade do presente, como é o caso de “Más Distinguidas” (1997) um conjunto de performances que desencadeiam uma dramaturgia cómica daquilo que é por norma considerado trágico, absurdo e irracional. “Más Distinguidas” inclui as performances distinguidas número 14 a 26 que estreou em outubro de 1997 em Madrid. Um conjunto de performances curtas que começam com a artista nua e na maioria delas com um ou mais objetos de uso quotidiano, que servem de motor para as ações que se desenrolam, apresentando o próprio corpo como um objeto de arte. O corpo é, no caso de La Ribot, um objeto de estudo enquanto matéria viva.

Os seus espetáculos são abertos a diferentes níveis de interpretação, tanto a nível da forma como são apresentados como ao nível do conteúdo, La Ribot deixa muitas vezes ao espectador um espaço de observação imersiva, onde este é livre de se movimentar e de se posicionar pelo espaço de forma a obter a perspetiva que deseja e o quão próximo da ação ele quer estar. Nos seus projetos, todos os elementos visuais são extremamente importantes e nunca meramente decorativos. O cenário e os objetos que o compõem são muitas vezes os materiais úteis para a artista nas suas explorações. Muitas vezes o espaço em que a obra se insere, é também um aliado da ação, no sentido em que este vive tanto da ação como a ação vive do espaço. Explora relações de afinidade e de contraste, o espaço serve para cooperar com os diferentes elementos sensoriais como o som, que contribui para expandir os lugares e atmosferas evocadas e criadas, seja através da voz dos intérpretes ou do som que é criado pela artista, ou por quem estiver a colaborar com ela. O movimento do corpo é o motor que carrega os significados e as intenções que La Ribot relaciona, criando simbolismos pessoais tanto quanto políticos, que parecem aprisionar comportamentos, estereótipos e conotações que se revelaram ao longo da História da nossa sociedade (Europa Ocidental).

O contexto e as intenções comandam a coreografia que se compõe a partir de gestos, de percursos e da suspensão de movimento. Giorgio Agamben no seu

texto “Por uma Ontologia e uma política do Gesto”, refere a propósito do tratado da dança de Domenico Piacenza, o termo “fantasmata”, para se referir à importância da suspensão do movimento para a compreensão daquilo que o gesto pode ser. Nas suas palavras “fantasmata” é:

“(...) uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica. Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a epoché que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento.” (Agamben, 2018, p. 3).

A suspensão e o movimento nas coreografias de La Ribot, de forma geral, desdobram-se numa transdisciplinaridade presente no seu corpo e nos corpos dos intérpretes. Corpos resistentes ao tempo, que personificam delicados momentos e assuntos muitas vezes controversos para a mulher contemporânea, ou o ser humano em geral, através de um reposicionamento coletivo (artista e espectador), propondo um outro lugar para o corpo ocupar.

No caso de La Ribot, a transdisciplinaridade equaciona vários posicionamentos do seu corpo, trazendo o performático como vulgar/quotidiano, que usa um discurso trágico-cômico e meta-performático. Veja-se as referências utilizadas, os conteúdos abordados, o caráter político e satírico, a junção de diversas estratégias de comunicação, que se revertem a favor de uma arte que é híbrida e mutável, que inclui o espectador e que o emancipa durante a performance, aproximando fisicamente, ambos, artista e público, numa abordagem que varia entre o discreto e o elegante, o grotesco e o absurdo. Deste modo, a prática artística de La Ribot tem tido um efeito profundo na dança contemporânea já que ousa inseri-la em diferentes contextos, intenções e propósitos que rompem com o convencional. Parte de um vocabulário fortemente construído com referências desde o Teatro às artes visuais, o trabalho de La Ribot enfatiza a fricção e o diálogo das disciplinas. Arrisco a afirmar que para a artista a linguagem do corpo é o ponto de partida para as imensas experiências que ao dançar se vão revelando, permitindo ao mesmo tempo a descoberta de espaços de

negociação entre os diferentes contextos no qual o corpo se encontra, quer seja numa galeria, num museu, num teatro ou num ecrã.



Fig.7 – La Ribot, Narcisa (No.16) (1997). <https://www.labiennale.org/en/news/m%C3%A1s-distinguidas-open-biennale-danza-2020-place-panoramix> [accedido a 20/02/2021]

Em “Narcisa”, La Ribot diverte-se a explorar o trabalho de Yves Klein e Jonh Cage. Senta-se numa cadeira vestida toda de azul, com o cabelo pintado de azul e com um cronómetro, delimita o tempo para um momento de silêncio, outro de contemplação e outro para meditação. Cada momento que La Ribot exemplifica gera riso ao público e ao mesmo tempo aponta uma crítica. Retomando Agamben, "o tempo compreendido como sucessão cronológica linear" (2018, p.4) é elemento determinante para a nossa relação com o gesto. O silêncio a que se segue o som ou o ruído, a pausa a que se segue o movimento, criando sequências repetitivas de coreografias, com temporalidades diferentes. É o caso, por exemplo, de “Panoramix” (1993-2003), uma retrospectiva na qual La Ribot reúne várias peças, como “13 Piezas Distinguidas” (1994), “Más Distinguidas” (1997) e “Still Distinguished” (2000) e as converte numa antologia e “meta-performance” de três horas de duração. Tornando-se numa cronologia original de várias peças que já existem: “Panoramix” rompe com a cronologia

original das “Distinguished Pieces”, ordenando-as segundo uma nova lógica técnica, formal e estética.” (La Ribot, 2003).

O espectador é livre de se mover pelo espaço de atuação e de ver cada peça da perspectiva que mais lhe agrada. Nesta exposição-performance, a artista está nua, e converte cada objeto do dia a dia num objeto “útil” colocando-os nas paredes com fita cola, antes de serem usados, como se estivessem expostos numa galeria. O restante cenário inclui placas de cartão que revestem o chão, proporcionando uma superfície confortável e agradável para a intérprete e para o espectador, que transita de lugar quase tantas vezes quanto a artista.

Convoco o meu trabalho na relação com os métodos coreográficos de La Ribot, nomeadamente a forma como relaciono e exploro os objetos e os materiais no espaço. A pesquisa do seu trabalho possibilitou revelar o meu interesse em torno da participação do espectador, assunto que irei desenvolver com mais pormenor ao longo da dissertação.

1.2 O caso de Pipilotti Rist

Vi pela primeira vez o trabalho da artista visual Pipilotti Rist, enquanto frequentava a licenciatura em Teatro, numa aula teórica da licenciatura em Artes Plásticas, resultando numa forte vontade de começar a trabalhar com vídeo. Mais tarde, no primeiro ano do mestrado, na cadeira de Projeto e na de Vídeo e Fotografia, fui experimentado fazer alguns pequenos projetos em vídeo, estando em simultâneo a aprender a trabalhar em programas de edição. Apesar e devido ao pouco conhecimento que tinha, as decisões que tomava podiam não estar de acordo com as bases teóricas da disciplina, mas o carácter experimental a nível de composição e técnica desses trabalhos era também um fator que me agradava. Desenvolvi e explorei o carácter experimental durante este período quer ao nível da edição e técnica do vídeo que me possibilitaram compor uma narrativa, quer ao nível da própria captura da imagem, através da exploração do corpo em movimento em espaços exteriores, como poderá ser visível no Capítulo 3.

A artista Pipilotti Rist ganhou um grande destaque em meados da década de 80, do século XX. No vídeo “I’m not the girl who misses much” (1986), a artista mostra os seus seios enquanto dança freneticamente. A particularidade do vídeo é a descontinuidade da imagem visível pela pixelização e arrastamento da cor criando textura. O som acompanha este processo tão característico da imagem e áudio VHS, neste período. O seu corpo frenético e sensual, que ora se aproxima ora se afasta da câmara, convoca os vídeos de Valeska Gert, bailarina alemã que usava a pantomima em ambientes cabaré, cujos movimentos “frenéticos” representavam a mulher na sociedade berlinense na década de 30, do século XX.



Fig.8 – Pipilotti Rist, (1986) (video-still) <https://www.youtube.com/watch?v=hjvWXiUp1hl> [acedido a 15/01/2021]

Com o passar do tempo, os vídeos de Pipilotti revelaram outras técnicas cinematográficas e de edição, e passaram a ser mais imersivas. Pipilotti começa a expandir o vídeo com multicanais em instalações, ampliando-as para o espaço onde são instaladas, misturando imagens de paisagens deslumbrantes com explorações íntimas do corpo humano, sendo geralmente o seu próprio corpo o objeto de estudo.

A sua relação com o espaço, é feita através do vídeo e do som, mas também pelo modo como a artista convida o público a ocupar o espaço de instalação. Coloca almofadas, *puffs* e *carpetes* espalhados pelo chão dos espaços, com tons e formas que se relacionam com a atmosfera criada pela imagem e pelo som. O público, tal como a obra, instala-se num determinado espaço de exposição. É o ambiente criado pela conjugação de todos os fatores anteriormente descritos, incluindo a presença do próprio espectador, que mais uma vez se torna uma referência para o meu trabalho. Tal como *La Ribot*, os vídeos de Pipilotti e as instalações conduzem-me a habitar, quer o meu trabalho, quer o espaço que eu ocupo. Pensar o papel do espectador performático no meu trabalho também surge de uma inspiração pelo trabalho de Rist; a abordagem em relação ao espectador não estar apenas assente na qualidade de “testemunhar” o objeto artístico, mas de que ele faz parte do objeto artístico. Entrar na instalação e deixar-se hipnotizar pela imagem, contemplando os efeitos da arte no corpo. Esta dimensão reflexiva é desenvolvida com mais detalhe no capítulo 3.

1.3 O caso de Kim Noble

Vale a pena falar da artista Kim Noble. Não é um diagnóstico que nos define totalmente, mas Kim aceitou todas as várias personas, a partir do momento em que decidiu abraçar cada parte de si, com uma tela, tinta acrílica, um pincel e várias sessões de arte psicoterapia, após ter tido conhecimento da sua doença mental. O Transtorno Dissociativo de Identidade, ocorre geralmente em pessoas que presenciaram traumas ou situações de stress opressivo durante a infância. É a partir dos 14 anos que uma criança, na sua fase de florescimento, começa a fortificar a sua personalidade, perante as experiências vividas até então. Ninguém nasce com a sua personalidade unificada. É um trabalho constante durante a vida toda, que se desenvolve através de diversas experiências. O abuso sexual, físico ou emocional e a negligência durante a infância são alguns dos aspetos presentes em relatos de pacientes com TDI.

Foi o caso de Kim Noble, cuja infância foi condicionada por inúmeras situações de abusos sexuais, pela ausência dos pais e conseqüentemente, a falta de acompanhamento médico e psicológico face a todas as situações traumáticas que vivenciou na sua infância e juventude. Ao longo do tempo as crianças, como Kim outrora foi, estão sujeitas a desenvolver uma forte capacidade de escapar aos maus tratos sofridos, “distanciando-se”, ou seja, desconectando-se dos seus ambientes físicos, procurando um refúgio na sua própria imaginação que, nessas idades se pode apresentar como sendo sem limites nem fronteiras, o que lhes permite gerar uma ou várias identidades diferentes. Além da perda de memória de alguns períodos de tempo correspondentes à infância ou adolescência, ou até lapsos em relação ao que fizeram ou disseram, pessoas com TDI podem ouvir vozes, ter alucinações visuais, táteis, olfativas e gustativas. Desta forma pessoas com este transtorno, facilmente passam por surtos psicóticos a longo prazo, e sentem estes sintomas como se viessem de uma identidade alternativa. Daí que a integração dos estados de identidade é a solução mais desejável, mas nem sempre possível. A utilização de fármacos é fortemente aplicada para ajudar a tratar os sintomas de depressão, ansiedade e abuso de substâncias, mas não será essa mais uma alternativa que visa o escape ao invés da integração? A arte psicoterapia, parece ser, uma opção mais natural e viável, sendo que promove o acompanhamento desejável ao paciente, já que a sua prioridade é estabilizar e garantir a segurança antes sequer de avaliar as experiências traumáticas e explorar as identidades problemáticas e as razões das dissociações.

Kim Noble, diagnosticada com TDI, já conheceu em si inúmeras personalidades, e foi graças à psicoterapia e à sua prática artística, descoberta há uns anos, que conseguiu iniciar um processo saudável para a reconstrução de Si e da sua múltipla identidade enquanto artista.



Fig.9 – Ken¹, *Clown* <https://bethlemgallery.com/artists/kim-noble/> [acedido a 20/01/2021]

Numa entrevista registada em vídeo, Kim refere:

“Nós temos 20 personalidades. Ken, é um homem gay. Todas as pinturas que ele faz, ele diz que vai ser um comboio. Nenhuma das suas pinturas se parece com um comboio, não sei de onde é que isso veio. (...) Sim, quer dizer, continuo a ser eu...”.

Como podemos ler na citação, a figura 3 é uma obra de uma das personalidades de Kim. Já que o TDI é uma forma criativa de lidar com uma dor insuportável, a arte pode ser um meio terapêutico. Sem qualquer formação em artes, Kim e 12 das suas personalidades alternativas, começaram a interessar-se por pintura com acrílico em 2004, depois de ter passado algum tempo a ter sessões

¹ Ken, é uma das 20 personalidades de Kim Noble, que pintam com acrílico.

de arte psicoterapia. Com o tempo, mais personalidades foram-se mostrando também interessadas em pintar. Estas personalidades diferem tanto nas suas experiências de vida, bem como no seu estilo artístico, nos temas que abordam e nas cores que usam quando pintam os seus quadros, e muitas dessas personalidades não estão conscientes que partilham o mesmo corpo e a mesma vontade artística. A qualidade dos seus trabalhos, permitiram-lhe não só um grande reconhecimento no mundo da arte, tendo já conseguido várias exposições a solo em Londres, bem como um grande avanço no seu processo terapêutico. Kim Noble diz, nessa entrevista, que não quer unificar as suas inúmeras personalidades, mas sim que elas consigam viver umas com as outras, dialogando em paz. Pintar foi o meio mais natural, mágico e bonito das várias personalidades de Kim se aceitarem entre si, com todo o passado que carregam no corpo de uma só mulher, Kim Noble.

Esta reflexão foi desenvolvida no início do Mestrado, período em que iniciei sessões de Arte Psicoterapia com foco na criação, aliada a uma análise psicológica e comportamental. Foi nas sessões que desenvolvi um conjunto de pinturas e escrita, e ao longo do tempo foram-se ora aproximando da minha prática artística, ora afastando. Por esse motivo trago apenas uma seleção deste conjunto que se encontra no último capítulo “Anexo 1 – Reflexo e reflexão - Arquivo” (Fig.51 – Fig.54) para dar a ver esse trabalho que fui fazendo. A presença destas criações é parte de uma extensão do período em que iniciei o Mestrado, e por isso, também têm um lugar na dissertação. Vejo-as como o início de um desbloquear do movimento das mãos e como uma forma de me conhecer melhor, de “ouvir a minha intuição” fora do espaço-atelier.

1.4 O caso do Parangolé de Hélio Oiticica

Os Parangolés são vestes para o espectador participante incorporar, ocupando o papel de agente performático. O espectador participante é convidado não só a testemunhar uma obra de arte, mas a ocupá-la, cobrindo o seu corpo com trajes, que lhe podem ser familiares ou não, mas que no momento em que veste o Parangolé, vivencia um processo de transformação. Ou seja, já não é só espectador performático, mas ganha uma dimensão mais profunda, emocional e até ancestral. Vestir “a pele” faz-nos viajar no nosso interior. Como no teatro quando no processo criativo para a construção de uma personagem, se incorpora algo, através de um figurino por exemplo, para nos aproximarmos da identidade de uma personagem.

Para Oiticica:

“o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição” (Da Silva, 2003, p.118).



Fig.10 – Oiticica, H. *Incorporo a revolta* (1967). (Nildo com Parangolé P15 Capa 11)
<https://projetooho.com.br/pt/obras/parangoles/> [acedido em 9/03/2022]

Neste sentido, os Parangolés são peles para vestir que também apelam ao movimento. O movimento do Parangolé dá ao corpo uma performatividade, potenciando o movimento dos tecidos como uma dança, entrelaçando cores, texturas e formas. Deste modo, a obra recria-se de cada vez que é vestida por alguém, ao mesmo tempo que reforça uma dimensão paradoxal entre o conceito que proponho investigar sobre espectador e visitante. Essa característica é, em si, uma forma de transgressão tendo em conta o contexto social em que o Parangolé surge: do convívio de Oiticica com a comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro, por via da escola de samba que frequentava. O Parangolé rompe com uma relação entre corpo e objetos artísticos, pois ao levar pessoas da favela para dentro

do espaço de arte, vem questionar a exclusão social e racial da mesma forma que desafia o “corpo” coletivo de uma elite que frequenta os lugares da arte.

1.5 O caso de Oracle Bodies com Meg Stuart

Meg Stuart é coreógrafa, encenadora e bailarina. Nasceu em New Orleans em 1965, mas tem residido e desenvolvido o seu trabalho em Bruxelas e Berlim. Com a sua companhia de dança “Damage Goods” fundada em 1994 já apresentou diversos trabalhos nas áreas da dança, do teatro e das artes visuais.

Em 2025 participei no Workshop Oracle Bodies, numa urgência em regressar ao corpo e retomar a minha prática de movimento. A experiência no workshop tornou-se relevante para o processo criativo (trabalho de atelier e escrita da dissertação). Havia realmente uma urgência em mim. Deslocar-me do atelier, interromper uma prática em torno das mãos e regressar ao corpo como lugar de origem. Até então a consciência do meu corpo no contexto do Mestrado, sobretudo na fase final, estava restringida aos movimentos e condições que o “fazer” implicava. O meu corpo aos poucos, transformava-se num corpo que faz em vez de um corpo que atua. O workshop convocou o meu corpo a ocupar um outro lugar, mudando a minha perceção do papel dele (corpo) no meu processo artístico.

O workshop foi facilitado por Meg de modo imersivo, proporcionando ao grupo diversas improvisações, no qual íamos alternando estados de consciência. A minha noção do corpo enquanto lugar de revelação, expandiu-se, através de exercícios de composição mais espontâneos, direcionados pela sua voz e o movimento foi-se manifestando como “divino”, gerado pela intuição e estados alterados de presença.

Meg iniciava cada dia de formação com uma meditação guiada. A relação do corpo com o espaço, começava nesse momento. Os seus “exercícios” convocavam o corpo a ser um oráculo, movido por energia. Transpondo a imagem do corpo como esse oráculo (Oracle Bodies) fomos explorando o movimento, a incorporar e a interpretar mensagens transpessoais através de estados de transe,

sonhos lúcidos coletivos e improvisações. Através de uma composição de movimento marcada pela espontaneidade do gesto e da voz, o corpo liberta-se e reforça a sua presença.

Stuart descreve a sua poética na dança como “Punk Construtivo”. O termo “Punk” enfatiza o desconforto físico e o desconhecido, explorando os limites do corpo, sabendo que ele é um universo de infinitas possibilidades de movimento. O termo “Construtivo”, surge como resposta a uma crítica, rompe com tradições e questiona o que é considerado “bonito” e “correto” nos corpos e no movimento, para descartar expectativas sociais propondo alternativas.

Oracle Bodies permitiu-me de novo uma maior aproximação ao corpo, abordar o corpo enquanto matéria e lugar a experienciar, não só enquanto corpo que é um meio para fazer ou atuar. A experiência do workshop mobilizou-me a “habitar” o meu corpo, a lembrar que as linguagens da dança e do teatro fazem parte do meu percurso.

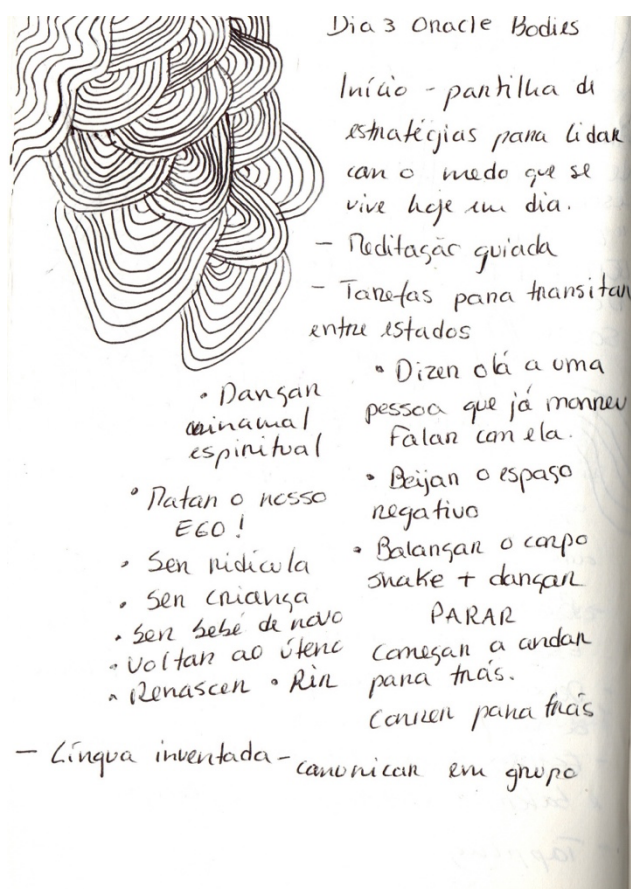


Fig.11 – Caderno de anotações - anotações do Workshop Oracle Bodies

O objeto que decidi trazer da natureza, a pedido da Meg, não era um objeto da natureza, mas estava erradamente na natureza. Um tubo branco, ou o que sobrou dele, dobrado e partido. Um objeto que me chamou à atenção pela sua cor branca que refletia a luz do sol, e pela sua forma contorcida que se destacava da fluidez das plantas que o cobriam parcialmente.

O exercício proposto pela Meg, foi uma improvisação que demonstrasse a relação corpo-objeto. Ao confrontar-me com o objeto, instintivamente o meu corpo tomou uma forma que se aproximou da contorção do objeto. O (meu) corpo sobre tensão, caía, nunca desfazendo a forma, por não conseguir sustentar um equilíbrio. O trajeto que fazia era o corpo a andar em redor de si próprio, tenso e contorcido. Ainda antes de explorar o objeto, quando o retiro do meio das plantas investiguei a sua elasticidade com as mãos. Percebi que o objeto tinha uma memória que estava presente na dobra, nessa contorção. Daí que a fisicalidade do objeto-corpo (o meu corpo em relação com o objeto), por mais que o tentasse alongar, havia um limite na sua elasticidade que o trazia de novo à sua forma contorcida. A sua aparência original era expectável mas desconhecida. A identidade daquele objeto era tudo o que lhe tinha acontecido até agora: um tubo branco pequeno, partido, dobrado, leve mas rijo. A sua forma não me permitia alcançar um grande trajeto, andando às voltas sobre mim mesma, chegando a lugar nenhum. O tubo tinha duas entradas de ar nas suas extremidades, o que tornava possível a reprodução do som, através do sopro. O sopro era a palavra, a voz do objeto, que devido à sua forma dobrada tinha agora uma sonoridade diferente daquela, que eu imagino que seria. O objeto ganhava agora, para mim, a personificação da ideia de um corpo marcado pelo tempo.

Em coletivo, foi-nos proposto trabalhar com os objetos uns dos outros e relacionarmo-nos através deles, numa descoberta do movimento dos corpos e corporalidade do objeto através do som, do toque...



Fig.12 – Objeto (tubo branco) usado no Workshop Oracle Bodies

“Existir diz-se de muitas maneiras.”

António de Castro Caeiro

Capítulo 2 - Proximidades entre os corpos presentes (algumas perspectivas)

O presente capítulo considera um conjunto de leituras de textos em torno de conceitos que fui selecionando ao longo do mestrado, e que são determinantes para situar a minha pesquisa em termos do encontro com conceitos e terminologias relevantes para o meu trabalho.

2.1 Reflexão sobre o Olhar do Outro

A afirmação de Marcel Duchamp (Duchamp, 1996, p. 22), de que a obra só se constitui plenamente quando observada, evidencia que a arte não é um objeto isolado, mas parte de um “sistema” que envolve a obra, o contexto, o observador, e outros fatores externos. A obra funciona como ponto de partida, e o contexto histórico, social e cultural molda a sua interpretação. O observador, ao interagir com ela, participa ativamente na construção de significados. Esse processo de fruição não é estático: cada encontro gera interpretações singulares e subjetivas pois quer o público, quer o contexto transformam-se ao longo do tempo, mantendo a obra em constante renovação. É possível pensar o “sistema” para suscitar experiências físicas e interpretativas em quem observa.

Tomando como exemplo a dança, o contexto de artes do espetáculo pressupõe que se ocupe um lugar no palco ou na plateia, se optarmos por mudar algumas regras, por exemplo, o lugar da performance ser os bastidores (área invisível para o lugar da plateia) e mudarmos o público para o palco, passa a existir uma diferença na forma como se ocupa esse lugar. Se o público estiver no mesmo espaço onde a performance está a acontecer, o público passa a ocupar o mesmo lugar que o performer. Cada elemento que compõe a obra integra um “sistema”.

Convoco o papel do observador a partir do lugar que ele ocupa na interação com a performance, com a instalação e com os objetos, experimentando um sistema dentro de um sistema maior.

O autor Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado* observa que:

“o espectador é um mal por duas razões. Olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece diante de uma aparência, ignorando o processo de produção dessa mesma aparência ou da realidade que ela encobre. Olhar é também o contrário de agir. O espectador permanece imóvel, passivo” (Rancière, 1996, p. 8).

Esta perspectiva sugere que a responsabilidade do espectador talvez seja ainda maior do que a do próprio artista. O espectador especula a realidade que constrói a partir do seu olhar e do seu corpo estático, preparado para observar e não agir. É ele quem, mesmo sem conhecer plenamente, afirma que conhece. Ainda sobre o espectador, a verdade da realidade assenta no que cada indivíduo determina que é a realidade, ficando assim refém da sua própria verdade.

A “atividade” do movimento do corpo — em oposição à passividade habitual do observador — o deslocamento físico do espectador, como nas performances de La Ribot, reforça a dicotomia corpo-mente. Por exemplo o ato de caminhar pode ser considerado uma prática artística, despertando a escuta do corpo, criando mais proximidade e intimidade com o ambiente que o envolve. Em cada passo, ocupar o lugar, permite ao observador aproximar-se do que está a sentir. Quando caminhamos rápido, com pressa de chegar a algum lugar, contando os minutos, não observamos o que está à nossa volta. Caminhar devagar ou depressa, molda a forma como nos relacionarmos com o espaço e com o tempo.

Segundo Rancière, a emancipação do homem ocorre quando se questiona a oposição entre agir e olhar. O autor propõe uma condição “participativa” para o espectador, destacando a importância de um sujeito capaz de construir as suas próprias narrativas. Nicolas Bourriaud, por sua vez, observa que, na arte contemporânea, a aura desloca-se para o público, pois é ele quem acolhe, vê e interpreta e, mais tarde, reflete e especula. Cada exposição cria uma comunidade temporária — uma “família” de espectadores-participantes que se forma em torno

da experiência estética. Bourriaud enfatiza que essa experiência não deriva apenas da percepção ocular: o espectador traz consigo o seu corpo, a sua história e o seu comportamento, deixando de ser apenas uma presença física abstrata para se tornar agente ativo no processo artístico.

Assim a obra não acaba na exposição. Acaba na memória do espectador — ou no que sobrou dela. Talvez uma obra de arte não seja capaz de mudar vidas, mas acredito que mude momentos. Usufruir de uma obra de arte é como andar devagar: deixamo-nos ocupar pelo que percebemos, e vivenciamos a experiência do sentir, no momento presente.

Ao caminharmos como observadores numa performance, vamos constituindo em nós diversas relações — corpo/espço/lugar; corpo/ação; corpo/objeto — em que se nota uma progressiva dissolução do papel do espectador/observador. Na performance, o espectador caminhante, o *flâneur*, procura o sublime do contacto presencial, ao mesmo tempo que detém em si a liberdade de caminhar sem destino, pois pode optar por caminhar por onde quiser. Ainda assim, o constrangimento do espectador caminhante, que acompanha a cena, traduz-se em não se conseguir distanciar do espectador/observador. Da mesma forma que em muitas performances em que o espectador é convidado a participar, ele não participa, receoso de quais são as condições dessa participação. O espectador vê-se impossibilitado de mergulhar no sistema que é o lugar de cena, mas livre para experienciar os limites que ele considera verdadeiros entre o lugar que ocupa e a “quarta parede”, conceito oriundo do Teatro que refere a existência de uma barreira invisível que separa o público da peça, o que permite ao espectador a percepção de um espaço real, independente do olhar do outro (espectador). O lugar que ele ocupa é como, quando, e onde ele quiser.

O “sistema” que dita as regras é composto por uma diferenciação de ocupações consoante o lugar e o contexto. No museu já não habitam só exposições — serve de “palco” para performances. As disciplinas do teatro e da performance oferecem ao espaço Museológico inúmeras possibilidades de ocupação. A título de exemplo, na performance *Ocupar um Lugar*, apresentada em 2023 no âmbito do Festival Ofélia, na ESAD.CR, o público assistia à performance a partir do exterior, através de um vidro. A performance decorria num lugar interior, cercado,

por paredes e janelas de vidro, que possibilitavam ao público ver a performance como *voyeur*, pois encontrava-se no exterior, onde, a partir de um sistema sonoro, se ouvia uma voz que acompanhava toda a performance. O público estava também sujeito ao confronto com a imagem de si mesmo, transmitida num televisor que se encontrava no interior, no espaço cénico, e até mesmo da sua imagem refletida no vidro, sendo “quase obrigado” a ver-se a ver. Tudo o que ele fizesse (ou não), qualquer movimento ou som, fazia parte da performance, na perspectiva de quem a observasse. Retomarei esta performance no capítulo 3.

Há um olhar empático que procuro construir no meu trabalho. Ao mesmo tempo que me ocupo em viver a minha vida também sou espectadora, de modos de vida, olho o mundo, olho o outro, e olho-me a olhar-me.

2.2 Feminismos Trans-corpóreos

O livro “Material Feminisms” de Stacy Alaimo & Susan Hekman, acompanhou o meu percurso artístico, durante o período do mestrado, sobretudo quando eu estava a considerar o assunto do feminismo na arte. Em “Transcorporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature”, Stacy Alaimo desenvolve o conceito de trans-corporalidade, propondo uma compreensão dos intercâmbios materiais entre corpos humanos, corpos dos animais e o mundo material natural, explorando as interconexões e possibilidades que surgem dessas relações. A autora, no entanto, aponta que essa aproximação nem sempre foi uma aliada do feminismo:

“A maioria das análises feministas do corpo em particular, separa o seu tema da «natureza». De facto, de um ponto de vista ambientalista-feminista, um dos legados mais infelizes do feminismo pós-estruturalista e pós-moderno tem sido a acelerada «fuga da natureza», alimentada por compromissos rígidos com o construcionismo social e a determinação de erradicar todos os vestígios do essencialismo” (Alaimo, 2008, p. 252).

Essa resistência na relação entre feminismo e natureza decorre, em grande parte, das transformações e conflitos internos do próprio movimento, resultantes de encontros, afinidades e divergências com outras formas de pensamento, especialmente teorias relacionadas a gênero e classes sociais. Uma perspectiva feminista da natureza carrega inevitavelmente uma lacuna, pois a problemática da natureza está intimamente entrelaçada à de gênero. Além disso, a natureza, como categoria histórica, é ampla e mutável, tendo servido, ao longo da história ocidental como campo para diferentes formas de colonização e de opressão. É nesse sentido que o ecofeminismo tem desempenhado um papel relevante, tanto no ativismo quanto na teorização das conexões entre a opressão das mulheres e a dominação da natureza. Ainda assim, o ecofeminismo também foi frequentemente estereotipado como teoricamente frágil e associado a um feminismo cultural.

Alaimo cita Julia Kristeva: “A natureza, acusada de ser cúmplice do essencialismo, serviu como o abjeto do feminismo — aquilo que, ao ser expulso do «eu», serve para definir o «eu» (Alaimo, 2008, p. 237). Considerando que o «eu» material não pode ser desvinculado de sistemas e redes económicas, políticas, culturais e científicas, o ser humano atualiza constantemente a sua relação com os valores éticos da sociedade em que está inserido. A trans-corporeidade — ou trans-corporalidade (*trans-corporeality*) — propõe uma perspectiva materialista e pós-humanista que reconhece o humano como perpetuamente interconectado aos fluxos da natureza. Embora a sua definição de matéria e materialidade seja idiossincrática, ou seja, considera que as formas, os suportes, os materiais, é única; o conceito apresenta possibilidades éticas e políticas relevantes, resultantes da convergência entre a corporalidade humana e aquilo que excede a natureza humana. Autoras como Val Plumwood e Simone de Beauvoir, referidas por Alaimo, identificam o dualismo presente nas estruturas orgânicas e conceituais que separam humano/natureza, mente/corpo, macho/fêmea e razão/emoção, propondo uma ética fundamentada na empatia pelo outro. Nesse sentido recusa-se a separação entre o Eu e Outros — entre humano e natureza — quanto às alternativas pós-modernas que, embora baseadas no respeito absoluto à diferença, reforçam divisões radicais entre o Eu e o mundo. O conceito de trans-corporalidade, torna-se assim, um ponto estratégico para a formulação de um feminismo ambiental crítico, plenamente compatível com uma teoria feminista

resistente. Entre os seus objetivos está oferecer uma base para uma filosofia ambientalista feminista que dialogue com questões de género, raça e classe, compreendendo que a dominação da natureza deve ser pensada simultaneamente em termos políticos e éticos, num contexto histórico marcado por posições masculinas e sexistas que negligenciaram a contribuição feminista para perspectivas verdadeiramente progressistas. Contudo, há armadilhas inerentes a esse caminho. A razão, historicamente associada à esfera masculina, contrasta com a natureza, que foi reiteradamente excluída e desvalorizada, passando a abarcar tudo aquilo que a razão rejeita: emoções, corpo, paixões, animalidade, primitivo, não civilizado, o transcendente, a fé, a loucura, o que não pode ser explicado (apenas vivido) - a experiência sensorial. A natureza, portanto, concentra precisamente os elementos que a razão ocidental, patriarcal e dualista se empenhou em relegar ao campo do “outro”.

Neste seguimento, a mulher na esfera da natureza tem sido um importante fator na sua opressão: as tradições antigas que ligam os homens com a cultura e as mulheres com a natureza também são sobrepostas pela suposta essência “masculina” que é ligada a uma natureza vista como selvagem, agressiva, competitiva e a mulher como doméstica e domesticada. A própria ideia de associar a mulher à natureza parece regressiva e até insultante, se pensarmos nela apenas como uma evocação de imagens mediáticas de mãe-terra, mãe-natureza, tornadas como passivas; animal reprodutor que cuida. Cuida da natureza. Cuida do lar. Cuida dos filhos. Cuida do homem. Por isso, a mulher-natureza ainda representa uma certa dinâmica prejudicial relativamente ao tratamento da mulher e da natureza na sociedade contemporânea. Convoco uma memória para homenagear a minha avó Maria Antonieta que nasceu e viveu nos Açores, entre Pico, Faial e Terceira. A tecelagem foi a primeira profissão feminina nos Açores. As mulheres que fiavam eram chamadas de “mestras tecedeiras”. Foi na ilha do Pico que a arte de fazer rendas ganhou maior importância. No séc. XX, com a imigração masculina, muitas mulheres ficaram sozinhas, encarregues de cuidar do lar e dos filhos. Foi através da venda de rendas que muitas mulheres conseguiram ter uma fonte de sustento para a sua família. Esta profissão emancipou a mulher Açoriana. Após o falecimento da minha avó Antonieta, encontrei diversos estudos feitos em renda, que terá feito para treinar os diferentes pontos. Encontrei-os e guardei-os

com alguma urgência. Convoco para alguns dos meus trabalhos a mulher açoriana. As rendas feitas pela minha avó representam a mulher que outrora foi, as suas mãos e as de muitas outras mulheres.



Fig.13 – *Atlas* (2025)

Ao entrelaçar memórias, decidi atar ideias.

Esta análise propõe uma base para um feminismo ecológico e crítico no qual o ser humano ocupa conscientemente o mesmo lugar de importância que a natureza e não permite que haja uma inferiorização das qualidades humanas que

provêm dessa mesma origem orgânica. A natureza como corpo, a natureza como emoção, a natureza como algo pré-simbólico e primitivo, a natureza como animal e a natureza como feminina, continua a existir e a operar em detrimento das mulheres, da própria natureza e da qualidade de vida do ser humano. Uma visão em que os humanos estão separados da natureza, como seres limitados e sem necessidades próprias, é negar a dependência dos processos naturais da vida. Essa negação é um fator importante na perpetuação dos modos não sustentáveis, agora cada vez mais conscientes, que o ser humano tem revelado mostrar relativamente ao uso e proveito da natureza que conseqüentemente fez com que o próprio humano se tornasse numa ameaça ao futuro da humanidade e do planeta. Alaimo refere:

“Colocar o corpo biológico entre parênteses e, assim, romper as suas interconexões evolutivas, históricas e contínuas com o mundo material pode não ser desejável do ponto de vista ético, político ou teórico. Felizmente, existem outras opções. Uma delas seria o feminismo criar raízes precisamente no domínio que durante tanto tempo serviu como abjeto. Gostaria de propor que habitemos o que chamo de «trans-corporalidade» — o espaço-tempo na qual a corporeidade humana, em toda a sua materialidade carnal, é inseparável da «natureza» ou do «ambiente»” (Alaimo, 2008, p. 238).

A corporalidade humana pode ser entendida como «*trans-corporalidade*», na medida em que o ser humano está sempre inserido no mundo da natureza e também naquilo que vai além da dimensão puramente humana. Como a autora sugere, considerar o corpo a partir desta perspectiva leva-nos a reconhecer que o “ambiente” — frequentemente percebido como inerte, vazio ou simplesmente um espaço para uso próprio — é, na verdade, um mundo de seres vivos, com as suas necessidades, direitos e ações, tal como nós humanos. Todos se interligam pela relação com a natureza e com o que transcende o humano. Assim, a natureza nunca pode ser vista como um lugar vazio ou passivo, pois carrega consigo toda a vitalidade da experiência sensorial e espiritual.

Ainda, para Alaimo «trans-corporalidade» é o tempo e o espaço em que a corporalidade humana é inseparável da natureza; enquanto campo teórico é um lugar onde as teorias do corpo e do ambiente se encontram e interligam necessitando de um Olhar atento e profundo.

Concluo esta análise, sugerindo que, de facto, um ingrediente poderoso proveniente da compreensão da «trans-corporalidade», evocada por Alaimo, é a empatia. Alaimo descreve a «trans-corporalidade» como:

“um campo teórico, um lugar onde as teorias corporais e ambientais se encontram e se misturam de forma produtiva. Além disso, o movimento entre a corporeidade humana e a natureza não humana requer modos de análise ricos e complexos que percorrem os territórios entrelaçados do material e do discursivo, do natural e do cultural, do biológico” (Alaimo, 2008, p. 238)

Esta abordagem propõe dissolver as fronteiras rígidas entre o corpo humano e o meio ambiente, pois o humano está sempre em relação — física, material e simbólica — com o lugar e aquilo que o rodeia. Ao reconhecer esta condição partilhada, a ideia de que a natureza é apenas um cenário passivo ou um recurso para exploração tem de ser abandonada, passando a vê-la como parte constitutiva da nossa própria existência e identidade. É precisamente neste ponto que encontro uma possível materialização da «trans-corporalidade» na forma como o meu corpo ocupa as minhas instalações e performances: o corpo deixa de ser apenas um observador externo e passa a ser parte integrante do espaço, do objeto e da experiência. Ao estar presente fisicamente nas minhas obras, ativo uma relação entre corpo, espaço e matéria, que espelha essa rede de interdependências que Alaimo descreve.

2.3 O espectador está presente e eu quero usá-lo

No início do século XX, o Teatro, enquanto espaço cultural de maior concentração de público, passou a ser visto como um lugar fundamental para o desenvolvimento da arte pública, marcando a emergência do espectador como agente participativo e coautor da experiência artística. Dessa forma, tanto o teatro quanto as artes visuais compartilham essa dimensão relacional e participativa, na qual o olhar e a atenção do público são elementos constitutivos da obra e do seu significado. A evidência do papel ativo do espectador na produção de sentido e experiência estética, conecta-se diretamente ao trabalho de Claire Bishop sobre a atenção do público. Bishop valoriza o “sujeito observador” como condicionado pelo modo como observa, ou pelo modo como é convidado a observar, o que reforça a importância do contexto e da mediação na relação entre arte e espectador.

Como bem expressa Mondzain:

“fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador. Ser humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que, embora nunca se veja como objeto entre os outros, ao olhar o outro lhe oferece a possibilidade de partilhar signos, marcas e gestos de acolhimento e retração. Assim, fazer uma imagem é dar a ver ao outro — mesmo que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si — a marca das retrações sucessivas, ou seja, dos movimentos contínuos” (Mondzain, 2015, p.50).

Esta reflexão evidencia o papel ativo do espectador na produção de sentido e experiência estética, ideia que se conecta diretamente ao trabalho de Claire Bishop sobre a atenção do público. Bishop ressalta que o “sujeito observador” é condicionado pelo modo como observa, ou pelo modo como é convidado a observar, o que reforça a importância do contexto e da mediação na relação entre

arte e espectador. (Bishop, 2012, p.37). Interessa-me pensar a sua proposta de olhar para a Instalação, através de uma perspectiva trazida do Teatro.

O público tem um papel fundamental na “finalização” de uma obra, no sentido em que a obra só é realmente acabada depois de ser testemunhada pelo espectador. No caso da Instalação, esse momento dá-se quando o público ocupa o espaço sugerido como obra. O espectador pode entrar na obra, não a observa apenas. Cabe ao público interpretar, refletir, questionar, supor, gostar ou não gostar. Peças de arte como pinturas, sobrevivem num museu mesmo que não haja ninguém a observá-las durante um dia inteiro. Mas uma peça de teatro não sobrevive sem espectadores. Ainda que o público tenha uma participação enquanto observador, ele é necessário para que a peça seja apresentada. É necessário alguém testemunhar o que aconteceu para que realmente tenha acontecido. Uma instalação sem público, é uma peça de Teatro sem atores.

A relação entre corpo e lugar, no caso da instalação dá-se através da atenção e da curiosidade em ocupar aquele espaço. Tem de acontecer algo que atraia o espectador a expor-se um pouco mais. Erika Fisher-Lichte avança com a proposta de que os “espetáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes – isto é, artistas e espectadores – a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações - metamorfosearem-se” (Fischer-Lichte, 2019, p.35).

A instalação possibilita uma experiência corpórea, uma experiência com o corpo. O que torna a experiência do espectador imersiva não é só o facto de estar dentro de um determinado espaço, é também permitir-se estar “aí”, acabando por ser um agente performático. Interesso-me pela forma como a instalação pode elevar a atenção do espectador na relação com os objetos que estão instalados e como o *nosso* corpo pode reagir a isso. Como explica Fischer-Lichte: “os espectadores são vistos como coautores, os quais, através da sua participação no jogo, isto é, da sua presença física, da sua perceção, das suas reações, coproduzem o espetáculo” (Fischer-Lichte, 2019, p.59).

A co-presença física de atores e espectadores num espetáculo ou instalação, torna esse espaço, performativo, para ambas as partes. No entanto o espectador não terá, à partida, a mesma disponibilidade performativa que um ator ou performer. O espectador, traz consigo para o espaço performativo a expectativa do que poderá acontecer.

As instalações que proponho procuram a relação dessa co-presença, sendo que os atores, neste caso, são também os objetos que compõem a instalação definindo o espaço performativo. A emancipação do espectador, dá-se quando, ocupa esse lugar, assumindo um papel performativo para além do olhar, movendo o corpo, caminhando e usando as mãos para “ver” melhor.



Fig.14 – *Lentamente, ao longo do tempo* (2022)

A emancipação do espectador altera a concepção da criação. Em *Lentamente, ao longo do tempo*, o espectador tem a possibilidade de bordar na própria instalação. O que ele decidir bordar fará parte da peça ainda que a proposta não tenha sido iniciada por ele. O artista passa a ser como um mediador.

O *visitante* é convidado a entrar no espaço e a usar as mãos. No espaço está um banco com um arco e pano cru, linha e agulha para bordar. No chão está um tapete verde, com um pano cru cosido e bordado com linha preta. O desenho bordado, linhas horizontais feitas por grupos de tracinhos pequenos verticais, como contagens, apelando à passagem do tempo lento e demorado. Para prolongamento do tapete está na parede um pano cru com as mesmas inscrições em linha preta. Esta instalação convoca uma ocupação por parte do *visitante* - sentando-se, pode contar o tempo, e encontrar-se face a um tempo, presente.

As mãos identificam-nos como capazes de manusear e transformar.

Retomando Mondzain, a autora evidencia o gesto manual como aquele que inaugura a comunicação: “é com as mãos que se inicia o ato de apresentar algo ao outro, um sinal dirigido ao corpo que olha” (Mondzain, 2015, p.44). O espectador, nesse sentido, é o primeiro destinatário dessa ação. A visão, portanto, não é um ato isolado, mas dependente de um “fazer-ver” que separa o objeto de desejo da relação puramente material, abrindo espaço para a experiência estética e simbólica. Sem o gesto das mãos, não há imagem — e, sem imagem, o homem é privado de experienciar o olhar, o seu olhar, o do outro e o do mundo. No entanto Mondzain complementa que “para que haja olhar, é preciso que as mãos se retirem” (Mondzain, 2015, p.46).

Relaciono esta afirmação de Mondzain tomando como exemplo a minha instalação *Lentamente, ao longo do tempo*. Se o gesto é, para o visitante uma sugestão, uma proposta para a sua participação, se houver uma presença excessiva das mãos do criador-mediador, talvez esse excesso impediria que o olhar do visitante se emancipasse, limitando a sua liberdade de observação, interpretação e participação. Nessa instalação, o que proponho é a ação de bordar, porque coloco em cima de um banco todos os utensílios necessários para que tal aconteça. O espectador é livre de bordar o que quiser, contudo os bordados já existentes na instalação são contagens com tracinhos. Em 2022, quando expus a instalação pela primeira vez reparei que, no primeiro dia de exposição, alguém teria bordado contagens em numeração Romana. No entanto, questionei-me se teria sido apenas uma pessoa a entrar naquele lugar, assumindo o lugar de visitante e não apenas observador, o que me fez levantar algumas questões:

Antes da participação desse visitante, terão os restantes observadores, constatado que aquele lugar sugeria a participação de quem o visitasse? Após a participação desse visitante, terão os restantes observadores, pensado que o que estava bordado no arco, era parte do gesto manual do criador, em vez de ser produto da participação ativa do público (observador)? Terá a maioria dos observadores entendido que poderiam participar na instalação, e ficaram constrangidos e receosos em participar?

Apesar do espectador-visitante ser convidado a participar na obra artística, ele pode mostrar-se hesitante e receoso, por não estar habituado a ocupar esse lugar dessa forma. “O espectador é lançado num estado da mais profunda insegurança e é obrigado a encontrar, por si, uma maneira de sair dele” (Fisher-Lichte, 2019, p.424). Nas minhas instalações, a participação que convoco ao visitante passa por meio de sugestões de um gesto, mas também pela sua ausência, condicionando o meu convite à disponibilidade que o espectador tem em emancipar-se. Ficando o lugar por ocupar, e o olhar do espectador como última instância desse convite- sugestão.

No caso da instalação *Atlas*, convido o *visitante* a entrar num lugar “divino”, convocando-o a uma humanização que desejo realçar pela relação entre *visitante* e obra, tornando-a mais próxima e sensível. A instalação convida a

coparticipação do *visitante* que passa a presenciar a instalação, pela forma como entra no espaço, tocando nos materiais, convocando sensações, estímulos corporais, que ali se moldam à subjetividade.



Fig.15 – *Atlas* (2025)

Atlas tem uma estrutura em madeira e os materiais utilizados para revestir as laterais da estrutura aproximam-se da compreensão dos tecidos à luz dos Parangolés de Hélio Oiticica, na qual cada camada de tecido e cada objeto tem um significado, capaz de suscitar experiências sensoriais para quem visita a peça. E é para quem a visita que essa incorporação da experiência sensorial faz mais sentido. O *visitante* é convidado a habitar o lugar, ocupando-o. Ocupando-se das sugestões que aquele lugar lhe oferece. E é a partir dessa “ocupação”, que o visitante passa a “vestir” a peça. Ao ocupá-la, a peça ganha uma dimensão de movimento onde os materiais adquirem uma nova relação de significado. O que proponho pela ocupação do visitante, que será sempre uma ocupação singular, é que os objetos que vestem a estrutura de madeira sejam ressignificados pelos visitantes. O que acontece é uma dupla ressignificação na medida em que eu me apropriei previamente dos objetos oriundos de diferentes contextos.

A um outro nível considero relevante a possibilidade que a instalação dispõe ao *visitante* para a ocupação de um espaço. Desejo vê-lo mergulhar nos materiais que revestem a instalação, mergulhar nas suas formas, nas suas texturas e padrões, vê-lo a partir da capa que lhe dá identidade.

Eleonora Fabião em “Troco Tudo” cita Hélio Oiticica inspirado por Yoko Ono: “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (Fabião, 2013, p. 91). *Atlas* traduz uma proximidade com a morte. Ato e coso à mão as rendas da minha avó e tecidos, reutilizo materiais que recolho de lugares por onde passo e dou-lhes outro contexto. Esse novo contexto é a nova vida das peças que ali estão. Esse lugar de morte e nascimento, origem e destino, acaba por refletir sobre o tempo das coisas, sobre a constante ressignificação da vida, e sobre o valor das mãos como “um apelo ao reconhecimento do que faz de nós humanos” (Mondzain, 2015, p.51).

Esta instalação é um atlas corporal. As rendas da minha avó não são apenas objetos têxteis. São lugares do corpo e inscrições no tempo. Um gesto e tradição no feminino. Cada ponto de renda é um gesto de uma memória, cada linha que ato é parte da tradição que acompanha os cantares, as procissões do Espírito Santo e a casa da minha avó. A minha avó e todas as rendeiras, cuidaram e sustentaram as tradições e saberes da comunidade. O chapéu de apicultor presente no espaço é o objeto que proponho que o visitante coloque, e que identifiquei e selecionei como símbolo do tradicional e memorável capote, que cobre a identidade, oferecendo ao lugar que é a instalação, um corpo ausente enquanto corpo/objeto de silêncio e resistência.

Atlas é a evocação de uma trans-corporalidade no feminino, sendo a mão e por sua vez o gesto, parte da natureza humana. “Essas mãos olham-nos e falamos, dirigem-se à humanidade toda, inteira, e com insistência, porque aquele que depositou a sua marca sabe que é frágil” (Mondzain, 2015, p.51).



Fig.16 – Visitante com o chapéu



Capítulo 3 - Uma súbita vontade de ocupar um lugar

É inevitável conhecerem um pouco de mim a partir do meu trabalho.

Este capítulo apresenta-se como um terceiro ato. Nele inclui-se algumas frases em itálico, que acompanham a leitura desta dissertação e que correspondem à minha voz, retiradas de cadernos de anotações que fui desenvolvendo durante o decorrer do mestrado. Ainda, algumas palavras a negrito vão agora surgindo para destacar outra intensidade.

3.1 O corpo discursivo

Recorrendo à etimologia da palavra “discurso”², com origem no latim, *discursus*, que significa “percorrer”, “deslocar-se”, noto uma semelhança entre a origem da palavra e a origem do meu trabalho. No decorrer da evolução das línguas, o termo passou a designar a ideia de “comunicação” e “exposição de um raciocínio”, mas a expressão “percorrer” parecia aproximar-se à ideia de ocupar um lugar.

O corpo para ocupar um lugar “tem altura, largura, comprimento e profundidade” (Cunha e Silva, 1999, p.21). Sem a tridimensionalidade, o corpo não seria um corpo e não ocuparia lugar nenhum. Por sua vez o corpo evidencia-se também como um lugar. O lugar onde cabem os órgãos que lhe dão vida. Outro aspeto que representa essa vitalidade é o corpo estar em constante crescimento e

² Recorri ao dicionário online de Língua Portuguesa: dicionario.priberam.org e ao apoio da IA.

evolução, pois amadurece e envelhece. De igual modo, este corpo de texto, é também um corpo vivo, cuja forma se constitui por um certo volume de folhas que expressam um raciocínio. Do mesmo modo, o meu trabalho artístico constitui-se por um corpo de trabalho, como um corpo vivo que respira e que comunica:

“a linguagem do corpo, a sua manifestação, tal como a linguagem no sentido discursivo, ocupa-se de metáforas para descrever as coisas do mundo, mas também pensa através delas” (Cunha e Silva, 1999, p.51).

No meu caso encontro o corpo discursivo num conjunto de anotações que acompanharam o processo criativo, pois esse corpo que escreveu, é o mesmo corpo que “percorreu vários caminhos”: a prática artística e consequentemente os conceitos abordados na dissertação.

No campo das ideias, onde surgiu este corpo de trabalho, começaram por emergir imagens e ações:

<i>Cadeira</i>	<i>Deixar-me cair</i>
<i>Lenço vermelho</i>	<i>Correr</i>
<i>Manta</i>	<i>Enterrar a cadeira</i>
<i>Véu</i>	<i>Cobrir-me</i>
<i>Sapatos</i>	<i>Atirar o ramo de flores - Repetir sem largar</i>
<i>Ténis</i>	<i>Andar</i>
<i>Vestido preto</i>	<i>Bordar</i>
<i>Ramo de Flores</i>	
<i>Fantasma</i>	
<i>Vestidos a boiar</i>	
<i>Máscara</i>	
<i>Escadote</i>	

Mas até mesmo tudo o que decorre no campo das ideias e das invenções deve preservar uma margem que permita que algo se possa revelar, para que o corpo da obra se refaça e se atualize, conferindo-lhe um pulsar de vida tão necessário à transformação.

Noto, que à medida que escrevo, comprometo-me com o que digo, justificando a teia de compromissos que fui estabelecendo. Ao longo do processo criativo e da escrita da dissertação, alguns desses compromissos desapareceram, deixaram de ter tanta importância, mas o resultado da ideia será sempre condicionado pelo processo que a gerou. A escrita, tal como o corpo, é ocupada por camadas de intenção, hesitação e transformação.

É neste sentido que “o corpo exige uma corporologia, um logos que o apreenda na complexidade das suas manifestações” (Cunha e Silva, 1999, p.22). Tal como o corpo precisa de uma leitura e análise que reconheça as suas múltiplas dimensões — física, simbólica, afetiva — também a escrita precisa ser compreendida como um organismo vivo, que se altera a cada decisão. A arte é um meio que se ocupa dessas múltiplas dimensões e pode provocar a quem faz e a quem vê, manifestações internas no **lugar** que é o **corpo**, quer do criador quer do espectador. O corpo, por sua vez, é uma “combinatória de experiências, de informações de leituras, de imaginações” (Cunha e Silva, 1999, p.13), e toda a informação que é recebida, é filtrada a partir de padrões que conferem à pessoa, personalidade, comportamentos, modos de pensar e reagir.

Associada à performatividade na dança e no teatro, o conceito de **fazer-dizer** do corpo propõe ao campo das artes performativas produzir um discurso próprio, oriundo do corpo: “O corpo é um lugar na medida em que o lugar é um corpo” (Cunha e Silva, 1999, p.32). A título de exemplo, no vídeo *Súbita Vontade de Viver*, trabalho esta ideia da ação do corpo como discurso e o som que surge posteriormente depois de observar as imagens, acrescenta ao discurso das imagens ideias e pensamentos, em torno do fazer, neste caso, performativo.

Dreamer dreaming the dream, é o exemplo de um conjunto de estudos que se revelou num corpo de trabalho vivo, cujo discurso assenta na ação do corpo e na sua ausência. O processo de criação, ainda sem saber o que estava a criar,

iniciou-se em 2022, com as filmagens de umas pernas, com collants vermelhos e sapatos azuis, evidenciando um trajeto. No mesmo ano, gravei o plano dos vestidos a boiar no mar. Em 2023 gravei o plano com o fantasma. Após reunir estas três experiências reparo que criei uma composição de imagens alusivas à ausência do corpo. Esta criação em vídeo mantém o seu processo criativo a decorrer nos dias de hoje, porque vejo a possibilidade de reunir mais criações em vídeo que potenciem essa ideia da presença e ausência do corpo. Até então, estes pequenos estudos em vídeo, não tinham nenhum destino. Foi ao revisitar as anotações que fui fazendo nos cadernos ao longo do tempo, que me situei no processo criativo e tomei a decisão de unir os três.



Fig.17 – Video-still de *Dreamer dreaming the dream* (2023)

Ao mergulhar nos conceitos e nas motivações para as criações que realizei durante o mestrado e que estão apresentadas nesta dissertação, proponho também uma proximidade com as questões que me inquietam. Trato o meu trabalho como uma oportunidade para relacionar a dimensão artística com a vida, para pensá-la, investigá-la e transformá-la através da arte.

Ao longo do processo criativo todas as questões que vou colocando sobre o trabalho faço-as a mim mesma, e tais questões influenciam diretamente a minha performance no processo criativo, na minha postura em relação a todo o trabalho de pesquisa, na recolha de material, na conceção do mesmo, etc. Arrisco a afirmar que a pesquisa que fiz e que aqui exponho faz parte de um processo individual de autoconhecimento; a cada decisão tomada, a cada dúvida, a cada materialidade, vou simultaneamente criando a minha própria identidade como artista, através do discurso do corpo, percorrendo várias direções.

3.2 Linguagens híbridas: vídeo, som, instalação, performance

Moldar, coser, cortar, **atar**; ações manuais que davam movimento a todos os lugares do meu corpo. Desta dança das mãos também o meu corpo ganhava forma, muitas vezes formas rígidas e tensas, bloqueadas pelo excesso de precisão na corrida ao perfeccionismo. A minha mente viajava entre momentos de foco e presença com o que estava a fazer, momentos em que o pensamento divagava e outros em que ganhava consciência da forma que o meu corpo ocupava, da força que exercia, da tensão ou da necessidade de relaxamento. O **fazer** dos objetos não é só construir forma, textura ou escala. O meu **corpo que faz os objetos, ao fazê-los desenha o espaço, movimenta-se e ocupa o seu lugar**. O fazer tornou-se essencial ao corpo e ao lugar.

Como afirma Cunha e Silva: “sem corpo que o atue, o espaço retrai-se, perde potencialidades, e depois, circularmente, limita o lugar do corpo” (Cunha e Silva, 1995, p.33). O corpo, portanto, não é apenas um meio de ocupação do espaço: ele próprio é um lugar. Pensar o corpo como lugar é reconhecer a sua dimensão na experiência humana, na medida em que ele não só habita o mundo, mas também o transforma e é transformado por ele. Esta relação é circular e contínua: o corpo ativa o espaço, e o espaço, por sua vez, molda a presença e a ação do corpo.

O corpo é um lugar e ocupa um lugar.

Esta *matrioska* de corpos que são lugares e lugares que são corpos, fez-me querer explorar diferentes fazeres e linguagens. Uma necessidade de entrelaçar linguagens para a criação de novos lugares híbridos e multidisciplinares, capazes de cruzar modos de fazer e de ver e investigar o papel do espectador, que vem a ser um dos elementos de extrema relevância para a compreensão da importância da arte na vida do ser humano. Sem o espectador, não haveria forma da arte cumprir o seu propósito. O espectador revela a sua emancipação através da sua presença e participação na obra. Esta deixa de ser apenas testemunhada, e passa a ser experienciada, vivida e habitada.

Durante alguns anos, trazia comigo, para qualquer lugar que fosse, um gravador de áudio. Gravava aquilo que me chamava a atenção, como excertos de conversas de pessoas por onde eu passava, barulhos de construções, alarmes de carros, o som das escadas rolantes, etc; e um caderno onde pudesse anotar pensamentos, *insights* e reflexões. Muitos desses áudios estão em alguns vídeos e outras criações e contribuem com uma dimensão do dia-a-dia, colocando-me próxima do lugar de espectadora (**ativa**), assumindo a própria vida como um lugar de criação. Os passeios que dei sozinha pelo parque, ou pela mata das Caldas da Rainha, a praia da Foz do Arelho e Salir do Porto, foram lugares que me possibilitaram realizar experiências, vivências e esboços.

Alguns trabalhos em vídeo registados nesses lugares: *O lugar do corpo*, *Súbita Vontade de Viver*, *Dreamer dreaming the dream*. A título de exemplo, as dunas de Salir do Porto acabaram por ser o palco para a vídeo-performance intitulada *O lugar do Corpo*; as falésias da Foz do Arelho foram o cenário para as restantes criações em vídeo que mencionei.

A linguagem do vídeo e do som é corpo e lugar.

O meu processo de criação tem uma dimensão forte de intuição e experiências de materiais por forma a potenciar uma linguagem híbrida. Atrevo-me a dizer que trabalhei vivendo e que, por isso, o meu processo de trabalho está intrinsecamente ligado ao meu dia a dia. As explorações sonoras dos vídeos não foram captadas com as imagens. Como não faço uma planificação demasiado restrita e rigorosa, dou espaço para que inspirações possam surgir. Parto para a construção de algumas composições sonoras que posteriormente, e às vezes simultaneamente, associo a imagens onde a ação apresentada nada se assemelha ao som que lhe é atribuído, mas que proporciona uma relação de diálogo de carácter metafórico, onde o conteúdo, no fundo, é a vida na sua abrangente dimensão conceptual, que pode ser a minha ou a de qualquer pessoa. É necessário valorizar a vida ao vivê-la e pensar sobre ela. E talvez pensar sobre ela com outra perspectiva que não aquela que é manipulada pela pressa do tempo e pelo *stress* da própria vida – pelo andar rápido. Apelo ao andar devagar, ao ver melhor, com mais atenção, deixando que a nossa criatividade ocupe o corpo e a mente, onde são desfocados os limites entre o privado e o público, a realidade e a ficção, a arte e a vida.

Associo os meus vídeos a sonhos ou estados alterados de consciência, com harmonias dissonantes, repetições rítmicas e palavras dispersas. Interessa-me explorar os diferentes estados de consciência de Si e do lugar onde se está. Há também um forte interesse na compreensão do som e da imagem relativamente ao papel que representam dramaturgicamente. O corpo, o lugar e a presença no espaço, interagem em múltiplas configurações.

Enquanto *performer*, há inevitavelmente uma relação espacial e temporal com o corpo. Deslocamo-nos em direções precisas, por vezes coreografadas, desenham-se movimentos no espaço, sequenciam-se imagens, planeiam-se ações e intenções. Como criadores, temos a responsabilidade de expressar a nossa intenção, mesmo que o resultado não seja perfeccionado como esperávamos. Enquanto espectadores, ocupando o mesmo espaço que o objeto artístico, sujeitamo-nos a submergir nessa atmosfera, dispostos a receber o que dela vier e,

ao mesmo tempo, somos agentes tanto de reflexão como de intervenção na obra artística: respiramos, mexemo-nos, tossimos, produzimos ruído. O espectador é interveniente de qualquer forma, mesmo que esteja na forma de ausência, pois até um espaço vazio assume um fator simbólico e energético. A ausência faz-se sentir.

Tal como Erika Fisher-Lichte afirma em *“Estética do Performativo”*:

“a sonoridade é paradigmática do carácter efêmero das performances. O ouvinte pode ser percorrido por um arrepio, ficar com pele de galinha, com o pulso acelerado, a respiração curta e ofegante, pode ter um assomo de melancolia ou, pelo contrário, ficar eufórico, ser acometido por um sentimento de nostalgia de je ne sais quoi, mergulhar em recordações, e assim por diante” (Fisher-Lichte, 2019, p. 281). Assim, a sonoridade além de “veículo de transmissão da linguagem” é também a ferramenta fulcral na busca pelo sentir a nível sensorial e percecional, tanto do performer como do espectador. A música adquiriu, pois, uma função dramaturgica que, acima de tudo, faz “transportar o espectador de um estado de espírito para outro sem que disso ele tenha consciência” (Fisher-Lichte, 2019, p.283).

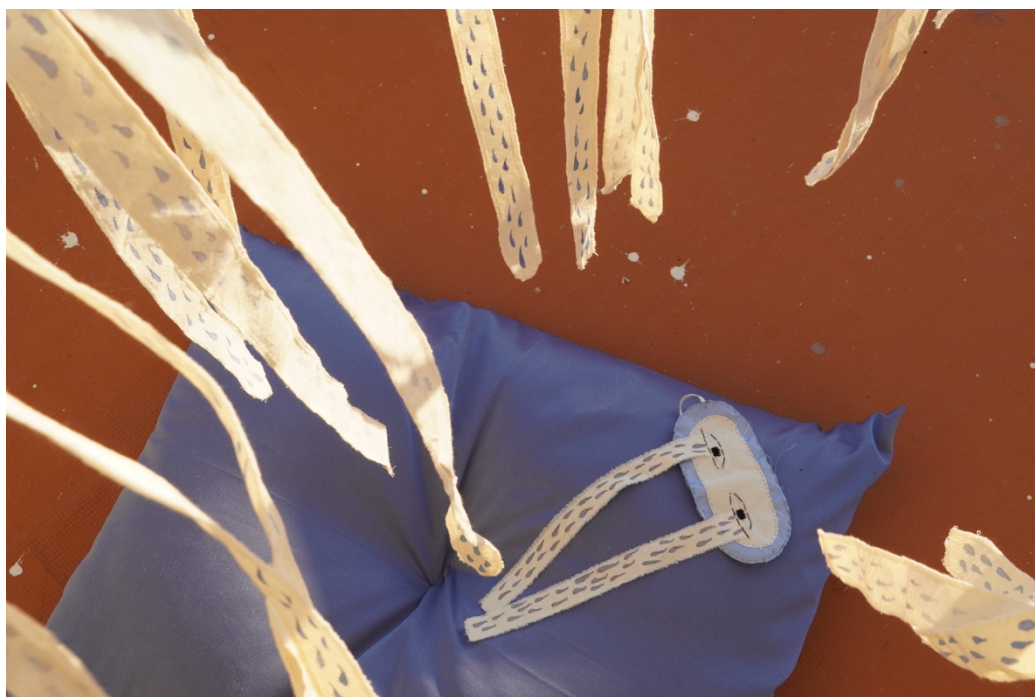


Fig.18 – Venda para o espectador colocar na instalação *Almofada dos Sonhos*



Fig.19 – *Almofada dos Sonhos* (2024)

As fontes de inspiração para a criação são também lugares de criação. Sentimentos como a raiva e a tristeza, que são lugares de desconforto, abrem espaço interior para a criação – o que é desconfortável pede movimento e adaptação. E muitas vezes é nessa inquietação que surge a criação. A *Almofada dos sonhos* é uma instalação que faz referência ao estado hipnagógico, parte do processo de adormecer

– momento em que o cérebro está a “desligar”, à vez, algumas funções, e pode passar por estados de consciência alterada, onde a pessoa pode ter alucinações sensoriais visuais e auditivas. O corpo interrompe-se entre estados de consciência. O som da instalação serve de manta sonora que imobiliza quem a visitar. O visitante é convidado a colocar uma venda e a deitar-se sobre a almofada.

Na performance *Ocupar o Lugar*, o som tem o papel de envolver o público. A performer, que está numa divisão diferente da do público, movimenta-se, mas não usa a sua voz. A voz, calma e monótona, que o público ouve é transmitida por um amplificador que está no mesmo espaço físico que o público. Esta performance partilha algumas características com o vídeo, pois a imagem que o espectador vê, apesar de não ser digital, sugere ao espectador uma barreira espacial que os separa, ao invés do som, que os convida a uma proximidade com o espaço onde a ação ocorre.



Fig.20 – *Ocupar um Lugar* (2023)

A linguagem poética é o ponto de partida para uma compreensão daquilo que ultrapassa o simples existir, a essência do ser humano e do mundo, oferecendo uma abordagem que busca o compreender a natureza fundamental da realidade, que vai muito além das aparências e do imediato – uma visão metafísica. É a partir da

sensibilidade do sentir, desse olhar para o mundo ou para a experiência humana de uma forma mais profunda, que transcende o que é visível ou tangível, que o ser humano vai construindo realidades. A linguagem poética surge também enquanto necessidade do ser humano se expressar livremente, sem regras que o limitem, de modo a partilhar as suas vivências. Em *Súbita Vontade de Viver* o discurso sonoro ultrapassa o domínio das palavras: a comunicação torna-se abstrata. Surge uma cacofonia de fluxos de linguagem sonora que se traduzem em melodias com variações entre o dissonante e o harmonioso, entre o súbito e o repentino, em vez de uma narrativa linear. No entanto, no segundo ato, a cacofonia dos sons é interrompida por uma voz que surge e não se insere diretamente no caos sonoro, mas emerge do abstrato, como uma espécie de consciência ou voz subconsciente. Ela aparece para contextualizar o que se está a experienciar e interrompe o momento do sentir com uma intervenção racional. Como uma presença que surge para fazer refletir, essa voz traz consigo uma tentativa de equilibrar o sentir com a razão, oferecendo uma espécie de orientação no meio do fluxo sensorial. A sua aparição sugere uma tensão entre a liberdade da emoção, do sentir e da expressão, e a necessidade de estrutura ou interpretação lógica, entre o caos e a desordem do momento e a tentativa de entendimento mais racional da experiência.

Foi em *Súbita Vontade de Viver* que tomei consciência que queria dedicar mais atenção à componente sonora. O som tem o poder de envolver inquietar, arrepiar - oferecendo ao sujeito (espectador-recetor) um leque de sensações que moldam a sua experiência, tornando-a mais prazerosa, intrigante, perturbadora, etc. A imagem, embora possa ter um propósito semelhante ao do som, serve, na verdade, para criar uma ponte entre o que está subjacente à obra e que dificilmente será interpretado de forma unânime entre todos os espectadores. Esta curta-metragem é um poema sonoro e visual. Uma partilha e uma história pessoal, expressa de uma forma poética, linguagem do sensível, das emoções, do abstrato e do metafórico.



Fig.21 – Video-still de *Súbita Vontade de Viver* (2022)

Com o passar do tempo, fui começando a deixar o ecrã e a dedicar-me a criações mais plásticas, que se fizessem acompanhar de uma “manta sonora”, convidando o espectador, desta vez, não só a assistir ao que foi documentado, mas também a entrar, a mergulhar no lugar que envolve a linguagem poética do artista e que o recetor terá de ocupar, interagindo com os mecanismos inerentes e desenvolvendo a sua própria linguagem em relação com a experiência sensorial oferecida. O espectador deixa de ser apenas observador para se tornar parte ativa do processo, interpretando e reconfigurando o que é transmitido através do som, da imagem e do espaço.

Em 2025, expus uma instalação no atelier durante o Caldas Late Night. Um corredor feito com um material plástico refletor, onde ao fundo estava um pequeno banco com uns auscultadores pousados, e no chão o *Tapete 2*. O visitante é convidado a sentar-se e a ouvir uma exploração sonora, intitulada *Algo para dizer*, que criei em contexto do workshop Vocalidades Trans-sintéticas, com a artista Carincur. Neste workshop a voz não foi usada para comunicar palavras de

forma clara ou tradicional, mas sim como um instrumento expressivo que ultrapassa os limites do orgânico, com o auxílio da tecnologia, ao utilizar ferramentas de síntese (analógicas, digitais e algorítmicas). Em conjunto, todas as participantes gravaram uma pequena exploração vocal, e cada uma produziu um som a partir dessas criações, utilizando o programa Ableton. A voz, enquanto matéria-prima, ao ser trabalhada gerava novas texturas, ritmos e ambientes sonoros que evocavam uma presença pós-humana, uma junção entre o corpo humano e o corpo máquina, abrindo possibilidades de percepção e expressão, questionando o conceito de identidade. Durante a exposição, pude observar alguns visitantes e a forma como eles exploravam a instalação, através do olhar, do percorrer o espaço da instalação, andando devagar, da interação com o reflexo no pedaço de espelho, gesticulando e mudando a perspectiva do olhar consoante a posição do corpo. Houve alguns visitantes que não se sentaram no banco, mas sim no próprio tapete, explorando a sua textura com o toque e interagindo com o seu reflexo no espelho.

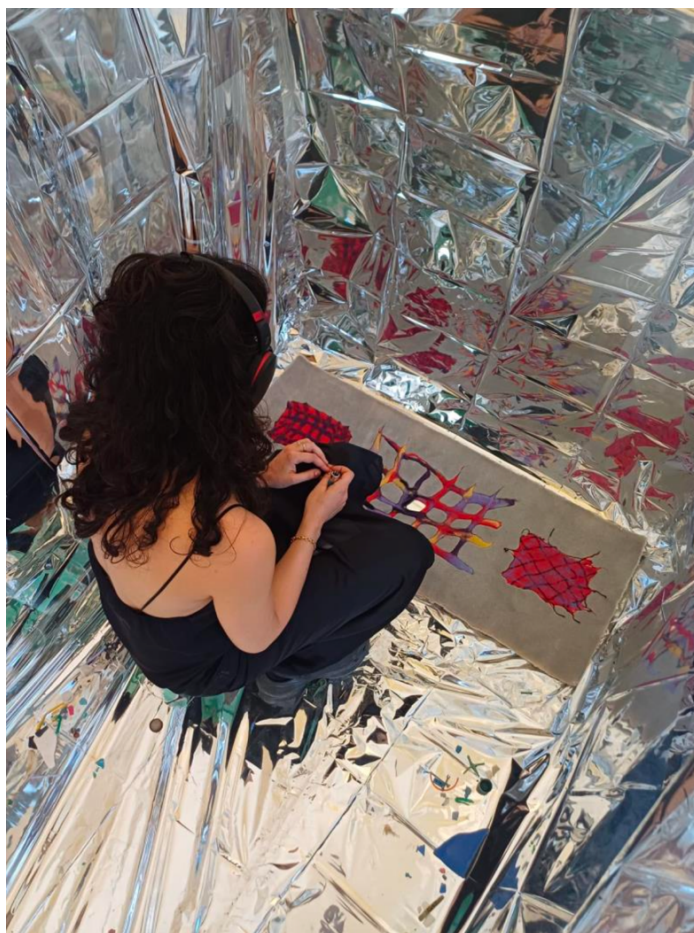


Fig.22 – *S/título* (2025) - Instalação CLN (2025)

Partilho um exercício que adotei enquanto método de criação, a partir de um workshop que realizei na FAICC, com a Instável- Centro Coreográfico, em 2019:

- Imaginar uma criação impossível e descrevê-la. Deixar que a mente explore os seus variados recantos, sem julgamentos ou entraves – “Intuitive Mud”
- Criar as regras do jogo – limites e possibilidades
- Vomitar o objeto – Materializar
- Reflexo e Reflexão – Documentação e anotações

O trabalho de atelier não sobrevive só do **fazer** – da ação incessante de criar. Há dias em que o corpo não se disponibiliza para a ação - é preciso aceitar que nem todos os dias são produtivos. Há momentos em que a mente se recusa a colaborar ou o corpo parece demasiado cansado, distraído e desconectado desse lugar de criação. Nesses dias, as anotações que faço - umas de carácter mais íntimo, outras mais fragmentadas – tornam-se essenciais, pois expõem dificuldades e inseguranças sentidas durante essa fase do processo, que me coloca em relação direta entre o meu corpo, o corpo discursivo e o corpo que faz. Essas anotações não são meros registos, servem para me poder **localizar** no processo criativo, e dar sentido ao que parece confuso ou estagnado. As anotações ajudam-me a entender as minhas próprias hesitações e a situar e reavaliar a direcção do trabalho. É importante **dar espaço** e até ficar algum tempo sem **olhar** – sem a pressão de ter de produzir ou decidir. Esse afastamento cria a possibilidade de novos *insights*, e é nesse intervalo entre a ação e a inatividade, que muitas vezes encontro as respostas que me faltam.

Desce a duna de Salin

- canga vermelha
- cadeia branca
- manta azul

Cain tropeçam escorregam
 caim deslizar caim de
 cabeça para baixo
 atirar-me contra o vento
 levam a cadeia até
 à água correm com a
 cadeia gritam
 sem voz sem som
 desaparecem cobrim-me
 cobrim o corpo saim
 de plano deitar um rosto

Deserto ———— ^{velam canga}

lugares natureza

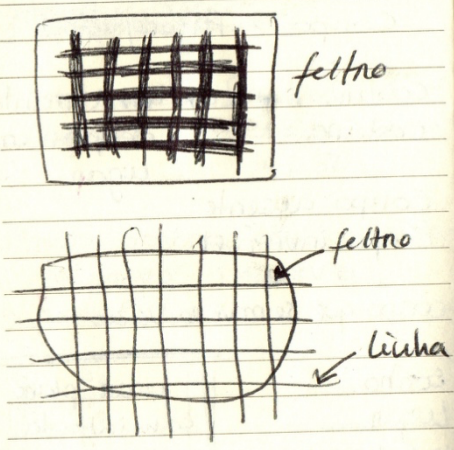
espaço vazio onde o
 invisível aparece

- collans vermelhos
- sapatos azuis

↓
 caminhar lento

- caminhar pela natureza
 até chegar ao alcatrão
 (estrada)

perto fuléris de
 S. Pantónio



deitar o corpo
 cobrim o corpo
 dançar o corpo

processo de acumulação
 processo somático
 fazer fazer fazer fazer
 encentro-me com os
 lugares que não
 de perto
 ven de perto e
 caminhar lento

Cosm ao tapete

Fig.23 e Fig.24 – Caderno de anotações – corpo discursivo

3.3 Uma Vontade de Ocupar **- para o espectador tomar para si um outro lugar**

Para o leitor, visitante deste corpo-lugar dominado pela palavra, deixo uma lista de procedimentos e possibilidades de participação experiencial do público, para o ajudar a tomar decisões na hora de ocupar os lugares das minhas criações:

#1 Confrontar-se com o lugar. O lugar só é um lugar se tiver um corpo a ocupá-lo.

#2 O lugar sugere ocupação a partir do sentir do corpo.

#3 O corpo descobre quando faz.

#4 O visitante deve encontrar, por si, uma maneira de sair do estado de insegurança.

#5 O ato de caminhar devagar, desperta a escuta do corpo.

#6 O corpo-discursivo anda em várias direções e expressa raciocínios.

#7 O lugar sugere a atenção ao acaso.

#8 O Olhar do Outro é olhar de outra perspectiva.

#9 A ocupação vai desde a sua dimensão ao movimento.

#10 O espaço vazio é o palco onde o invisível aparece.

#11 O visitante é um agente-performático.

#12 O visitante é cocriador do lugar.

#13 O criador deve, também, ocupar o lugar, de maneira a descobrir procedimentos que sugiram essa ocupação.

#14 A empatia é uma prática de presença.

#15 Regressar ao #1.



“Se não me perguntam, eu sei.

Se me perguntam, não sei”

Agostinho

Nota conclusiva

Gosto de pensar a dissertação e o trabalho prático de Mestrado que desenvolvi como um processo somático que me possibilitou desenvolver um corpo de trabalho e identidade enquanto artista. Pensar o corpo do espectador, mas também o meu corpo nos seus vários desdobramentos e posicionamentos. Não tendo inicialmente uma pergunta, fui observando atenta ao meu processo criativo, o que me levou a formular perguntas diversas sempre muito orientadas para interrogar o porquê. No entanto com o desenvolvimento da pesquisa fui reconhecendo a pergunta que se impunha: De que modo vou ocupando a minha prática artística com o meu corpo? Coloquei-me como observadora do meu processo criativo e naturalmente a pergunta desenvolveu-se para convocar o papel do observador como figura central, não apenas enquanto recetor passivo, mas como presença ativa, que habita, percorre e cumpre a obra artística com o seu olhar atento e com o seu corpo.

A interação entre artista, espectador, performance, instalação e objeto revelou-se um sistema dentro de um sistema maior – um campo expandido de relações, em que cada gesto meu, enquanto artista e enquanto corpo presente, é também um convite à partilha e à construção de sentido coletivo.

Há, no olhar que procuro ativar, um desejo de empatia – pelo outro e pelos modos de vida que me atravessam. Enquanto ocupo o lugar de criadora, também me torno espectadora: do mundo, dos outros, e sobretudo de mim própria. Observar-me a observar tornou-se uma prática somática e ética, em que as fronteiras entre fazer e sentir, entre ver e ser visto, se diluem. Essa dimensão expandiu-se para o próprio trabalho, onde tentei inscrever um espaço sensível, aberto ao sentir do outro – mesmo sem o explicar teoricamente, pois a prática acabou por impor a sua própria linguagem. Este processo trouxe também inquietações a nível da metodologia. Foi difícil definir limites entre investigação e criação, entre método de processo criativo e impulso. Por vezes, as perguntas surgiam antes das formas, e por isso foi importante torná-las visíveis nos objetos. Aprender a gerir a cegueira do momento

em que a “obra se faz” e os estados de incerteza, é quase como dançar em frente a um espelho - um movimento contínuo de autodescoberta e reflexão. Um grau de consciência que quando criamos, preferimos não assumir, mas que é fundamental para que o próprio autor conheça bem a sua obra. O manifesto, embora não se tenha concretizado ainda, foi-se insinuando no decorrer da escrita, nos processos e nas práticas. O corpo discursivo serviu como lugar paralelo de pensamento e criação. Essa escrita lateral permitiu a entrada de uma voz mais íntima e poética, fora da estrutura convencional da dissertação.

Neste percurso, o corpo – o meu corpo – foi simultaneamente assunto e ferramenta, objeto de estudo e meio expressivo. Um corpo em constante desdobramento, entre o teatro, a dança e as artes plásticas. A impossibilidade de fixar uma identidade e linguagem única, transformou-se no motor da minha criação. Cada artista mencionado no primeiro capítulo, serviu como catalisador para novas possibilidades de movimento e experimentação, alimentando os lugares híbridos que fui compondo. Esta dissertação não pretende chegar a uma conclusão fechada, mas sim abrir linhas de fuga, onde as perguntas possam continuar a mover o trabalho. A performance enquanto prática viva – revela-se como o território onde este corpo de trabalho quer habitar. Algumas pontas ficaram por explorar, como o papel das emoções do espectador, que embora presente no meu trabalho, não foi aprofundado teoricamente nesta dissertação. Acredito, contudo, que isso se tornará mais visível na apresentação performativa final, que se propõe como o culminar desta investigação: não como resposta conclusiva, mas como acontecimento partilhado, onde o corpo (meu e do visitante) possa encontrar um lugar.

No contexto da performance Josette Féral “refere que uma das características da performance é que o artista “[...] não constrói signos, ele os faz. O artista “É na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres [...] nada é fictício. Os objetos, as ações, os intervenientes, o tempo, são reais” (p.141). Nesse sentido, “[...] não há cenas na performance, mas lugares” (p.142): a performance cria um espaço para si e ao mesmo tempo o espaço do outro, que é o espectador. Desse modo, o “[...] espaço da performance autoriza transgressões em que os interditos são derrubados” (p. 143)” (Gundi, 2022, p.22).

Encaro hoje a dissertação como um exercício de atenção, escuta e presença, onde a criação se tornou forma de pensamento e o pensamento, corpo em movimento. Talvez a pergunta mais importante – sobre o lugar do corpo e as suas camadas identitárias – não pertença à conclusão desta dissertação, mas sim ao processo criativo que aqui também exponho. É nele que desejo continuar a escrever, com o corpo, as próximas páginas deste lugar de criação. Neste sentido, a exposição que acompanha a dissertação apresenta-se como um manifesto do corpo a ocupar, um momento que me proponho a criar um lugar de aproximação, empatia e relação.

Bibliografia

Agamben, G. (2018). *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*. In Caderno de Leituras Nº 76, Série Intempestiva. <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/> [acedido a 23 de Setembro de 2025]

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Lisboa: Editora Verso

Bishop, C. (2023). *Atenção Desordenada*. In <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/editions/edicao-23/claire-bishop-atencao-desordenada> [acedido a 23/05/2025]

Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio*. Lisboa. Orfeu Negro

Caeiro, A. C. (2023) *O que é a filosofia?* Lisboa: Tinta da China

Cunha e Silva, P. (1999). *O lugar do Corpo. Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget

Da Silva, R. R. (2003). *Os parangolés de Hélio Oiticica ou a arte da transgressão*. REVISTA USP, São Paulo, n.57, (p. 181-195) <https://hmagazine.com.br/anotacoes-sobre-os-bolides-de-helio-oiticica/> [acedido a 2/02/2022]

Fabião, E. (2013). *Troco Tudo*. Pais, A. (org) Performance na esfera pública. Ensaios e páginas de artistas. Lisboa: Orfeu Negro

Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Lisboa. Orfeu Negro

Gunzi, E. K. (2025) *Corpo em risco na arte da performance brasileira*. Tese (Curso de Moda) - Udesc, 2021. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/16089> [acedido a 18/02/2025]

História e Tradição. Rendas de Farpa <https://www.rendasdefarpa.pt/historia-e-tradição/> [acedido a 21/03/2025]

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (2011). *Dicionário do Português Atual Houaiss*. Lisboa: Círculo dos Leitores e Sociedade Houaiss-Edições Culturais

Kim Noble. The artist with Multiple Personalities. In <https://www.youtube.com/watch?v=u8Oh1L1aN8M> [acedido a 2021]

Laermans, R.; De Witte, R. (2025). *Review Let's Not Get Used to This Place*, In *Damaged Goods*. <https://www.damagedgoods.be/en/about> [acedido a 12/05/2025]

La Ribot (2003). *Panoramix*. In <https://laribot.com/en/work/panoramix-19932003/> [acedido a 4/05/2022]

Mondzain, M.J. (2015). *Homo Spectator: Ver > Fazer Ver*. Lisboa: Orfeu Negro

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro

Rey, S. (1996). *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*.
Tessler, E. & Brites, B. (org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade DUFGRS

Stuart, M. (2025). *Review Let's Not Get Used to This Place*. In <https://www.damagedgoods.be/> [acedido a 12/06/2025]

Vis, D. (2021). *Research for People Who Think They Would Rather Create*. Roterdão: Onomatopee

Vocalidades Trans-sintéticas -workshop intensivo (2025). In <https://carincur.com/vocalidades-trans-sint%C3%A9ticas> [acedido a 4/03/2025]

Anexo 1 - Reflexo e reflexão - Arquivo



Fig.25 – Estudos em tecidos (2020)



Fig.26 – Bordado em pano cru (2020)



Fig.27 – Bordado em pano cru (2021)



Fig.28 – Processo de Feltagem (2022)



Fig.29, Fig.30 e Fig.31 – Processo Feltragem (Video-Still)



Fig.32 – Estudos em gesso (2021)



Fig.33 – Exploração em ateliê com estudo em gesso e flores (2022)



Fig.34 – Video-still de exploração em vídeo para *O lugar do Corpo* (2021)



Fig.35 – Video-still de exploração de movimento no atelier (2022)



Fig.36 – Video-still de exploração para *Dreamer dreaming the dream* (2023)



Fig.37 – Exploração para *Dreamer dreaming the dream* (2023)



Fig.38, Fig.39 e Fig.40 – Video-still de explorações de movimento no atelier (2022)



Fig.41 e Fig.42 – Montagem da instalação *Atlas* no atelier (2025)

Escrevo cartas ao tempo. Metáforas do invisível. Fragmentos de linguagem .

Oiço a música, linguagem do invisível, de forma abstrata em pensamento e sensações.

O corpo, instrumento, matéria.

Processos lentos de acumulação.

Um corpo

Dançante

Deixa fluir o tempo por entre o gesto, a mão

Braços que espreguiçam e alcançam.

Fig.43 – Excerto de anotações (escrita automática) do corpo discursivo (2022)

Rendas 1

atar - unir - entrelasar - juntar

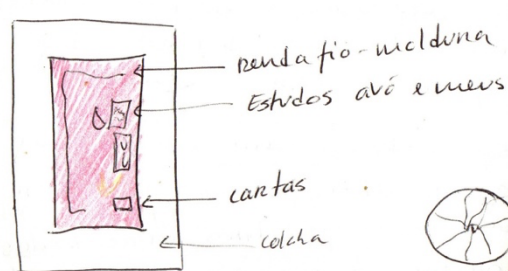
Altar ao tempo - rendas
- sem-tradição

3 paredes - colcha

usar estrelas
várias cores
nas paredes opostas

centro
para vermelho
veludo ← Santo
Espírito
sem arquivo

Vestir apenas as paredes fixas



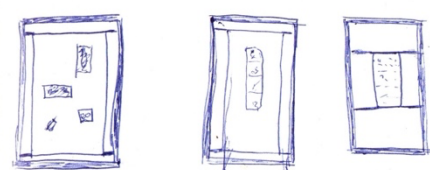
Parte de cima
teto

Eu vou lembrar-me do meu
sonho...
12 para algum lado
Casa nova - comprar
Tava lá a Mariana e mais pessoas
11/05/2025
Fazer: 12 maio
→ Segunda 12 maio
10h - Ateliê
13h - Almoço
14h - Ateliê
17.30 (19h) - Escrever tese

Eu vou lembrar-me do meu sonho...



Aquelas espetadas em forma de moldura?
Texto a acompanhar? (usar palavras chave)



→ lavar rendas p/ ateliê
e medir as fitas nas paredes
da estrutura.

Fig.44 e Fig.45 – Anotações do corpo discurso (2024/25)

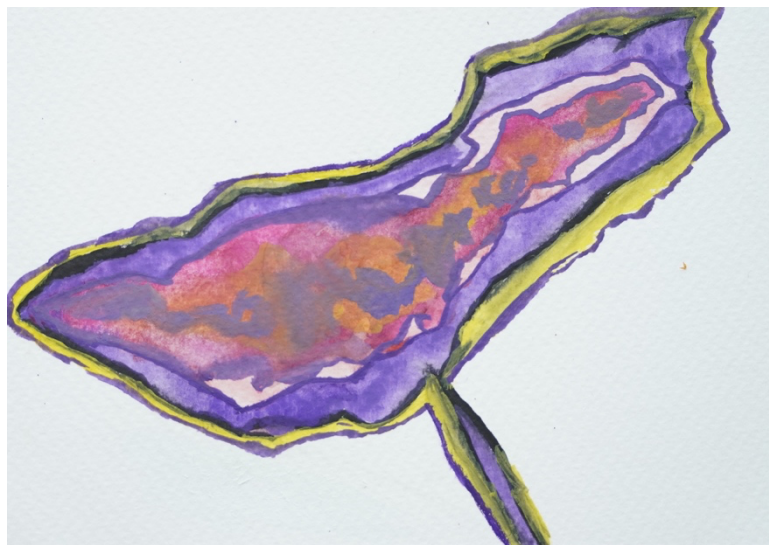
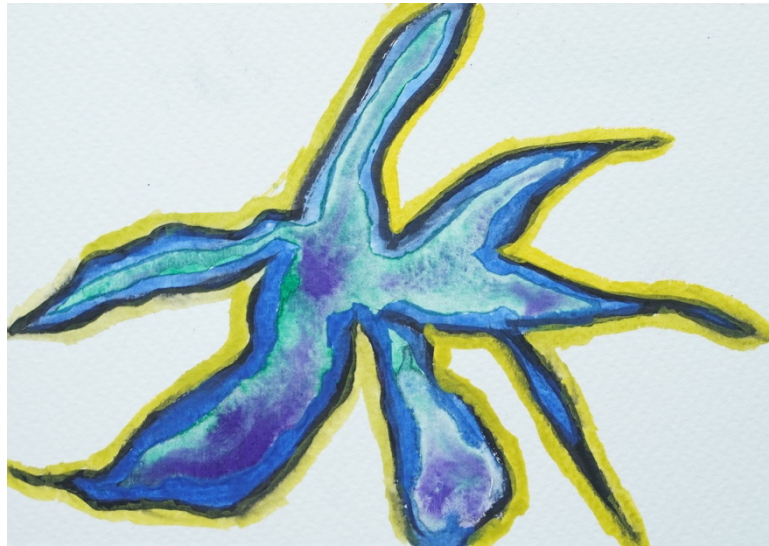
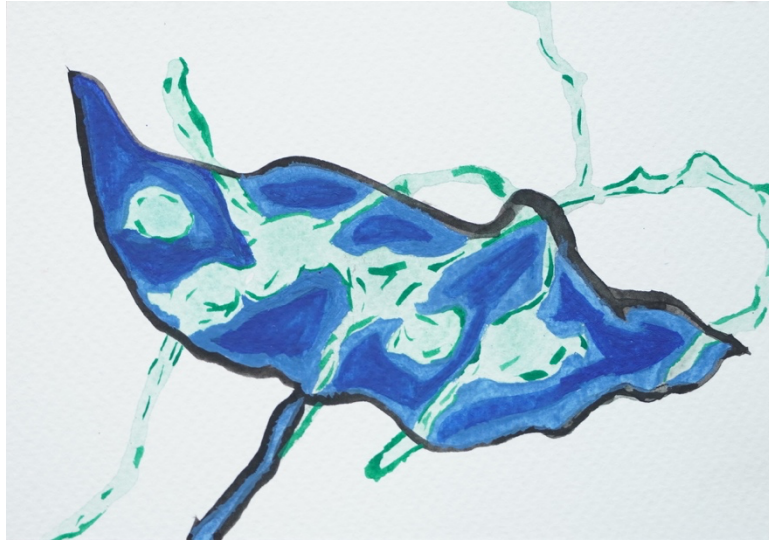


Fig.46, Fig.47 e Fig.48 – Série de pinturas em aguarela *Plantas* (2021)
– Dimensões 15 cm x 10.5 cm



Fig.49 e Fig.50 – Série de pinturas em aguarela *Plantas* (2021)
– Dimensões 15 cm x 10.5 cm



Fig.51 e Fig.52 – Criações em aguarela em contexto Arte Psicoterapia (2021/2023)
– Dimensões 15 cm x 10,5 cm



Fig.53 – Criação em aguarela em contexto Arte Psicoterapia (2024)
– Dimensões 29 cm x 21 cm



Fig.54 – Criação em aguarela em contexto Arte Psicoterapia (2024)
– Dimensões 24 cm x 18 cm

