

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**STEPHANIE PIVA PARANHOS**

**INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA**  
**Estar, Experimentos I e II**

**UBERLÂNDIA**  
**2015**

STEPHANIE PIVA PARANHOS

INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA  
Estar, Experimentos I e II

Dissertação apresentada como processo para obtenção do título de mestre em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Teatro. Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mara Lucia Leal.

UBERLÂNDIA  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P223i Paranhos, Stephanie Piva, 1988-  
2015 Instalação performática imersiva [recurso eletrônico] : Estar,  
Experimentos I e II / Stephanie Piva Paranhos. - 2015.

Orientadora: Mara Lucia Leal.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.5005>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Artes. I. Leal, Mara Lucia, 1968-, (Orient.). II. Universidade  
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

---

André Carlos Francisco  
Bibliotecário - CRB-6/3408



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.**

**Defesa de dissertação de mestrado:** PPGAR/092

**Discente:** Stephanie Piva Paranhos N<sup>o</sup> Matrícula: 11312ART024

**Título do Trabalho:** Instalação Performática Imersiva

**Área de concentração:** Artes

**Modalidade cursada:** Teatro

**Linha de pesquisa:** Práticas e Processos em Artes

**Projeto de Pesquisa:** Performance e memória: material autobiográfico na composição da cena.

Às dez horas do dia doze de junho do ano de dois mil e quinze, na Sala de Interpretação, do bloco 3 M, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, pelos professores doutores: Tereza Margarida Morini Vine – UEL, Narciso Larangeira Telles da Silva – UFU e Mara Lucia Leal, orientadora da aluna. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr<sup>a</sup>. Mara Lucia Leal, concedeu preliminarmente, a palavra à discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da aluna e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final.

**PARECER:** *A banca destaca a importância de uma dissertação -  
cuacao na pesquisa em Artes Cênicas e sugere a inclusão  
de subtítulo para dar maior clareza a pesquisa  
prática realizada.*

Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa, legislação e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mara Lucia Leal  
Orientadora/Presidente

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tereza Margarida Morini Vine  
UEL

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Narciso Larangeira Telles da Silva  
UFU

*Dedico este trabalho a família, aos amigos e aos amores!*

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à instituição e às pessoas que contribuíram para a realização desta pesquisa:

À minha orientadora, Mara Lucia Leal, que, no decorrer destes dois anos, sempre me apoiou e incentivou durante a pesquisa, levando-me a prazerosos momentos de reflexão sobre o tema desenvolvido aqui.

Ao professor Narciso Telles, por aceitar participar da banca e pelas sugestões precisas feitas no exame de qualificação.

À professora e amiga Tereza Margarida Vine, por acompanhar minha trajetória com muito carinho desde 2006 e aceitar o convite para compor a banca.

Ao Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, por aceitar-me no programa de pós-graduação.

À minha mãe, por introduzir e incentivar o caminho da arte em minha vida desde muito pequena.

Ao meu pai, por ser provedor nos meus anos de estudo.

À minha irmã Caroline, por estar sempre do meu lado com delicadas palavras de amor em todos os momentos.

À minha irmã Nathalie, por seu imenso amor.

À minha irmã Lais, por sua alegria e disponibilidade.

Ao meu irmão Raul, pelo respeito e afeto.

À Ingrid, por sua dedicação à nossa família.

Aos meus avós Sônia, Mauro, Maria Ignês e Elói, pelo carinho

À minha tia Sandra, por ser minha referência de determinação, foco, dedicação e por me encorajar ir em frente.

À Carolina Villaça, minha grande amiga, por ser minha parceira de vida.

Aos meus primos Mariana e Eduardo, que me acompanharam nas primeiras provas de pós-graduação.

E a todos os amigos e familiares que contribuíram indiretamente durante esta jornada.

“Não importa o trabalho que se faz como artista, o mais importante é o estado mental com que você o realiza. Performance é uma questão de estado mental”.  
(ABRAMOVIC, 2012).

## RESUMO

O presente estudo tem por objetivo promover uma linha de análise e reflexão para a compreensão da presença e a relação do público com o ato performativo, no sentido de aquele envolver-se não apenas como observador, mas como participante da obra, através da realização de duas “vivências performativas-imersivas” nas cidades de Ribeirão Preto-SP e Uberlândia-MG, respectivamente. As principais influências teóricas e artísticas do estudo são: Nathalie Goldberg (2008), que propõe exercícios diários que abarcam a experiência e a vivência do “estar”, tendo como base a escrita automática, a qual se tornou um processo muito importante para o desenvolvimento da pesquisa; Marina Abramovic (2012), que, ao propor exercícios que exploram os limites físicos e mentais do performer e do público, colaborou para a criação dos procedimentos da vivência e da preparação antes da performance, a qual envolve um modo de vida que busca encontrar a si mesma, sendo a linguagem da performance e da arte o canal para trocas e manifestações de seus questionamentos, encantamentos, sentimentos e ideias; Lygia Clark (1984), que, ao abarcar ao longo de sua carreira propostas e teorias sobre a relação artista e público, influenciou a criação de uma vivência que diluísse a separação entre proponente e fruidor; os grupos Punchdrunk e Rimini Protokoll, os quais, com a proposta de teatro imersivo e audiotour, são referências contemporâneas para a reflexão a respeito do participante dentro da cena atual. Portanto, a pesquisa debruça-se sobre o universo da vivência física para a criação de instalações performáticas imersivas, com o intuito de observar as relações de presença do participante, autopercepção sinestésica e relação intimista de fluxo energético entre proponente e participante, sendo este último colocado em situações atípicas relacionadas com o tempo, espaço e percepção sensível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Participante. Experiência. Performance. Instalação. Vivência.

## **ABSTRACT**

This study aims to promote a line of analysis and reflection for understanding the presence and the public's relationship with the performative act in the sense that it involved not just as an observer but as a participant of the work, by performing two “performative-immersive experiences” in the cities of Ribeirão Preto and Uberlândia, Minas Gerais, respectively. The main theoretical and artistic influences of the study are: Nathalie Goldberg (2008), which proposes daily exercise spanning the experience and the experience of “being”, based on automatic writing, which has become a very important process for development research; Marina Abramovic (2012), which, by proposing exercises that explore the physical and mental limits of the performer and the public, contributing to the creation of the procedures of experience and preparation before the performance, which involves a way of life that seeks to find itself, being the language of performance art and the channel for exchanges and demonstrations of their questions, spells, feelings and ideas; Lygia Clark (1984), which, by encompassing throughout his career proposals and theories on the relationship artist and audience, influenced the creation of an experience that dilute the separation between the applicant and spectator; Punchdrunk and Rimini Protokoll, which, with the proposed immersive and audiotour theater, are contemporary references that contribute to the reflection on the participant within the current scene. Therefore, the research focuses on the world of physical experience to create immersive performance installations, in order to observe the participant's presence relationships, synesthetic perception and intimate relationship between energy flow proponent and participant, the latter being placed in atypical situations related to time, space and sensitive perception

**KEYWORDS:** Participant. Experience. Performance. Installation. Experience.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estar: Experimento I – Ambientação .....	16
Figura 2 – Estar: Experimento I – Concentração .....	17
Figura 3 – Estar: Experimento I – Pintura Corporal.....	17
Figura 4 – Estar: Experimento I – Queima da pintura.....	18
Figura 5 – Estar: Experimento II – Participante externo .....	26
Figura 6 – Estar: Experimento II – Contato com a máscara.....	26
Figura 7 – Estar: Experimento II – Participante filmador .....	27
Figura 8 – Estar: Experimento II – Corpo sem máscara.....	27
Figura 9 – Estar: Experimento II – Testando os limites do corpo.....	28
Figura 10 – Estar: Experimento II – Observação da pintura .....	29
Figura 11 – <i>AAA AAA</i> : Marina Abramovic e Ulay em Performance.....	37
Figura 12 – <i>The artist is present</i> : Marina Abramovic em performance .....	38
Figura 13 – Bichos (Caranguejo duplo), de Lygia Clark (1961).....	40
Figura 14 – Objetos sensoriais.....	41
Figura 15 – <i>Sleep no more</i> : coreografia.....	43
Figura 16 – <i>Sleep no more</i> : escrita da carta.....	44
Figura 17 – Remote X .....	46
Figura 18 – Remote Petersburg .....	47

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA.....</b>	<b>5</b>
1.1 PREPARAÇÃO PARA INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA.....	7
1.1.2 O PRIMEIRO ENCONTRO: NATHALIE GOLDBERG.....	9
1.1.3 NOVE LUAS: ENCONTROS COM O GRUPO .....	12
1.2 “ESTAR: EXPERIMENTO I”.....	14
1.3 “ESTAR: EXPERIMENTO II”.....	21
1.3.1 REFLETINDO A EXPERIÊNCIA DO “ESTAR” .....	29
<b>2 INSPIRAÇÕES ARTÍSTICAS .....</b>	<b>35</b>
2.1 MARINA ABRAMOVIC.....	36
2.2 LYGIA CLARK .....	39
2.3 O TEATRO IMERSIVO DE PUNCHDRUNK .....	42
2.4 RIMINI PROTOKOLL.....	45
<b>3 O PARTICIPANTE COMO FOCO .....</b>	<b>48</b>
3.1 A PRESENÇA DO PARTICIPANTE NA PERFORMANCE.....	50
3.2 A PRESENÇA DO PARTICIPANTE NA INSTALAÇÃO.....	52
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>57</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>62</b>
ANEXO A – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 1 ...	62
ANEXO B – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 2 ...	63
ANEXO C – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 3 ...	64
ANEXO D – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 4 ...	66
ANEXO E – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 5 ...	67

## INTRODUÇÃO

Este estudo parte de uma experiência pessoal, na qual a criação deste texto surgiu a partir do olhar, dos encontros e descobertas que foram se construindo ao decorrer da pesquisa. Ele será apresentado de forma a expor as influências e inspirações que ajudaram a refletir sobre o tema central da pesquisa, que é a relação do público com o ato performativo, tendo como ponto de partida a criação de uma instalação performática imersiva, a fim de abrigar esse público participante, para que seja traçada essa linha de reflexão dentro desta análise.

No período dos quatro anos em que permaneci na UEL (Universidade Estadual de Londrina), durante minha graduação, e os três anos de preparação para iniciar o mestrado na UFU (Universidade Federal de Uberlândia), vivenciei diversas experiências, tanto nas aulas, quanto nos momentos de reflexão e descontração fora da universidade, que aguçaram meu interesse por compreender as relações entre participante e artista, participante e obra, as formas de participação do público em uma obra. E dessas experiências, quatro ganham destaque em minha memória.

A primeira que quero destacar foi uma cena que montamos na graduação, como trabalho final da disciplina de Interpretação III, ministrada pelo Prof. Dr. Aguinaldo Sousa. Nela, sentimos a necessidade de ter o espectador mais próximo da cena. Então espalhamos cadeiras pelo espaço de encenação e ali o público se sentava, misturando-se com os atores, vendo o que ocorria bem de perto. Suas reações passaram a fazer parte da cena, à medida que eram evidenciadas por uma lanterna manipulada por uma das atrizes que participavam dessa apresentação. Eu sabia que a mesma havia ganhado outro significado, ao trazer o espectador para dentro dela, mas não sabia explicar o porquê nem sabia explicar a necessidade inicial que tivemos de fazer isso.

A segunda também foi na graduação, na disciplina de Montagem (apresentação final dos alunos formandos), ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tereza Margarida Morini Vine. Montamos uma peça chamada “Sobre todas as coisas”. A proposta feita pela docente foi de que a ela acontecesse no teatro, mas que nós saíssemos do palco e procurássemos espaços alternativos para ocupar. Cada um dos atores encontrou um local diferente e foram criadas variadas instalações. A segunda proposta da diretora foi que encontrássemos um assunto em comum, que nos movesse a ponto de criarmos ações performáticas, e não cenas dramáticas baseadas em um texto. Construindo o espetáculo dessa forma, o público era separado em pequenos grupos. No início dessa apresentação,

no hall de entrada, cada grupo era encaminhado para um espaço, e esse “espectador-itinerante” caminhava pelos locais do teatro que ele geralmente não tem acesso, passava por todas as instalações performáticas. A maioria delas fora criada em ambientes muito pequenos, fazendo com que o espectador ficasse muito próximo dos performers e, em alguns casos, como o meu, por exemplo, ele era convidado a fazer parte da cena, ainda que de forma muito sutil, dessa forma, já havia uma intenção inconsciente de propor algo em que esse sujeito pudesse ser participante da obra. Com essa experiência, meus questionamentos sobre as relações do público com a cena, com o performer e com a obra em geral apenas foram se intensificando. Mas eu ainda não tinha respostas, apenas o desejo de encontrá-las.

A terceira ocorreu em uma cena que montei juntamente com a escrita do meu trabalho de conclusão de curso. O tema era a ressignificação do sapateado na cena teatral. Optei por realizá-la em um espaço também não convencional. Encontrei um edifício mal-acabado perto de uma das avenidas principais de Londrina-PR; o prédio havia sido começado, e a obra foi abandonada. Acomodei-me no primeiro andar, e lá criei uma instalação que simulava uma teia de aranha. O espaço em si já era adequado para essa ação, pois esse local ficava na metade do subterrâneo, e a outra metade tinha acesso visual para a cidade, havia também muitos pilares e o chão era de concreto. Então, para entrar nele, o espectador tinha que descer por um caminho de terra até o subsolo e subir um lance de escada que dava acesso ao primeiro andar. Essa apresentação também se dava em meio ao público, que se sentou entre as teias construídas com barbantes, ou seja, também ela também aconteceu de modo que ele se manteve muito próximo, ainda que não fosse como participante da cena, mas essa interação era diferente do que a proposta de um espaço convencional de encenação. Como a ressignificação estava muito presente no desenvolvimento deste trabalho, mais um questionamento surgiu: como eu poderia ressignificar a presença do público nas minhas propostas artísticas?

Por fim, a quarta experiência foi em 2012, quando fui aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Tive a oportunidade de assistir uma montagem dos alunos da graduação que o Prof. Dr. Narciso Telles havia sido o diretor. Ela se chamava “Sobre os bailes que passam” e aconteceu em um bar, na mesma cidade. O público agia normalmente, sentando-se nas mesas, fumando, bebendo, e as cenas aconteciam em meio a estas últimas. Em determinados momentos, os espectadores ficavam em dúvida de quem eram os atores e quem era público ou o que era cena e o que era real, pois tudo se misturava

nesse ambiente. E então, no final da noite, quando fui conversar com o professor Narciso, ele me disse a seguinte frase: “quanto menos interpretação melhor para o teatro”. Eu fiquei dias pensando nessa afirmação, e não entendi o que ele quis dizer. Mas guardei-a junto com os outros questionamentos que já possuía e sabia que eu entenderia no momento certo.

Portanto, sempre tive o desejo de compreender a presença do participante dentro da cena. O que surgiu com caráter de novidade foi o meu interesse pela cena performática e então entender esse aspecto: quais são as suas características. Questões como essas me tornaram totalmente sensível a esse tema e moveram-me para a intensa vontade de explorar a questão da presença do ponto de vista da performance.

O termo participante é utilizado por Lygia Clark (1984), para referir-se ao público ou espectador que já não permanece mais como observador diante de uma obra, mas que passa a ser parte importante para que ela em si mesma se concretize. Optei por adotar o termo participante nesta pesquisa, por seu significado estar mais próximo da proposta desta.

Outro termo que utilizo durante o trabalho é *corpespiciente*. Tereza Margarida Morini Vine (2009, p.17), ao falar sobre a unidade do ser humano no mundo, apresenta o termo *corpespiciente*, e o define como:

existência de ser humano que acumula no organismo vivente, através do processo histórico e cultural, as experiências da vida que se expressa, se comunica e se relaciona no ser em constante movimento, trazendo, como princípio básico para o ser vivo na sua estrutura e manifestação, o amor, no sentido mais profundo, de ser o fundamento primeiro da própria vida.

Na relação que se estabelece entre o participante e o performer na performance não há passividade em nenhum dos lados. Acontece um diálogo cíclico em que o segundo responde aos estímulos do primeiro e vice e versa.

Segundo Schechner (2003), podemos considerá-la como o resultado de certas ações: ser e comportar-se; fazer e atividade de tudo o que existe; mostrar fazendo e performar; explicar essa exposição do fazer e reflexão sobre a performance.

Dessa forma, o campo de estudo sobre a performance que interessa aqui é o “Mostrar fazendo” e o ato de “Explicar essa exposição do fazer”, pois a pesquisa se dá a partir da ação de performar e segue com a reflexão sobre o tema em questão.

Para manter a sustentação teórica e prática deste estudo, dispus, principalmente, das propostas artísticas de: Nathalie Goldenberg (2008), Marina Abramovic (2012), Lygia Clark (1984) e dos grupos Punchdrunk e Rimini Protokoll.

As concepções de Nathalie Goldberg tornaram-se metodologia do processo de criação. As teorias e obras de Marina Abramovic e Lygia Clark tencionam diretamente com o estudo da presença do participante ou com a ideia desse público atuante. Já as propostas e obras de Punchdrunk e Rimini Protokoll foram inspirações para a criação da instalação performática imersiva.

A eleição desses artistas se deu a partir da questão central colocada neste estudo: a relação do público com o ato performativo. À medida que fui entrando em contato com eles, suas ideias foram ganhando potência no trabalho. Por isso, ganham um recorte independente dentro da estrutura da pesquisa, ainda que eu traga outros artistas e autores para dialogar com o tema ao longo desta.

O trabalho é dividido em três seções, sendo que a primeira contempla as vivências “Estar: Experimento I” e “Estar: Experimento II”. Na escrita, pretende-se trazer imagens ao leitor, a fim de que este embarque na referida experiência não apenas por meio das palavras. Essa parte é dividida em subpartes, contextualizando as duas vivências e a preparação para que elas acontecessem.

A segunda seção, reservada para o recorte dos artistas que inspiraram a pesquisa, é dividida em quatro subpartes que evidenciam o diálogo entre as propostas de cada um deles e o tema central do estudo, destacando as influências que cada um teve na sua estruturação teórica e prática.

A terceira seção tangencia as reflexões e teorias acerca da presença e da participação do público em propostas artísticas. O texto é dividido em duas partes, sendo a primeira reservada para tratar das obras, teorias e reflexões do participante na performance, e a segunda deste na instalação. Por último, as considerações finais, as referências e os anexos integram a última parte do texto.

## 1 INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA

Para este início, penso ser importante destrincharmos o termo instalação performática imersiva, e para isso segue a definição dessas três palavras e de que forma, a partir de quando elas se juntam, passam a ter um quarto significado.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2006),

o termo instalação é incorporado no vocabulário das artes plásticas em 1960, designando assemblage ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a assemblage, certos trabalhos minimalistas e a instalação? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos.

De acordo com Julia Elena Sagasetta (2007), a instalação começa a cruzar-se com o teatro quando assume a forma de cenografia ou quando se experimenta com o espaço uma proposta interartística.

Dentro dela, encontramos uma variedade óptica, que não pode ser classificada ou rotulada com uma única definição. Mas a autora (SAGASETA, 2007, s/p) destaca três elementos recorrentes que aparecem nas instalações artísticas e que podem caracterizá-las como tal: um espaço particular, onde elas são construídas e com ele estabelece uma relação; a temporalidade, como um elemento importante de sua constituição, já que é uma arte efêmera, não permanecendo no local após o tempo determinado de sua exposição; e as relações entre o espectador, o espaço e a obra.

Sagasetta (2007) afirma que: “A instalação é realmente um caminho entre escultura e teatro”. Para ela, a instalação teatral surge a partir do momento em que a instalação passa a ser geradora do espetáculo e por vezes até se completa com o corpo dos atores.

Quando se fala de instalação, tangencia-se o assunto recepção, pois nada indica ao espectador como ele deve reagir ou de onde ele deve observar algo nesse momento. Sagasetta (2007), ao analisar esse aspecto no espetáculo *Manifiesto de Niños*, defende que:

Y lo que sucede allí es muy variado, su atención y su percepción se van a ver atraídas por tantas cosas que puede dudar cuál elegir. Puede distraerse, puede decidir observar todo el tiempo lo que ocurre en la construcción (en adelante *la caja* como la llaman los directores) o puede

optar por ser un espectador convencional que mira desde su asiento [...] Las formas de recepción son múltiples, ninguna es completa ni definitiva. El público elige qué ve y cómo lo ve.<sup>1</sup>

De acordo com Eleonora Fabião (2009), a performance define-se como prática artística que se desenvolve como gênero ao longo da segunda metade do século XX. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena.

Suas características mais notáveis são, segundo a autora: resistir a definições, desconstrução de modos tradicionais de produção e recepção artísticas, ênfase no corpo como tema e matéria, desconstrução da representação e desinteresse pela ficção. Nesse sentido, Fabião (2008, p. 243) continua:

a performance, em sua aguda materialidade, des-narrativização, antificcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção.

O “como” a ação acontece é que passa a ser o centro de interesse. O corpo do performer não esconderá as dificuldades pelas quais ele passa e expõe a olho vivo sua realidade psicofísica.

A partir do contato com os artistas que influenciaram a pesquisa, compreendi que a performance processa e ressignifica ações do cotidiano, com o intuito de intensificar o momento presente, permitir o encontro e a interação entre artista e espectador, entre outros. Portanto, aqui, neste contexto, performar é realizar uma ação que seja detonadora de experiência tanto para quem propõe quanto para quem participa.

Socialmente, a palavra imergir tem o significado de mergulhar, afundar, adentrar em algum lugar. Segundo Yara Rondon Guasque Araújo (2005), a imersão é produzida quando não registramos em nossa consciência a atuação dos aparatos imagéticos como intermediários da experiência sensorial. Ou seja, é quando esta é vivida pelo participante sem uma análise racional de como ela se deu ou quais são os instrumentos utilizados pelo proponente para que a experiência aconteça. Esse fenômeno se dá quando “a percepção consciente se transforma numa inconsciência ilusória” (ARAÚJO, 2005, p.159).

---

<sup>1</sup> E o que acontece lá é muito variado, atenção e percepção são atraídas para tantas coisas que podem criar dúvidas em qual escolher. Você pode se distrair, você pode decidir observar o tempo todo o que acontece em construção (dentro da caixa como as chamam os diretores) ou pode optar por ser um espectador assistindo convencional de seu assento [...] As formas de recepção são múltiplas, não é completo e final. O público escolhe o que vê e como você o vê.

Dentre as formas de imersão, Araújo (2005, p. 161) distingue as experiências imersivas, que induzem a um estado perceptivo como experiências imersivas interiorizadas e exteriorizadas:

Claramente as drogas químicas e os rituais religiosos induzem às experiências interiorizadas, enquanto a televisão, o cinema, os jogos virtuais e os sistemas computacionais que criam paisagens midiáticas, como os ambientes imersivos que podem ser acústicos ou visuais, oferecem a possibilidade de vivenciarmos a imersão coletivamente, em grupos, como experiências exteriorizadas.

Utilizo a palavra imergir aqui me referindo ao ato de entregar-se profundamente à experiência artística proposta. Como estou me referindo àquela que conta com aparatos tecnológicos, recursos audiovisuais e pode ser usufruída coletivamente, ela pode ser caracterizada como uma experiência imersiva exteriorizada.

Quando se juntam as três palavras e se forma a expressão instalação performática imersiva, é possível compreender como a construção de um ambiente não convencional abriga um artista performático, cujo intuito é proporcionar diversas experiências para os participantes, mas principalmente a imersão necessária para que estes se encontrem em estado total de presença.

## **1.1 PREPARAÇÃO PARA INSTALAÇÃO PERFORMÁTICA IMERSIVA**

Senti-me imersa neste universo proposto desde o momento em que comecei a preparar a performance para que ela acontecesse em janeiro de 2014. Foram três meses de preparação prática. Sendo assim, realizei oito encontros com um grupo de cinco mulheres,<sup>2</sup> que se dispuseram a ser colaboradoras da minha pesquisa. Esses momentos aconteceram em outubro e novembro de 2013. Minha proposta para esses casos foi baseada na vivência que tive durante o estágio na disciplina de Performance, da graduação da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora Mara Leal. Também agreguei exercícios que foram pensados a partir das leituras de Nathalie Goldberg, Marina Abramovic e Lygia Clark.

Nesse processo, compreendi que uma performance não se ensaia, mas se prepara! E que cada uma exige um tipo de preparação. Os exercícios realizados com o grupo

---

<sup>2</sup> As participantes do grupo foram: Andréia Assis, Carolina Villaça, Janete Bravo, Lúcia Assis, Renata Assis.

foram: a exploração do corpo do outro como se fosse um etnógrafo e a formação de uma estátua com o corpo do outro como se fosse um escultor.

Utilizei como metodologia de criação a *reperformance* de duas obras de Marina Abramovich: *The artist is present* e *AAA AAA*. Pedi que esses exercícios fossem feitos sem nenhum preconceito sobre o que estariam realizando, e ao final pedi uma escrita automática sobre a experiência vivida.

Abramovic (2012) propõe também desenvolver uma mente criativa, mediante atitudes que tenham a dissolução dos padrões de comportamento habituais. Ruptura das rotinas para a realização das ações que não ousamos, diante dos medos que temos.

Segundo Maria Alice Milliet (1992, s/p), historiadora, crítica de arte e ex-diretora da Pinacoteca do estado de São Paulo, Lygia Clark propôs exercícios de sensibilização, expressão gesticular de conteúdos reprimidos e liberação da imaginação criativa, a fim de estimular a percepção, como proposta vivencial ou construtiva, em busca da plenitude do ser. Nesse sentido, é importante ressaltar que “há um momento em que Lygia chega ao auge de sua arte e passa a ‘confundi-la’ com a vida, rompendo uma tênue linha, o que a faz declarar-se ‘não-artista’, mas terapeuta”. (LYGIA..., 2013).

Ao tocar nessa tênue linha entre vida e arte e seus limites, percebo pontos em comum nas propostas de Abramovic e Clark, pois com os exercícios que Marina Abramovic propõe para a preparação de suas performances, ela também expressa o interesse da ampliação do campo perceptivo. Ser consciente da energia corporal para conquistar uma pacificação da mente e do espírito.

Seguindo o mesmo raciocínio de Clark, em que ela coloca-se como “não-artista”, propus ao grupo dois exercícios, a fim de ampliar e estimular a percepção, como: “Olho de Deus” e “Mandala de frutas”. Para tanto, utilizei dois contos diferentes do livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estes (1994). O “Olho de Deus” vem da cultura indígena, é feito com espetos de bambu e linhas coloridas. Já a “Mandala de frutas” é utilizada na arteterapia junguiana, sendo feita com 20 tipos de frutas diferentes.

Quando proponho a reprodução de uma obra ou fragmentos desta, ou ainda o ato de seguir o raciocínio de um artista para propor exercícios, refiro-me ao que Tania Alice (2011) chama de *re-enactment* ou *reperformar*. Nesse sentido, este último é um diálogo no qual o corpo do performer que realiza o *re-enactment* tenta reatar com a intensidade da proposta original, com um corpo ausente/presente, reterritorializando afetos e potências com as quais ele se identifica (ALICE, 2011).

Ela frisa em seu artigo que reperformar é também a forma de uma memória que, em vez de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença.

Temos então uma nova composição de formas e energias, uma recomposição por meio da conexão mental, sem que se precise pensar a história como algo progressista, gerando a cada instante uma “evolução”, dentro de uma perspectiva moderna. Assim, a própria morte do ato artístico, pela prática do *re-enactment*, não se transforma em esquecimento, mas em energia novamente moldável e canalizável. Não há ilusão de permanência (ALICE, 2011, grifos da autora).

Essa experiência é uma comunhão energética, em que a circunstância peculiar não é apenas lembrada, mas lugar em que é gerado um elo energético entre o performer escolhido para reperformar e o performer que o realiza e instaura um vínculo.

De acordo com Fornaciari (2010), em dezembro de 2007, Marina Abramovic concedeu uma entrevista ao curador e crítico de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em que a artista deixa a seguinte reflexão: “pode uma obra ser mantida viva no tempo?”. Para Fornaciari (2010), Abramovic parece ter decidido que sim, uma obra pode ser mantida viva no tempo, e para tal é preciso refazê-la. Ao propor a reperformance, a artista reafirma sempre a necessidade de um corpo que a “atualize”. “Como em todo organismo vivo, amadurecimento implica em perdas, metamorfose, mudanças. E de fato, desde seu surgimento, essa arte encontra-se em pleno processo de mutação, e o que estamos assistindo talvez seja a emergência desse processo (FORNACIARI, 2010).”

Aqui, nesta pesquisa, reperformar apresenta-se como parte do processo de criação, uma contaminação artística. É a necessidade de compreender, a partir do meu *corp espiriente* (VINE, 2009, p. 17), um desejo em comum entre o que Goldberg, Clark e Abramovic propuseram e o que eu estava propondo.

### **1.1.2 O PRIMEIRO ENCONTRO: NATHALIE GOLDBERG**

O primeiro contato que tive com Nathalie Goldberg foi a partir de um workshop, em 2013, ministrado por Ida Mara Freire,<sup>3</sup> professora Associada do Centro de Ciências da Educação da UFSC, no Encontro Nacional do Pibid (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica), em parceria com o programa de pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia.

---

<sup>3</sup> Para informações sobre Ida Mara Freire, visite seu blog disponível em: <<http://escrevedance.blogspot.com.br/>>.

Nessa ocasião, Freire apresentou uma técnica de criação, em que ela parte da escrita automática. Com o produto desta, ela edita o texto, de forma que ele torna-se um artigo, e a partir deste ela começa a compor sua dança pessoal. Nas palavras da autora:

entrelaço fios de vidas das mulheres negras que estão atadas ao fio da minha vida. Com os fios soltos das canções de Zezé Motta e dos escritos da filósofa Hannah Arendt, teço este texto-existência. Na leitura dos ensaios e poemas de Marlene Nourbese Philip, escritora afro-caribenha, me inspiro não só para resistir às amarras culturais hegemônicas, mas também para transcendê-las, criando possibilidades de escrita que vincule a dinâmica da fala com a dinâmica da ação, compondo um texto que se movimenta ora como dança, através do espaço, ora como uma canção, ritmada pelo tempo, pois criar e dançar uma coreografia é uma forma de fazer história. Como investiga Selma Treviños, trata-se de uma ferramenta para animar o passado ou uma “escrita” acerca de algo que já foi feito, se concordamos que cada corpo carrega sua própria história e individualidade, memória, sentimentos e emoções. Na busca do entendimento desta minha breve existência, danço, escrevo, teço palavras com fios desfiados da flor do útero das minhas ancestrais. Vasculho minhas lembranças e, na memória corporal, decifro a dor, encontro a raiz da violência, observo o medo, destilo a alegria, enfeito a doçura, mergulho na paz e conheço a liberdade (FREIRE, 2014, s/p).

Nesse sentido, ela propôs durante o workshop um exercício prático, para que pudéssemos vivenciar sua técnica de criação artística e textual. O momento ao qual me dedicava na pesquisa era justamente a definição do procedimento que usaria durante esse processo. Identifiquei-me com essa técnica de criação, pois fiquei encantada com a forma que esta se revela através da escrita, com o desejo e motivação interna de quem a executa. Dessa forma, decidi adotá-la em meu trabalho.

Conversei com Ida Mara Freire após o curso, expondo minhas ideias quanto ao desejo de trabalhar com esse procedimento na pesquisa que estava se iniciando, assim ela indicou-me o livro *Escrevendo com a alma*, de Nathalie Goldberg (2008).

Na obra, a autora aborda o tema da escrita automática e propõe tópicos para iniciá-la a partir da vivência e observações do dia a dia. Vivendo o processo sugerido por ela, pude me conectar com certas inquietações e necessidades. De forma muito simples, a escrita automática é uma técnica em que o pensamento flui baseado nas experiências que vivemos todos os dias, através do nosso *corp espiriente* (VINE, 2009, p. 17), de forma que permitimos que tudo se revele em um papel.

O processo que ela descreve em seu livro tornou-se para mim mais do que um ato de escrita artística; tornou-se uma ação de reconhecimento, em que através dela era revelada no cotidiano a verdadeira inquietação e necessidade que sinto enquanto artista.

E o que surgiu foram criações, desenhos e textos acerca da ideia de produção de uma instalação performativa imersiva.

A partir disso que, com a escrita automática, surgiu meu intuito de propor esta experiência, de modo a despertar aspectos sensoriais nos participantes. Goldberg (2008, p. 19) afirma que este é “o momento de soltar, de ser livre para misturar a lembrança da sopa que a avó fazia com a imagem deslumbrante das nuvens vistas da sua janela [...] Não há uma direção a seguir e diz respeito somente a cada um e o tempo presente”.

A autora propõe exercícios diários, que abarcam a experiência e a vivência do “estar”, tendo como base a escrita automática.

Alguns exemplos, nesse caso, são:

1. Mantenha a mão em movimento. Não pare para reler a linha que acabou de escrever. Isso é se retardar e controlar o que você está dizendo.
2. Não rasure. Isso é editar enquanto escreve. Mesmo que escreva algo que não pretendia escrever, deixe como está.
3. Não se prenda à ortografia, pontuação, gramática. Tampouco se prenda às margens ou às linhas da página.
4. Solte o controle.
5. Não pense. Não tente ser lógico.
6. Pegue na veia. Se surgir algo muito forte ou muito chocante no seu texto, mergulhe fundo. É provável que ali exista uma grande fonte de energia.
7. Fale sobre o tipo de luz que entra pela sua janela. Vá fundo e escreva. Não se preocupe se é noite e a cortina está fechada, ou seria melhor escrever sobre a luz na região norte – simplesmente escreva. Prossiga por dez, quinze, trinta minutos.
8. Pense em algo que desperte em você sentimentos fortes, tanto positivos quanto negativos. Primeiro, escreva sobre isso como se adorasse. Vá até onde der. Depois vire a página e escreva como se odiasse. Em seguida escreva um texto em tom absolutamente neutro.
9. Procure lugares diferentes para escrever. Você pode ir até uma lavanderia e escrever no ritmo das máquinas de lavar. Ou então sentar-se num ponto de ônibus, num café. Relate o que está acontecendo a sua volta.
10. Pegue um livro. Abra numa página qualquer. Escolha um verso, transcreva-o num papel e prossiga a partir dali [...] sempre que se sentir travado, reescreva a primeira frase e siga em frente. Isso lhe dá a chance de começar de novo e tomar uma nova direção (GOLDBERG, 2008, p. 19-29).

A partir desses exercícios, vivenciei uma experiência em que pude refletir sobre os assuntos que desejava abordar na pesquisa, a forma como seria a preparação da instalação performativa imersiva e também dos performers que me auxiliariam durante o experimento.

A questão que mais me interessa aqui é a proposta de “quebrar resistências”, tanto a minha, quanto a do público. O ego pode ser muito criativo e engendrar as mais incríveis táticas de oposição. Portanto a questão é: “Ao falar, fale; ao caminhar, caminhe; ao morrer, morra; ao escrever, escreva; ao vivenciar uma experiência artística, viva a experiência artística” (GOLDBERG, 2008, p.31).

A escrita automática desperta um caminho para nos encontrarmos e nos aproximarmos de nós mesmos, estimulando o artista a confiar mais em si mesmo, e propaga a noção de uma atitude complacente e generosa para com o ofício, ao mesmo tempo conferindo à disciplina seu devido papel.

### **1.1.3 NOVE LUAS: ENCONTROS COM O GRUPO**

Para a compreensão da trajetória feita com o grupo, descreverei cada um dos oito encontros.

1º encontro:

Para que todas pudessem se conhecer e criássemos um ambiente de confiança, propus o exercício “Olho de Deus”. Anteriormente a este, trabalhamos com o conto *La Loba*, do livro *Mulheres que correm com os lobos*. Tanto o exercício quanto o conto, sugerem uma reflexão das escolhas, trajetórias e caminhos percorridos ao longo da vida até este encontro. Após isso, propus a primeira escrita automática de cinco minutos, para que elas pudessem familiarizar-se com esse universo.

2º encontro:

Realizamos um exercício de concentração, reconhecimento e identificação corporal como preparação para o exercício principal. Este foi a reprodução da performance de Marina Abramovic *The artist is present*. Em duplas, pedi que permanecessem sentadas e, em silêncio, durante 30 minutos, que se mantivessem olhando umas para as outras. Por fim, aumentei o tempo da escrita automática para 10 minutos.

3º encontro:

Nesse encontro, focamos na escrita automática. Precisava aprofundá-la, para que, no quando necessário, elas deixassem emergir através da escrita tudo o que estava sendo

vivenciado naquele momento. Propus um pré-exercício para aflorar os canais comunicativos de visão, audição e sensação. Logo em seguida, trouxe duas propostas de Goldberg: escrever a partir da luz que entrava pela janela e depois escrever no ritmo da música que eu estava colocando para elas. Dessa vez, aumentei a escrita automática para 15 minutos para cada exercício.

4º encontro:

Iniciamos o encontro com a reflexão sobre o conto *A mulher esqueleto*, do livro *Mulheres que correm com os lobos*. Em seguida, eu havia disponibilizado na mesa 20 tipos diferentes de frutas, e pedi que cada uma construísse uma mandala com estas. Lembrando que durante esse momento, elas poderiam comê-las, cortá-las e descascá-las da maneira que lhes melhor agradasse. Posteriormente, pedi que realizassem uma escrita automática de 20 minutos a partir da reflexão individual sobre a construção das mandalas.

5º encontro:

Começamos com um exercício de concentração. Em seguida, fizemos um aquecimento para evitar qualquer irritação vocal. Pedi como exercício a reprodução da performance de Marina Abramovic *AAA AAA*. Essa ação durou 20 minutos e, depois disso, pedi que fizessem a escrita automática a partir da vivência.

6º encontro:

Iniciamos o encontro com um alongamento e caminhadas pelo espaço. Posteriormente, propus o exercício com o objetivo de que elas descobrissem o corpo uma da outra, como se fossem etnógrafas, e depois que modelassem esse mesmo corpo como se fossem escultoras. Finalizamos com escrita automática de 20 minutos.

7º encontro:

Novamente iniciamos com alongamento. Disponibilizei folhas de papel cortados em pedaços grandes, tinta e giz de cera pelo espaço. Houve uma opção maior por este último material. Fizeram os contornos dos corpos umas das outras nos papéis. Finalizaram com escrita automática de 20 minutos.

8º encontro:

Neste último encontro, iniciamos com a escrita automática. Pedi que elas escrevessem por 30 minutos a partir de uma frase de um livro de sua preferência. Após isso, pedi que andassem pelo espaço lendo seu texto. Depois pedi que escolhessem três imagens que o texto lhes remetesse. Solicitei que as reproduzissem em seus corpos e dessem a elas uma sequência com início e fim. Essas imagens sequenciadas se transformaram em uma partitura corporal. A partir desta, pedi que incluíssem o ritmo que seus textos lhes remetesse e que fizessem repetições dessa partitura corporal, permitindo que ela se transformasse em alguma outra coisa. Para finalizar essa parte, cada uma apresentou sua partitura e voltamos para a escrita automática. Propus, então, que escrevessem como se fossem apresentar essa partitura e, a partir disso, respondessem: o que mais elas precisavam? Como elas poderiam organizar? Onde gostariam de realizar?

Ao término dessa etapa, como finalização dos nossos encontros, propus que colocassem em uma ordem crescente as vivências que, em sua opinião, funcionassem como detonadores de experiências e também algum elemento que tivessem sentido falta de trabalhar.

Organizei então um 9º encontro, o qual nomeei de “Estar: experimento I”, mas este com caráter de instalação imersiva, a partir dos exercícios que elas me apontaram como detonadores de experiências e também com o fogo, que foi eleito, por unanimidade, como elemento que gostariam de ter trabalhado.

## **1.2 “ESTAR: EXPERIMENTO I”**

No início de dezembro de 2013, realizei a instalação performática imersiva que chamei de “Estar: experimento I”. A proposta foi de que as cinco mulheres do grupo a vivenciassem, a fim de lhes propiciar experimentar o estado de presença que vínhamos preparando em nossos encontros anteriores.

Para melhor entendimento do leitor, descrevo abaixo detalhes a respeito dessa estrutura.

Materiais utilizados:

- Espaço aberto

- Três abajures espalhados pelo espaço para proporcionar a ambientação desejada
- Folhas brancas grandes
- Caixa de som
- Um notebook
- Folhas
- Canetas, tintas e giz de cera
- Folhas secas
- Fósforo
- Bacia de aço grande
- Madeira
- Mangueira de água
- Dez instrumentos musicais diferentes.

Passo a passo da execução:

1. Instruções de concentração.
2. Instrução para descoberta do corpo do outro.
3. Pintura do corpo do outro no papel a partir das percepções que cada um tinha do outro.
4. A partir da pintura feita, complementar com a percepção de si mesmo.
5. Observação da pintura que se formou como um espelho individual de cada um.
6. Queima da pintura em uma fogueira feita na bacia de aço.
7. Lavar as mãos em silêncio.
8. As cinco participantes foram direcionadas a um círculo, em que havia dez instrumentos diferentes.
9. Cada participante escolheu um instrumento e foi dada a instrução de que a partir do som do outro, que formassem um único som a partir da percepção da pintura que foi realizada anteriormente.
10. Esse som foi reproduzido durante 15 minutos, formando uma espécie de mantra<sup>4</sup>.
11. Foram entregues papel e caneta, para que registrassem como quisessem sua percepção de toda a performance.

---

<sup>4</sup> Mantra é um hino do hinduísmo e budismo, que é dito de forma repetida e tem como objetivo relaxar e induzir um estado de meditação em quem canta ou escuta. Um mantra é definido como um instrumento de pensamento.

12. E, por fim, foi dada a instrução para que entregassem os papéis e canetas na saída assim que finalizassem seus registros.

Figura 1 – Estar: Experimento I – Ambientação

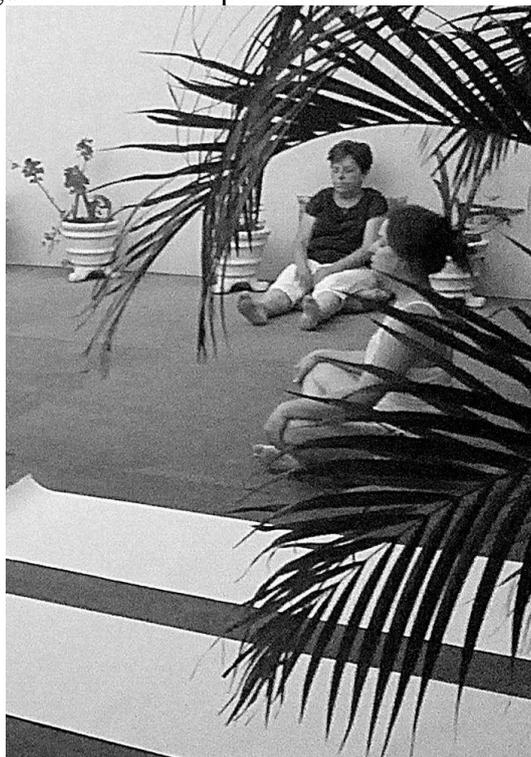


Fonte: a autora.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Figura 2 – Estar: Experimento I – Concentração



Fonte: a autora.<sup>6</sup>

Figura 3 – Estar: Experimento I – Pintura Corporal



Fonte: a autora.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

<sup>7</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Figura 4 – Estar: Experimento I – Queima da pintura



Fonte: a autora.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Esse primeiro experimento teve duração de três horas. Tive algumas percepções, nas quais me proporcionaram compreender que existem fatores que são importantíssimos para que aconteça a imersão. Os principais que pude observar são: o tempo, a realidade espacial e a percepção sensível.

Luciana Bosco Silva (2011) afirma que o que ganha destaque no sentido de tempo dentro de uma instalação é o não-tempo, pois na fruição desta ele não é absoluto, mas um momento, em que se dá a relação com o participante e, através dela, a interação com a obra:

Neste momento, a obra é viva, é aí que ela se completa, com a consciência que o outro toma dela, ou, através dela, de sua própria efemeridade. Nesta relação com o tempo, defendido por Kant, onde ele é percepção, intuição e origem da própria experiência sensível é que a obra se consoma (SILVA, 2011, p.14).

Ao referir-se às definições de Kant sobre o tempo, Silva (2011, p, 31) expõe a ideia de que o tempo e o espaço são a condição de possibilidades de qualquer experiência:

Enquanto o espaço é determinante para existência e apreensão de um objeto e/ou experiência, o tempo pode representar coisas que acontecem em mesmo momento, ao mesmo tempo, de forma simultânea, ou em tempos diferentes, de forma sucessiva. Porém, não importa qual a experiência no tempo, ela necessita de um espaço para de fato existir. Ou seja, o espaço e o tempo são determinantes de toda experiência.

O tempo é uma noção que foi criada pelo homem. Este criou o relógio e começou a dividir os afazeres do seu dia através desse objeto. O homem moderno está totalmente habituado e ligado a esse tipo de noção de tempo. Quando esse sujeito é colocado em uma situação em que ele não tem acesso a esse conceito, sua percepção diante da experiência vivida é modificada, pois ele passa a não controlar mais o tempo de entrega a esse momento.

Da mesma forma, quando frequentamos um espaço cotidiano, criamos uma memória sensitiva corporal deste, temos um mapa mental do que ele significa para cada um de nós. A partir do momento em que é dado outro significado a esse mesmo espaço, e passamos a vê-lo com “outros olhos”, então automaticamente paramos de racionalizar e vivemos a experiência de redescobri-lo.

Norbert Elias (1998, p. 79-80), sociólogo alemão do século XX, nos convida a refletir os conceitos de espaço e tempo sobre um aspecto do processo civilizador:

Os conceitos de espaço e tempo fazem parte dos instrumentos de orientação primordiais de nossa tradição social. Compreender a relação entre eles torna-se mais fácil quando, mais uma vez, substituimos os substantivos pelas atividades correspondentes. “Tempo” e “espaço” são símbolos conceituais de tipos específicos de atividades sociais e institucionais. Eles possibilitam uma orientação com referência às posições, ou aos intervalos entre essas posições, ocupadas pelos acontecimentos, seja qual for sua natureza, tanto em relação uns aos outros, no interior de uma única e mesma sequência, quanto em relação a posições homólogas dentro de outras sequências, tomada como escala de medida padronizada.

Como é possível observar, existe uma relação direta entre tempo e espaço, se um dos dois sofre qualquer modificação, isso refletirá no outro.

João Francisco Duarte Junior, doutor em Filosofia da Educação, afirma que o mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surgiu a nós como objeto sensível:

De pronto e ao longo da vida aprenderemos sempre com o “mundo vivido”, através de nossa sensibilidade e nossa percepção, que permitem que nos alimentemos dessas espantosas qualidades do real que nos cerca: sons, cores, sabores, texturas e odores, numa miríade de impressões que o corpo ordena, na construção do sentido primeiro. (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 14).

O autor, ao discutir sobre a Fenomenologia da Percepção, comenta que

nosso corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste, portanto, na fonte primeira das significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida. Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta. (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 136).

Da mesma forma, pode perceber também que quando alteramos nossa percepção auditiva e visual reagimos diferente. Os nossos cinco sentidos são responsáveis por nos conectar à realidade. Quando interrompemos ou alteramos essa relação de alguma forma, seja pela visão, audição, olfato, paladar ou tato, proporcionamos rapidamente uma experiência de (re)conexão com a realidade.

Para um verdadeiro desenvolvimento da sensibilidade, fazem-se necessários estímulos através de experiências sensíveis (que envolvam os cinco sentidos), e não apenas de discursos teóricos.

Deste modo, tais elucubrações ganhariam muito mais significação na medida em que se dessem a partir de experiências sensíveis efetivamente vividas pelos educandos. Experiências as quais, diga-se

logo, não se restringem à simples contemplação de obras de arte, seja ouvindo música, seja assistindo teatro ou freqüentando museus. Elas devem, sobretudo, principiar por uma relação dos sentidos com a realidade que se tem ao redor, composta por estímulos visuais, táteis, auditivos, olfativos e gustativos (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 190).

A partir dessas observações e do entendimento de que tempo, espaço e percepção sensível podem funcionar como três detonadores de experiência dentro da instalação performática imersiva, decidi utilizá-los como ponto de partida para minha próxima vivência que aconteceria em Uberlândia-MG no mês seguinte.

### **1.3 “ESTAR: EXPERIMENTO II”**

Na intenção de propor uma experiência imersiva, trabalhei na preparação de “Estar: Experimento II”,<sup>9</sup> pensando em reunir esses elementos (noção temporal, noção espacial e relação dos sentidos com a realidade ao redor). Montei uma estrutura performática, em que cada participante tivesse com um áudio e que este lhes dessem instruções a respeito de toda a performance, de forma que esses sujeitos também fizessem parte da construção da instalação performática proposta. As orientações do áudio têm a função de indicar caminhos, mas as reações de cada um é pessoal e livre, de acordo com suas próprias referências e memórias.

Cada áudio teve a duração de 50 minutos, e nenhum era igual ao outro. Dessa forma, os participantes desapegaram-se da noção temporal e de tentar seguir o outro. Nessas gravações, continham frases reflexivas a partir das ações propostas e também instruções de procedimento da performance.

A performance aconteceu em uma sala fechada, com luz baixa e com ar-condicionado, e cada participante usava uma máscara branca. Isso fez com que eles realizassem naturalmente uma redefinição espacial a partir de sua visão restrita. E então só me restava trabalhar com a riqueza dos detalhes da alteração audiovisual cotidiana.

Definir a estrutura de cada um dos áudios levou dez dias de intensa pesquisa para entender quais instruções eram importantes ou quais poderiam ser descartadas, para que a performance acontecesse dentro do tempo estipulado e para que fosse compreensível para todos.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=7k3j5q\\_f2Q4](https://www.youtube.com/watch?v=7k3j5q_f2Q4)>.

O próximo passo foi o estúdio. Gravei todos os áudios em canais separados, com a ajuda de um especialista. Como neles continham diferentes instruções com a minha voz e músicas diferentes, foi de extrema importância ficarmos atentos para que cada uma fosse colocada no momento exato, para que tudo acontecesse como previsto. Como em uma fórmula matemática, foi preciso calcular e entender onde cada participante estaria e o que ele faria em cada instante dos 50 minutos de performance. Esse trabalho durou 15 horas no total, entre gravar, programar, organizar e finalizar todos os áudios. Pronto! A riqueza de detalhes destes já havia conseguido, agora precisava trabalhar em cima da riqueza de detalhes visuais e sensoriais.

Para isso, contei com recursos eletrônicos, tais como: três câmeras filmadoras, dois datashows e computadores. Também contei com recursos não eletrônicos, como: giz de lousa, máscaras brancas, papéis grandes e brancos e potes de tintas coloridos. Tudo isso, disposto no espaço e reunido em um ambiente de penumbra, atingiu minha expectativa de riqueza de detalhes visuais.

A performance aconteceu em uma sala, e haviam pessoas do lado de dentro e do lado de fora desta sala. Durante esse momento, contamos com seis computadores: três internos e três externos. A ideia era a de que os primeiros enviassem a imagem do que estava acontecendo lá dentro para as três pessoas que estivessem do lado de fora da sala, como espectadores.

Como equipe de apoio contei com duas pessoas que vivenciaram a “Estar: Experimento I”, que são Carolina Villaça (atriz e arteterapeuta) e Renata Assis (massoterapeuta reikiana).

No dia em que propus a instalação performática imersiva, havia sete participantes,<sup>10</sup> que foram distribuídos da seguinte forma: cinco pessoas com máscaras e áudio, uma pessoa realizando gravações com câmera e uma pessoa do lado de fora assistindo pelo monitor do computador.

Para facilitar o entendimento de como se deu a “Estar: Experimento II”, descreverei detalhadamente a estrutura da instalação performática imersiva.

Materiais utilizados:

- Dois ambientes com internet (ambiente interno e externo)

---

<sup>10</sup> Dentre os participantes havia professor e estudantes de Artes Cênicas e estudantes de outras áreas.

- Duas câmeras filmadoras (uma câmera parada no ambiente principal e uma câmera parada no ambiente secundário)
- Um celular, com tecnologia *Android* e com câmera
- Dois *tablets* com tecnologia *Android* e com câmera
- Cinco notebooks (três, no ambiente externo, dois, no ambiente interno, ligados nos datashows)
- Dois datashows (no ambiente interno)
- Cinco aparelhos de MP3 (para os participantes)
- Cinco máscaras (feitas de tecido de algodão branco)
- Cinco gizes de lousa
- Oito contas no Skype.

#### Execução:

1. Todos entram no espaço interno em fila.
2. Eu e Carolina colocamos as máscaras nos participantes, um a um, e entregamos um MP3 e um giz de lousa para cinco pessoas.
3. Nos MP3 já havia instruções dos próximos passos que cada pessoa deveria seguir.
4. As cinco pessoas que estavam no espaço interno da sala tiveram um tempo para ter contato com a máscara e perceber as sensações que ela traz.
5. Uma pessoa estava destinada a operar a câmera de filmagem.
6. Uma pessoa seria levada para espaço externo.
7. Esta última foi um participante/observador da instalação performática imersiva. Ele tinha um monitor a sua frente para observar, um papel e uma caneta para registrar suas impressões.
8. Em um determinado momento, coloquei-me no espaço principal para que os participantes se aproximassem e testassem os limites e possibilidades físicas do meu corpo.
9. Em seguida, a instrução foi que eles construíssem uma estátua com meu corpo.
10. No próximo momento, foi dada a instrução de observar que existiam luvas e tintas no espaço para que eles pintassem a estátua que se formou.
11. As cinco pessoas pegaram os papéis que estavam disponíveis em um varal e imprimiram nestes o que pintaram na estátua.

12. Os papéis foram pendurados novamente no varal, e as cinco pessoas observaram a pintura que se formou.

13. Desenharam novamente no chão um círculo em volta de si mesmo e retiraram as máscaras.

14. Foi entregue um papel e uma caneta a cada um, para que registrassem todas as suas percepções, durante a vivência, da instalação performática imersiva proposta.

Exemplos de frases que estavam presentes nos áudios:

- Perceba as sensações que a máscara te traz: como está sua respiração, como está sua sensação visual, quais sentimentos emergem de você, quais imagens ou histórias vêm a sua mente?
- Desfaça o seu círculo e explore o espaço livremente.
- A partir de agora, entre vocês, existem mestres que deverão ser seguidos. Perceba quem é o mestre e repita seus movimentos. Fiquem atentos! Haverá mudanças de um mestre para outro.
- Resgate em sua memória: quem são os mestres que você tem seguido?
- Observe que há uma pessoa no espaço que está sem máscara. Explore esse corpo como se fosse uma descoberta geológica ou etnográfica.
- Agora, monte uma escultura como se você fosse um escultor e esse corpo, a matéria bruta.
- O que você tem construído? Quais matérias têm servido para você e qual você descarta?
- Pare e deixe a escultura como ela está. Observe que existem potes de tintas e luvas no espaço. Vista as luvas, traga os potes de tinta para perto da escultura e pinte a escultura.
- Afaste-se e observe a pintura que se formou
- Mais pra trás. É sempre importante olhar por todos os ângulos.

Durante a performance, aconteceram dois imprevistos: a queda de conexão da internet e o áudio MP3 de um dos participantes desligou sozinho. A participante que estava no espaço externo foi instruída a entrar na sala e assistir ao vivo a performance, pois seu notebook havia sido desconectado, o que também foi ótimo acontecer, porque

tive o feedback de como é assistir metade do tempo no espaço externo e a outra metade no espaço interno.

O que me chamou a atenção é que o momento em que essa pessoa que estava no espaço externo entrou na sala, no áudio dos cinco participantes de máscara, a instrução era de que deveriam procurar uma pessoa que estivesse sem esse objeto no espaço e interagir com ela. Quando a viram, foram instantaneamente todos em sua direção como se fossem animais em busca da presa. Eu, rapidamente, para evitar que ela fosse o alvo a ser “descoberto”, como na instrução do áudio, coloquei-me em sua frente e estabeleci uma comunicação corporal com os cinco participantes, indicando que a pessoa sem máscara que o áudio se referia era eu. Todos rapidamente compreenderam e deram continuidade como previsto.

Outro fato inesperado que ocorreu foi que o áudio de um dos cinco participantes de máscara parou de funcionar sem explicação. O seu aparelho de MP3 estava funcionando normalmente, não teve problema de curto-circuito no fio, estava com a bateria carregada e não fora desligado por ninguém no meio da performance. Simplesmente parou de funcionar. Ao final do experimento, também recebi o feedback desse participante, e ele disse que sentiu-se perdido entre os outros, pois não escutava nenhuma instrução; realizou todas as atividades propostas, pois foi guiado pela comunicação corporal de seus parceiros durante 30 minutos da performance.

Fiquei satisfeita com essa resposta, pois veio ao encontro do que eu havia observado na “Estar: Experimento I”: quando o áudio parou de funcionar, esse participante reestabeleceu a conexão entre seu universo interior e o mundo exterior, e então sua vivência durante a instalação performática imersiva não se deu apenas a partir da experiência sensível, mas esse fato cedeu espaço para que vivenciasse uma experiência sensitiva e racional por meio da proposta. Ele teve a oportunidade de racionalizar todas as ações que estava realizando, o que para os outros participantes foi mais difícil, pois estavam sendo conduzidos a uma experiência sensível.

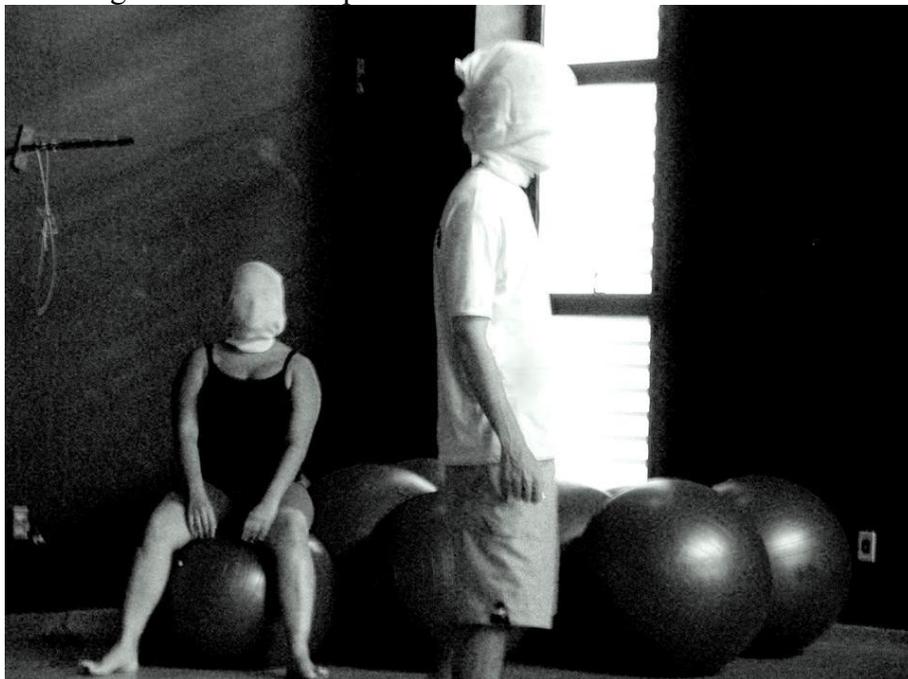
Esse fato também me faz refletir como atualmente somos dependentes desses recursos audiovisuais, que são passíveis de falhas. E quando acontecem imprevistos com estes, retornamos imediatamente ao modo antigo e instintivo de sobrevivência: o contato humano.

Figura 5 – Estar: Experimento II – Participante externo



Fonte: a autora.<sup>11</sup>

Figura 6 – Estar: Experimento II – Contato com a máscara



Fonte: a autora.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Fotografia de Renata Assis.

<sup>12</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Figura 7 – Estar: Experimento II – Participante filmador



Fonte: a autora.<sup>13</sup>

Figura 8 – Estar: Experimento II – Corpo sem máscara

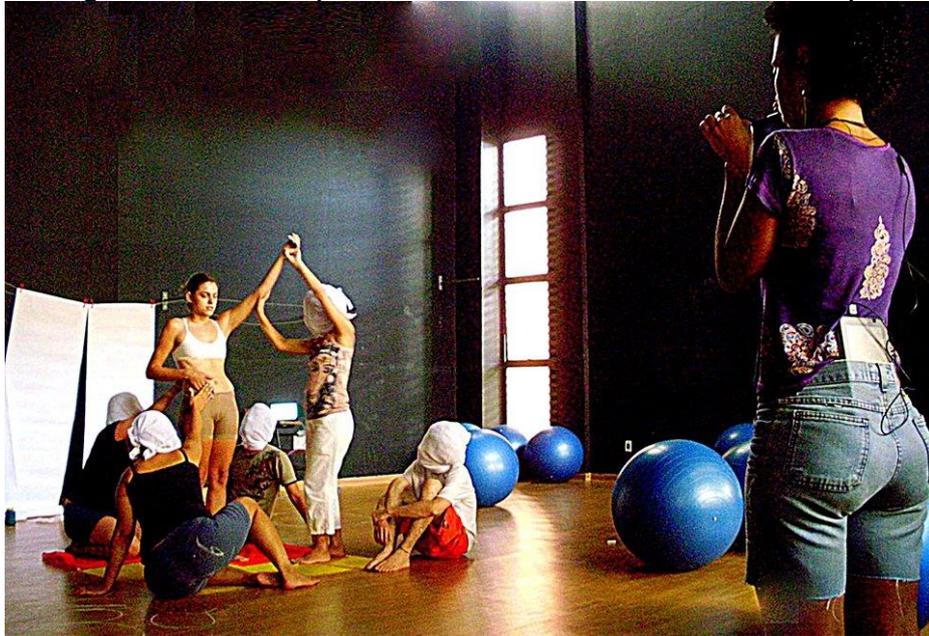


Fonte: a autora.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

<sup>14</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Figura 9 – Estar: Experimento II – Testando os limites do corpo



Fonte: a autora.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Figura 10 – Estar: Experimento II – Observação da pintura



Fonte: a autora.<sup>16</sup>

### 1.3.1 REFLETINDO A EXPERIÊNCIA DO “ESTAR”

Ao final de “Estar: experimento II”, foi entregue a cada um dos participantes um papel e uma caneta para que registrassem a experiência vivida ali. E é a partir desses relatos que tracei uma linha de reflexão sobre o que ocorreu nessa proposta de instalação performativa imersiva.

A primeira observação que fiz é que todos optaram por uma escrita não convencional. Os papéis foram preenchidos com frases sem continuidade, algumas com acentos e/ou pontos e outras, sem. A maioria é composta por frases soltas, com exceção de dois casos: um participante as escreveu sem continuidade ou conexão, mas com a estrutura de um texto convencional, seguindo linhas uma abaixo da outra e da esquerda para direita; e outro participante deixou a folha em branco, não houve escrita.

---

<sup>16</sup> Fotografia de Carolina Villaça.

Esta pode ter vários significados, que, para traçar uma linha de reflexão, seriam necessários mais dados. Outro participante não recebeu a folha e a caneta, pois estava com uma câmera na mão registrando a performance. Portanto, vou concentrar esta reflexão a partir da descrição dos outros cinco relatos.

A opção por uma escrita não convencional, ou com frases soltas, me remeteu imediatamente à ideia central do livro *Escrevendo com a alma*, em que Nathalie Goldberg (2008) propõe uma escrita automática, sem edição, com palavras ou assuntos que lhe vêm à mente a partir de uma experiência, sem se prender em regras:

Não há uma direção a seguir e diz respeito somente a você e ao tempo presente. Imagine que a prática de escrever é um espaço que sempre o acolherá de braços abertos, sem lhe exigir nenhuma lógica ou coerência. É a nossa floresta selvagem, onde reunimos energia para ir aparar o nosso jardim (GOLDBERG, 2008, p. 19).

Portanto, a forma com que os relatos foram escritos evidencia que os participantes estavam, naquele momento, mais conectados com a experiência vivida do que preocupados em serem claros, racionais ou até mesmo em ser entendidos por quem posteriormente seria leitor desses escritos, fato este que aponta para o sentido de que estavam tensionados por aquela experiência, vivendo uma experiência sensível, e não interessados em absorver ou passar informações.

Diante disso, iniciarei esta reflexão a partir do que chamei na primeira seção de “detonadores de experiência”, que elegi como ponto de partida, os quais foram: tempo, espaço e percepção sensível. No que diz respeito aos relatos, estes não foram assinados pelos participantes, então, serão enumerados como participantes de 1 a 5 para facilitar a sua exposição.

A noção temporal pode ser percebida através da descrição direta sobre o tempo em alguns relatos, e também através daqueles que falam sobre a lembrança, que podem ser interpretados como uma transição no tempo. Isso pode ser verificado a seguir<sup>17</sup>:

- Participante 3: “o tempo dilatado”; “a pintura corporal foi muito curta”; “o tempo de observar a pintura foi eterno”.
- Participante 4: “sensação que meu áudio era o primeiro a funcionar”.
- Participante 5: “espera”; “Me lembra bolo que eu não gosto. Mãe e casa da vó!”.

---

<sup>17</sup> Os relatos foram escritos conforme os originais.

A noção temporal sofreu alteração dentro da instalação performática imersiva, pois ele passou a ser mensurado a partir da relação do participante com aquela obra naquele momento. É o tempo como ele é percebido e não como ele é cronometrado.

Quando o participante 3 relata que percebeu “o tempo dilatado”, que “a pintura corporal foi muito curta”, que “o tempo de observar a pintura foi eterno”, ou ainda o participante 5 que coloca apenas a palavra “espera”, eles estão se referindo ao tempo dentro daquela experiência, a partir da sensação e percepção dele, tendo como referência os elementos que tinham disponíveis a sua volta, principalmente ao tempo do comando do áudio. De acordo com este, os participantes tiveram aproximadamente um minuto para a pintura corporal e quatro minutos para a observação desta. São esses três minutos de diferença, entre o tempo de uma ação e outra, que trouxe a percepção de tempo “curto” e tempo “eterno”.

Quando o participante 5 menciona que se lembrou de algo, é porque isso remeteu à ideia de um tempo passado, que não é aquele momento presente, mas que lhe fez reviver algo que já aconteceu em outro tempo, a partir da sua experiência naquele período. Ou seja, estamos lidando com o tempo da memória. É como se houvesse uma suspensão no tempo presente, para que ele pudesse reviver as sensações de um tempo passado dentro daquele momento presente.

Sobre a relação espacial, as frases que deixam evidente a relação dos participantes com o espaço são:

- Participante 3: “Gostei muito do efeito de luz e sombra.”
- Participante 4: “E aquele papel branco ele também tem que ser manchado”; “Fechada”; “Mais fechada ainda.”
- Participante 5: “O círculo final foi maior que o círculo inicial”; “Me sentindo presa nesse círculo pra escrever. Ele está maior, mas não me cabe.”; “É como um abismo, a gente só não se machuca ou machuca se se jogar na bola contra a parede”.

A forma com que o espaço foi organizado para atrair a atenção do participante para a experiência proposta permitiu uma modificação no seu olhar em relação a esse lugar.

O “efeito de luz e sombra” que o participante 3 se refere não foi produzido por nenhum equipamento de iluminação, foi apenas a combinação de dois detalhes: a luz natural, que entrava de fora pela janela, e a máscara (tecido branco fino), que deixava a sua visão mais turva. Esses dois detalhes foram organizados propositalmente dessa forma, pensando em proporcionar outro olhar desse sujeito em relação ao espaço.

O “Estar: Experimento II” foi pensado e organizado em forma de um circuito que proporcionasse estímulos ao participante, ao mesmo tempo que também fosse modificado a partir da sua resposta, ou seja, respondendo ao estímulo dado por ele.

O participante 5 menciona no seu relato que “O círculo final foi maior que o círculo inicial”; “Me sentindo presa nesse círculo pra escrever. Ele está maior, mas não me cabe.” A instrução para que fosse feito um círculo em volta de si mesmo com um giz fazia parte da organização do circuito da instalação performática imersiva, mas o local e o tamanho que foi desenhado diz respeito à resposta do participante quanto aos comandos do áudio. E assim foi como a relação dele com o espaço se deu nessa experiência: a partir dos estímulos e respostas dados e pela instalação performática imersiva!

Dentre as frases que aparecem nos relatos, doze delas deixam evidente que a instalação performática imersiva de alguma forma gerou estímulos visual, auditivo e/ou sinestésico. Elas aparecem nos relatos de quatro dos cinco participantes:

- Participante 1: “As bolas fazem barulho”; “O azul é preto até da caneta”; “Visão”; “Frio!”.
- Participante 2: “Me sentindo observada e observando.”
- Participante 3: “Não vejo direito, mas sei quem são as pessoas”; “papel muito duro para receber a impressão”; “Ai, que ar gelado”; “Gostei muito do efeito de luz e sombra”.
- Participante 4: “Bolas suas lindas”; “Cores que pulsam, que chamam atenção”; “As luvas me privam de sentir o frescor da tinta”; “Giz gostoso”.

Durante o “Estar: Experimento II”, os participantes avivaram sua atenção e puderam saborear os aspectos dos elementos dispostos ao seu redor. Isso significa que não houve apenas uma contemplação por parte deles, no que diz respeito à obra proposta, mas estabeleceu-se uma relação dos sentidos com a realidade que se tinha naquele entorno, composta por estímulo visual, auditivo e tátil.

A partir desses três elementos, os quais chamei de detonadores de experiência, outros aparecem de forma recorrente nos relatos dos participantes, tais como: provocação de sensações, sentimentos e questionamentos, reflexões e conexões entre a obra e a experiência de vida de cada um.

As frases que indicam que a instalação performática imersiva provocou sensações e sentimentos são:

- Participante 1: “Medo”; “Amor.”
- Participante 2: “Sufoco”; “Incômodo”.
- Participante 3: “Incômodo”; “senti falta de ar”; “Não me senti segura porque não enxergava direito”.
- Participante 4: “Quero ar”; “Medo”; “Desejo de sufocar o corpo desnudo.”
- Participante 5: “Incômodo no olhar”; “Ansiedade”.

E as que indicam que a instalação performática imersiva proporcionou reflexões, questionamentos e conexões entre a obra e a experiência de vida de cada um são:

- Participante 1: “Infância”; “Deus”; “Pintores de si”; “Temos ancestrais dentro de nós”; “Como vem a sensação?”; “Quem lidera?”; “Como vemos o mundo”; “Ensaio sobre a cegueira Quem tem um olho na terra de cego é rei!”; “Mudança”; “De quem escondemos”.
- Participante 2: “Casa de vidro”; “No próximo final de semana”; “Minha observação”; “Cemitério”; “Carne”; “Caminhos vazios...”; “A necessidade de se movimentar em todos”.
- Participante 3: “O que é ser instintivo?”; “podemos fazer/chegar nesse estado racionalmente?”; “Senti que a respiração era um caminho para chegar a algo mais ‘meu’”; “não racional”; “corporal”.
- Participante 4: “E essa tal liberdade aonde tá?”; “minha cara tá amarrada”; “Pinta meu corpo também”; “Ser a primeira mestre foi como ser uma chefona da máfia; “É agora que eu posso gritar.”
- Participante 5: “O que me move é aquilo que me toca?”; “se encontrar nos encaixes do outro. Corpo. Respiro”; “Socego(?)Sossego(?)”; “Pensei: Rica!”; “Terra. Cisco.”; “Bexigas vermelhas”.

Se tempo, espaço e percepção sensível foram nomeados como “detonadores de experiência”, então, sensações, sentimentos, questionamentos, reflexões e conexões entre a obra e a experiência de vida podem ser interpretados como as próprias experiências detonadas, ou seja, o fruto da organização dos estímulos.

Como proponente e participante da instalação performática imersiva “Estar: experimento II”, senti-me totalmente entregue e presente na ação proposta. Existia uma estrutura proposta pelos áudios, mas a reação de cada participante era algo que não estava sob meu domínio.

A primeira sensação que tive foi de que todos os meus sentidos estavam abertos para receber essa reação dos participantes. Era como se os meus cinco sentidos tivessem uma ligação direta entre si e também com os estímulos da realidade ao redor. Quando eles começaram a manipular meu corpo antes, durante e depois da pintura, a sensação era de que havia uma suspensão no tempo, como se por alguns minutos este tivesse paralisado e só o percebi passar ao final da ação.

As reflexões que surgiam a partir do meu *corpespiciente* (VINE, 2009, p. 17) aconteciam em um ritmo frenético, tanto que não consigo me recordar de todas, mas consigo me lembrar de algumas, por exemplo: as experiências que temos hoje, a partir de vídeos e videoconferências, podem ser consideradas experiências sensíveis tanto quanto as presenciais? O que será que cada um dos participantes buscava ou esperava no momento em que decidiu participar dessa proposta? A instalação performática imersiva revela a visão de mundo de cada um através de suas reações a partir do que é proposto? Quão carente o mundo está de experiências sensíveis que vão além da formação ou da informação?

Além das sensações e reflexões, surgiram também sentimentos. O primeiro foi de satisfação e realização, por concretizar uma ação planejada por tanto tempo. Surgiu também um saudosismo familiar quando vi a frase *Dancing Queen* escrita no chão por uma participante. Por fim, notei que havia presente em mim o sentimento de profundo agradecimento por todos os que estavam ali presentes na ação proposta por mim.

Portanto, é possível observar que: ao organizar uma instalação performática imersiva pensando tempo, espaço e percepção sensível como ponto de partida, é possível provocar no participante sensações, sentimentos, questionamentos, reflexões e conexões entre a obra e a experiência de vida de cada um. E a relação entre os estímulos e respostas dados tanto pela instalação performática imersiva quanto pelos presentes potencializam o corpo individuo a vivenciar a experiência no “aqui agora”, proporcionando uma experiência sensível.

## 2 INSPIRAÇÕES ARTÍSTICAS

As principais influências artísticas deste estudo foram imprescindíveis para definir como e onde minha ação aconteceria. Marina Abramovic (2012), com a proposta de performance e exercícios que exploram os limites físicos e mentais do performer e do público; Lygia Clark (1984), com as propostas e teorias sobre a relação artista e público e a diluição da separação entre proponente e fruidor; Rimini Protokol, com a proposta trazer o público para dentro da cena através do áudio tour; Punchdrunk com a ideia de imergir o público em um universo onírico, fazendo com que ele viva intensamente a experiência da ação teatral a partir de um lugar que já não é mais a de espectador, mas sim de participante.

A eleição desses artistas e grupos para compor este trabalho se deu à medida que tive contato com cada um neste período do mestrado e fui percebendo que havia um interesse em comum entre o que cada um deles propunha, com suas respectivas obras, e o que eu estava abordando, que é justamente a aproximação do público em relação ao performer e à obra, e como o primeiro deixa o lugar de observador e assume a posição de participante ou atuante do ato performativo.

Nesta seção, não me atenho em discutir cada um desses artistas de forma geral, mas sim suas práticas, as quais me inspiraram a pensar a instalação performática imersiva. Eu os chamo de artistas inspiradores, pois trago para o meu experimento elementos dos trabalhos de cada um deles. E isso se dá porque cada produção que trago promove um rompimento com a ideia de espectador observador e propõe uma nova perspectiva, em que este passa a fazer parte da execução da ação performática proposta.

Jacques Rancière (2010, p. 108) aponta duas razões para sua afirmação de que “a condição do um espectador é uma coisa ruim”:

Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo.

O autor, afirma, ainda que o que se deve buscar é um teatro onde os espectadores vão aprender coisas, em vez de serem capturados por imagens, ou seja, uma ação em que

é possível que eles se tornem participantes ativos numa ação coletiva, ao contrário de continuarem como observadores passivos (RANCIÈRE, 2010, p.109). Ele conclui, então, que uma comunidade emancipada é composta de contadores de histórias e tradutores:

Artistas, como pesquisadores, constroem o palco onde a manifestação e o efeito das suas habilidades se tornam dúbios na medida em que eles moldam a história de uma nova aventura em um novo idioma. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela (RANCIÈRE, 2010, p.122).

Portanto, a fim de criar uma instalação performática imersiva, esta pesquisa debruçou-se principalmente sobre o universo teórico e prático de artistas que têm em comum o fato de apresentarem em suas obras a possibilidade de o espectador tornar-se participante ativo.

## 2.1 MARINA ABRAMOVIC

No início de 2013, iniciei minha participação como estagiária da disciplina de Interpretação/Atuação V, oferecida no curso de graduação em Teatro da UFU, na qual a professora aborda as relações entre performance e cena contemporânea. Este foi o primeiro contato que tive com as obras de Marina Abramovic, após a graduação.

Nesse sentido, eu entendia que para um ator se preparar para realizar uma peça teatral, ele utilizaria de treinamento corporal e técnicas de ator, e então minha dúvida era: como um performer se prepara para realizar uma performance ou uma instalação?

Durante a disciplina, foi proposto que os alunos realizassem em casa ações do que poderiam ser exemplos de preparações para essa modalidade, a partir das ideias de Abramovic: “Dormir e acordar no meio da noite e escrever a primeira coisa que lhe vier à mente”, “andar para longe de casa; parar; vender-se; encontrar o caminho de volta” e “da manhã até à noite, movendo-se o mais lentamente possível, realizar as ações cotidianas” (FABIÃO, 2008, p. 241).

Eleonora Fabião (2008), no artigo *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, coloca que esse momento se trata de “experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade, com a metafisicalidade”. Após realizar as ações propostas na disciplina, compreendi que esse confronto que a autora trata em seu artigo

“é um confronto que tonifica o atuante para além de gêneros ou técnicas específicas” (Fabião, 2008, p. 241).

Durante essas aulas, também foram apresentadas algumas obras de Marina Abramovic, em que ela explora seus limites. Ao longo de sua carreira, a artista vem propondo performances em que suporta a dor, a exaustão e o perigo, na busca da transformação emocional e espiritual. Ainda em sala de aula, realizamos, em forma de exercícios, algumas propostas performáticas dela. As que me chamaram mais atenção foram: *The artist is present* (2012) e *AAA AAA* (1978).

Figura 11 – *AAA AAA*: Marina Abramovic e Ulay em Performance



Fonte: *O Globo* (2015).<sup>18</sup>

Dessa forma, compreendi que essa preparação não visa apenas a conquista de um corpo disponível e flexível para interpretar de maneira mais convincente determinado papel. Ela também envolve um modo de vida que busca encontrar a si mesma, sendo a linguagem da performance e da arte o canal para trocas e manifestações de seus questionamentos, encantamentos, sentimentos e ideias.

Abramovic traz o público para dentro da ação de forma direta e indireta. Em *The artist is present*, dever-se-ia apenas olhar ou observar. A artista permanecia sentada em uma cadeira frente à outra cadeira vazia, aguardando que alguém a ocupasse para que a

---

<sup>18</sup> O GLOBO, 16 abr. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/veja-imagens-de-trabalhos-historicos-de-marina-abramovic-12816850>>. Acesso em: 1 mar. 2015.

ação de olhar pudesse ocorrer. Sua intenção era a de dar ao participante o máximo de atenção possível através do seu estado de presença total nesse ato.

Figura 12 – *The artist is present*: Marina Abramovic em performance



Fonte: Deli (2013).<sup>19</sup>

Ela desafia o público direta e audaciosamente, pois a essência do seu trabalho é o compartilhamento da experiência entre o participante e o artista, é revelar a natureza humana através de suas ações propostas. A ideia é de deixar ambos no mesmo estado de consciência aqui e agora.

Com essa proposta de aproximação do público em relação ao artista e a obra, Abramovic faz com que o participante não ocupe o lugar de espectador nem no momento que apenas observam. Ela os traz para dentro da ação em todas as suas propostas performáticas, pois, desde suas primeiras performances, ela coloca-se sob situações de extrema dificuldade, a fim de tirar o público de seus padrões ordinários de pensamento:

quando Abramovic se corta com uma faca ou lança seu corpo contra uma parede, a pureza de propósito de sua ação é tamanha que o espectador como que sai de si temporariamente. É o oposto do sensacionalismo ou exibicionismo – um gesto de autorremoção, no sentido romântico do termo –, e ficar sentada imóvel durante três meses convidando pessoas a interagir com ela é algo que, no contexto das vidas aflitas e repletas de distrações que vivemos, faz perfeito sentido (BROCKES, 2014).

---

<sup>19</sup> DELI, 14 jan. 2013. Disponível em: <<http://deli.art.br/2013/01/15/we-serve-the-artist-is-present/>>. Acesso em: 1 mar. 2015.

Portanto, o que mais me chamou atenção na artista e fez com que se tornasse inspiradora para minha pesquisa foi a proposta de como ela traz o participante para dentro de sua ação performática, de forma direta e indireta: convidando-o a realizar a ação ao seu lado ou tirando-o de sua zona de conforto e padrões de pensamento.

## 2.2 LYGIA CLARK

Pensando na proposta da instalação, entendi que meu desejo, enquanto artista, era o de proporcionar ao público um ambiente que não teria destaque em si, e que só passaria a ter a devida importância, na medida em que o público-participante atuasse. Nesse sentido, a obra aconteceria a partir da atuação deste. Senti necessidade, então, de buscar um artista que também pensasse sua arte a partir do participante e não apenas do propositor. Assim, inclinei meus estudos para a visão artística de Lygia Clark.

A trajetória desta revela uma artista atemporal. Sua obra destoa de padrões que podemos facilmente rotular. Para Ferreira Gullar (1980, p. 8), a ação de Lygia Clark “trata-se de uma corajosa tentativa de dar na própria experiência perceptiva a transcendência dessa experiência.”

É em 1960, em *Bichos* (estrutura aberta à manipulação), que ela inicia sua produção, a qual conta com a ação do participante. A partir de então, é possível observar uma sequência de obras que passaram a contar com a interação do público:

A supressão ainda mais radical do objeto pelo ato vivencial torna-se o foco de *Caminhando* (1963). A ampliação do ato vivencial focado no sujeito para o campo intersubjetivo estruturado a partir da reflexividade do corpo é realizado com *Diálogo de mãos* (1966), *O Eu e o Tu* (1967) e *Óculos* (1968). O retorno às coisas mesmas, o contato renovado com o mundo a partir do corpo é objeto de *Nostalgia do corpo* (1968). Em *Arquiteturas Biológicas* (1969), o corpo, a ação, a reconexão com o mundo e a criação de um campo intersubjetivo ganham dimensões arquiteturais (SPERLING, 2006, grifos do autor).

Figura 13 – Bichos (Caranguejo duplo), de Lygia Clark (1961)



Fonte: Itaú cultural (2002).<sup>20</sup>

Segundo David Sperling (2006), professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP, a noção de experiência é ainda mais efetiva na proposição de *Caminhando*, no qual o participante é levado a encontrar-se com as características de toda ação cotidiana: “a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. O ato do participante, ativador desse novo campo artístico, que é a experiência, por sua vez, altera as variáveis tempo e espaço da “obra” artística para o tempo-espaço situado da própria experiência.

Faziam parte desse mesmo movimento experimental nas artes plásticas nos anos de 1960 e 1970, no Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica, os quais foram protagonistas da arte neoconcreta no Brasil. Em 1964, este último criou a obra *Bólides*, que requer a participação do público, nomeando-o “participador”.

Ambos os artistas estabeleceram um elo com a vida cotidiana. Ainda em 1964, após um contato com a escola de samba Mangueira, Hélio Oiticica propôs os “Parangolés”, que são estruturas com panos para envolver o corpo de uma pessoa, em que a obra só passa a ter sentido, à medida que a pessoa se move e dança, dando movimento para as cores no espaço. Em Clark, podemos observar esse estado nos seus “Objetos sensoriais, 1966-1968”. A ideia de utilizar materiais do nosso cotidiano, como água,

---

<sup>20</sup> ITAÚ CULTURAL, fotografia de Rômulo Fialdini, 1 fev. 2002. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro03.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2015.

conchas, borracha e sementes, já sugere no seu trabalho uma intenção de retirar o público da situação de arte, e aproximá-lo de um estado, em que o mundo se molda e passa a estar em constante transformação.

Figura 14 – Objetos sensoriais



Fonte: *Isto é independente* (2012).<sup>21</sup>

Não se trata aqui da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas de que o participante dê um significado a sua movimentação e de que seu ato seja alimentado por um pensamento, nesse caso o estar presente e a ênfase de sua liberdade de ação (CLARK, 1984, p. 3).

As propostas de Clark, sejam com objetos, performances corporais ou instalações, nos proporcionam uma busca do próprio caminho e trazem, por repetidas vezes, a discussão a respeito da percepção e da presença, quando ela nos coloca que só o instante do ato é vivo: “Nele o vir a ser está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência é já o passado. A percepção bruta é o ato do futuro se

---

<sup>21</sup> ISTO É INDEPENDENTE, 31 ago. 2012. Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/234204\\_OBJETO+SENSORIAL+2+0+](http://www.istoe.com.br/reportagens/234204_OBJETO+SENSORIAL+2+0+)>. Acesso em: 1 mar. 2015

fazendo. O presente e o futuro estão implicados no presente-agora do ato” (CLARK, 1984, p. 2).

O que me atraiu em suas propostas, e fez com que ela se tornasse também inspiração para esta pesquisa, foi a ideia de transformação do espectador em participante e seu pensamento sobre o estar presente, que alimenta o pensamento do participante durante a ação proposta na obra e tem como consequência a busca de um significado para a sua movimentação.

### 2.3 O TEATRO IMERSIVO DE PUNCHDRUNK<sup>22</sup>

Durante a pesquisa, entrei em contato com as atividades do grupo chamado *Punchdrunk*, que me ajudou a pensar a construção do roteiro da instalação. Nesse momento, descobri que ele trabalha com o que é nomeado teatro imersivo.

Segundo Marvin Carlson (2013), a partir de alguns trabalhos do grupo, essa modalidade passou a ser uma nova perspectiva de teatro contemporâneo. O intuito, neste caso, é de que o público se encontre em um ambiente fora do teatro convencional, seja um hotel, um bar, um pub, um barracão abandonado; chegando ao local, ele depara-se com uma grande infraestrutura e com uma ambientação extraordinária, podendo entrar e sair livremente:

O termo “imersivo”, introduzido por Punchdrunk na cidade de Nova York, foi aplicado a quase todo tipo de montagem que não está utilizando uma separação convencional entre palco e plateia. [...] *Theatre Immersive* também ganhou alguma notoriedade na França e *Theatreimmersion* na Alemanha, mas foi sobretudo em Londres e Nova York que ele foi visto como o principal desafio para o teatro dramático tradicional (CARLSON, 2013, p. 30, grifos do autor).

Está em cartaz desde 2011 em Nova Iorque o espetáculo *Sleep no more*, da trupe inglesa. A história é baseada em *Macbeth*, de Shakespeare e no filme *Rebecca*, de Alfred Hitchcock. Mas de forma alguma é linear, pois o público pode optar por seguir um único ator durante todo o tempo ou então todos aqueles que lhe parecerem interessantes. É notável que nessa peça o mais importante não é o desfecho ou a compreensão de toda a

---

<sup>22</sup> Punchdrunk é uma companhia de teatro britânica fundada em 2000 pelo diretor artístico Felix Barrett. É pioneira em uma forma de teatro que o próprio grupo intitula como Teatro Imersivo. Sua página oficial é: <<http://punchdrunk.com/>>.

história; o que a trupe está interessada é na experiência do participante em si e na não separação convencional entre palco e plateia.

Figura 15 – *Sleep no more*: coreografia



Fonte: *London glossy UK* (2013).<sup>23</sup>

Cenas acontecem concomitantes em diferentes cômodos do local. O público é inserido no contexto a partir do momento em que são passadas instruções de como eles devem agir ou reagir diante de alguns fatos que ao longo das horas vão acontecendo. As pessoas são instruídas a irem ao espetáculo com sapatos confortáveis, pois além de andarem muito para acompanhar as cenas, devem subir e descer escadas, pular janelas, e nunca conseguem ver o espetáculo por inteiro, pois, como as diversas cenas acontecem ao mesmo tempo, devem decidir rapidamente naquele exato momento quais cenas irão assistir. Elas possuem também livre acesso a todos os lugares, podem beber da bebida das garrafas que ficam espalhadas pelo ambiente, podem ir ao banheiro, abrir gavetas, ler

---

<sup>23</sup> LONDON GLOSSY UK, fotografia de Robin Roemer, 31 jan. 2013. Disponível em: <<http://londonglossy.com/blog/2013/01/31/new-york-nightmares-with-punchdrunks-sleep-no-more/>>. Acesso em: 1 mar. 2015.

cartas que algum performer esteja escrevendo naquele momento, interferir nas cenas, só não podem falar ou quebrar alguma regra que lhes seja imposta no início do espetáculo. Ou seja, passam a ser parte integrante e ativa deste.

Figura 16 – *Sleep no more*: escrita da carta



Fonte: Stage and cinema (2013).<sup>24</sup>

Carlson (2013, p. 32) comenta sobre a aproximação entre os trabalhos de imersão e instalação com o termo pós-dramático:

Esses trabalhos de instalação se aproximam ao pós-dramático, por abandonar o texto convencional e por permitir aos espectadores muito mais controle na configuração e vivência da apresentação. Mas ainda estão comprometidos, como quase todo o teatro chamado imersivo, com aquilo que Pavis chama “o principal inimigo do pós-dramático”: a representação.

Essa afirmação me faz retornar ao *Espectador emancipado*, de Rancière, autor já mencionado aqui.

Apesar de a montagem *Sleep no more* ainda estar comprometida com fragmentos

---

<sup>24</sup> STAGE AND CINEMA, fotografia de Yaniv Schulman e Robin Roemer, 22 maio. 2013. Disponível em: <<http://www.stageandcinema.com/2013/05/22/sleep-no-more-punchdrunk-theatre-company/>>. Acesso em: colocar dia, mês e ano. 1 mar. 2015.

textuais de *Macbeth* e cenas de representação, esta, como outras montagens de teatro imersivo, proporcionam experimentar outro tipo de relação de poder entre ator e plateia, pois, ainda que não de forma total, é permitido ao participante um controle parcial da apresentação.

E se retornamos às propostas performáticas de Marina Abramovic, também comentadas nesta seção, é possível identificar um corpo que é liberado do caráter mimético, tornando-se puramente performativo – característica que Carlson (2013, p. 32) afirma como sendo a principal para realmente aproximar-se do pós-dramático. Portanto, observamos nas propostas da artista a vida cotidiana dentro da moldura performativa, sendo permitido ao público ser participante da obra.

Foi a partir do momento no qual compreendi que a teoria de Rancière, sobre o *Espectador emancipado*, aproximava-se tanto das obras de instalação de Clark, quanto das propostas performáticas de Abramovic e do teatro imersivo de Punchdrunk, que me veio o desejo de criar uma instalação performática imersiva.

Meu objetivo, então, foi o de criar um experimento em que o performer-propositor liberasse o caráter corporal mimético, e convidasse o espectador-participante a fazer parte da ação, em uma moldura de instalação.

## 2.4 RIMINI PROTOKOLL

Até aqui eu já havia decidido quem seriam os artistas e teóricos influenciadores da minha pesquisa e o que eu faria para torná-la prática. A pergunta agora era: como vou conduzir a instalação performática imersiva?

Eu sabia que, de alguma forma, a resposta para essa pergunta estaria no meu diário de escrita automática. Foi então que em uma de minhas leituras deste, lembrei-me de uma palestra que assisti na Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora Paulina Caon, em 2013. Nessa ocasião, ela nos apresentou um grupo performático alemão chamado Rimini Protokoll,<sup>25</sup> dirigido por Stefan Kaegi, diretor suíço, radicado na Alemanha. Kaegi coproduz com Helgard Haug e Daniel Wetzel pelo coletivo Rimini Protokoll.

---

<sup>25</sup> Para maiores informações sobre Rimini Protokoll, acesse: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>>.

Na produção *Remote Berlin*, estreada em 2013, o Coletivo Rimini Protokoll utilizou o recurso do audiotour, sendo este utilizado na área do Turismo. Usá-lo é como se os turistas tivessem um guia turístico ao lado deles o tempo todo, dando dicas sobre as cidades, apresentando lugares e contando sua história; a diferença é que dessa forma eles sentem-se mais à vontade para definir seu próprio roteiro. A proposta do Rimini Protokoll é utilizar esse mesmo recurso para questionar a noção de realidade e apresentar todas as faces de perspectivas incomuns.

Figura 17 – Remote X



Fonte: Rimini Protokoll (2013).<sup>26</sup>

Ainda em 2013, Kaegi desenvolveu o “Remote São Paulo”, no Sesc Belenzinho, um audiotour para 50 participantes, os quais deveriam caminhar com fones de ouvido. Essa performance urbana se deu a partir da ideia de jogos on-line, com vozes computadorizadas, utilizando áudio MP3 com coordenadas e direcionando-os para “explorações” pela cidade de São Paulo.

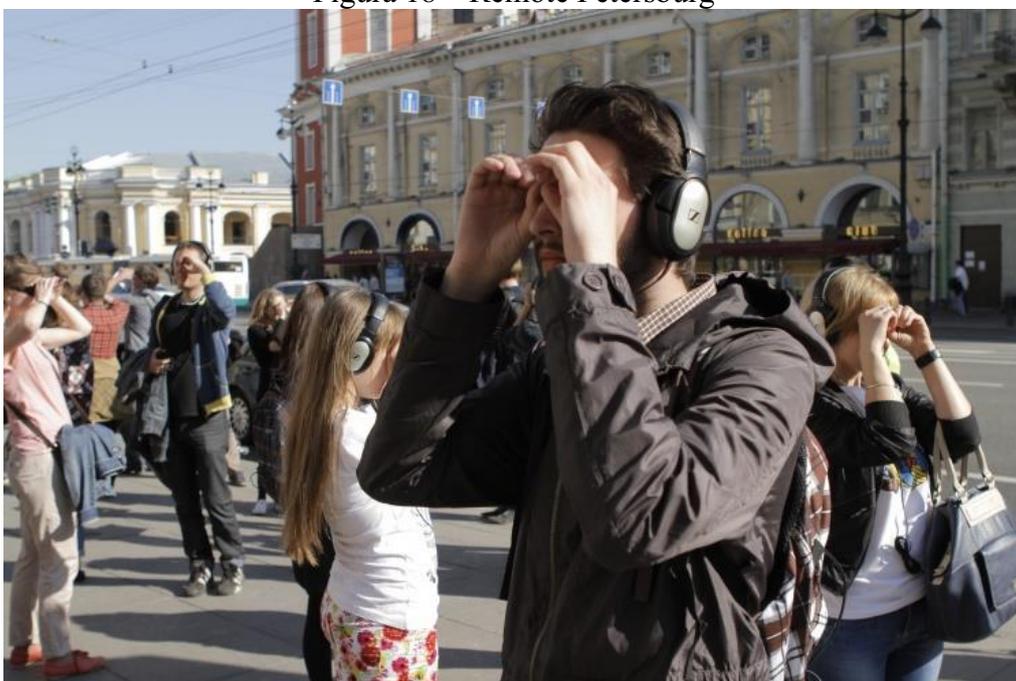
Mais recentemente, diferentes combinações de teatro ambiental nos Estados Unidos e na Europa, sejam elas chamadas de *site-specific*, teatro de passeio ou teatro imersivo, colocaram o público em ambientes que foram planejados como propositalmente ambíguos. Não foram compostos predominante ou unicamente de materiais acidentais, como

<sup>26</sup> RIMINI PROTOKOLL, 27 fev. 2013. Disponível em: <[http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project\\_5905.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_5905.html)>. Acesso em: 1 mar. 2015

aqueles de *Remote Berlin* ou *Light Touch*, nem compostos predominante ou unicamente de materiais não miméticos especificamente selecionados, como em *Sleep No More*, mas compostos de uma mistura inseparável de ambos (CARLSON, 2013, p. 34, grifos do autor).

O audiotour possibilita criar esse ambiente ambíguo que Carlson comenta: cria-se uma atmosfera sonora com materiais selecionados e esta, por sua vez, cria uma ambientação com materiais acidentais a partir das ações desenvolvidas pelos participantes e das reações deles a partir dos estímulos.

Figura 18 – Remote Petersburg



Fonte: Colta (2014).<sup>27</sup>

Após conhecer a proposta do coletivo e ter acesso a esse universo, que, para mim, era totalmente novo, consegui responder minha pergunta de como poderia conduzir a instalação performática imersiva. Decidi, então, que eu utilizaria esse recurso de áudio MP3 com coordenadas que funcionasse como estímulo para diferentes ações dentro de uma sala. E a instalação performática imersiva começou a ganhar um corpo!

---

<sup>27</sup> COLTA, 14 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.colta.ru/articles/theatre/407830>>. Acesso em: colocar dia, mês e ano. 1 mar. 2015.

### 3 O PARTICIPANTE COMO FOCO

O foco deste texto é a relação do participante com o ato performativo, é o público dentro da instalação performática imersiva, que pressupõe outro envolvimento com a obra, que não é mais o envolvimento apenas como observador. Ao pesquisar performance, instalação e teatro de imersão, por diversas vezes, deparei-me com o termo presença. Dessa forma, a proposta desta seção é analisar a presença enquanto sinestésica, no sentido de estar atento com todo o corpo, ouvir com este e ver com o sexto sentido, como nos coloca Anne Bogart (2005).<sup>28</sup>

Este último conceito é uma discussão contemporânea, na qual os estudos da Neurociência defendem que, além dos cinco sentidos já conhecidos pelos seres humanos, visão, audição, tato, paladar e olfato, ainda temos o sexto sentido, que é o sinestésico.

Sinestesia é uma palavra de origem grega: *syn* significa “união” e *esthesia* significa “sensação”. Esse termo é utilizado para referir-se a uma figura de linguagem, como a visão com audição, ou o tato com olfato, e é também utilizado para descrever fenômenos provocados por uma condição neurológica.

Segundo Enrico Pitozzi (2014, p. 175), através dela, ao aguçar a atenção, é possível apreciar a consistência das coisas. Sentir a ideia de espaço. Experienciar sons próximos e distantes. Dar-se conta de toda uma gama de detalhes sutis: elementos marginais vistos como presenças vagas pelos cantos dos olhos. Pode-se sentir, por exemplo, a pressão do ar e a presença da reverberação da luz em uma sala, o som do sistema nervoso.

O que é de fato a presença sinestésica? O que significa estar presente? Como podemos analisar a presença? Maíra Castilhos Coelho (2013) expõe a ideia de que aquela pode ser analisada a partir de três perspectivas: presença corporal, sensação e estado mental:

A presença corporal seria de natureza existencial, ou seja, ela trabalha com a ideia de que, simplesmente, a pessoa está ali. Evidentemente, é um conceito muito amplo. Já a sensação aconteceria através do espectador, aquele que percebe, que recebe a presença. E, por fim, o estado mental remete à ideia da pessoa estar ali fisicamente, mas não mentalmente. Quando se está num lugar, num espetáculo e se tem a sensação de estar ausente. Essa ideia de estado mental é muito

---

<sup>28</sup> Anne Bogart, nascida em 25 de setembro de 1951, é atualmente uma das diretoras artísticas da SITI Company, que ela fundou juntamente com o diretor japonês Tadashi Suzuki, em 1992. Professora na Universidade de Columbia, é a autora dos livros: *Um diretor se prepara* e *O livro dos Viewpoints*.

importante, porque a pessoa pode estar ali fisicamente, mas não mentalmente.

Essa investigação pode dar-se ainda a partir de duas perspectivas: do performer e do público. Este, num estado de relaxamento ou extrema tensão, pensa e reage diferente em relação ao que está sendo proposto. Da mesma forma, o performer pode manter-se conectado consigo mesmo a partir do momento em que domina de forma consciente a reação e a combinação de vários elementos trabalhados no momento do treinamento, tais como: consciência de seus movimentos, tensão, espaço, tempo, ritmo.

Renato Ferracini (2000), ator e pesquisador do Lume, chama esse estado de presença de organicidade. Ele acredita que ao quebrar tudo que é conhecido e viciado no ator, consegue-se trabalhar com as energias potenciais escondidas e guardadas. Ao refletir sobre esse aspecto, penso que da mesma forma quando se quebra o que é conhecido e viciado no corpo do público, conseguimos estimular que ele trabalhe energias potenciais escondidas.

Existe ainda outro termo que se refere a esse assunto, utilizado por Peter Brook (2000), que é nomeado “Centelha da vida”. O diretor utiliza esse termo para se referir a uma ideia de um teatro de fortes qualidades expressivas, devido a sua alta capacidade de “prender” a atenção do público. Em relação ao trabalho do ator, afirma, constantemente, que o principal elemento determinante de toda a sua qualidade resvala no fato de existir ou não “vida” no ato de representar. É nesse ponto que Brook propõe, com bastante relevância, as seguintes questões: qual a diferença entre um homem que, imóvel no palco, consegue chamar nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo? Então me pergunto: quais são as possibilidades que encontramos na performance para concentrar e trabalhar essa energia de tensão entre participante e proponente no momento da apresentação cênica?

O autor define como percepção de pequenas centelhas o fato de se acreditar que o mais importante para o performer é que seu trabalho seja interessante para quem o vivencia. Ele nos diz que é primordial: “saber se a cada momento, no ato [...] de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que acende e dá intensidade a esse momento comprimido e destilado” que é o evento teatral, pois “essa centelhazinha de vida tem de estar presente a todo instante” (BROOK, 2000, p.10).

Segundo Abramovic (2012), “não importa o trabalho que se faz como artista, o mais importante é o estado mental com que você o realiza. Performance é uma questão de estado mental”.

Portanto, usarei a expressão “presença” para me referir à manifestação do *corpespiciente* (VINE, 2009, p. 17), a vivenciar a experiência no “aqui agora”, no ato da performance, ou seja, colocando o potencial psicofísico inteiramente alinhado com o trabalho presente.

### 3.1 A PRESENÇA DO PARTICIPANTE NA PERFORMANCE

Anne Bogart e Tina Landau (2005) trazem a reflexão da performance, tendo o performer como enfoque: a partir do momento em que ele para de se preocupar em “fazer”, passa a “estar” e, então, as conexões acontecem.

A palavra “estar” me remete a diversas relações, que podem lhe acompanhar: estar atento ao outro, estar atento ao que se está fazendo, estar aberto à experiência, que também se refere à experiência da presença, que, num determinado nível de descrição, envolve um jogo de estados entre percepção e ação.

Em palestra proferida no 13º Cole (Congresso de Leitura do Brasil), realizado na Unicamp, no período de 17 a 20 de julho de 2001, Jorge Maria Larrosa (2001), doutor em Educação pela Universidade de Barcelona, fala a respeito da experiência do ponto de vista do sujeito. Para esta pesquisa, podemos compreendê-lo tanto como performer quanto público:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (LARROSA, 2001).

De acordo com Eleonora Fabião (2008), “a força da performance está em turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo”. A autora explica que se trata de “buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial” (FABIÃO, 2008, p. 237).

Vivenciando experiências livres, relacionando o corpo com elementos, como o tempo e os papéis vinculados à sociedade, o performer cria através da performance o

canal para trocas e manifestações de seus questionamentos, encantamentos, sentimentos e ideias com o outro.

Ao analisar a condição do público, penso que quando se quebra o que é conhecido e viciado no corpo dele, conseguimos estimular que trabalhe energias potenciais escondidas.

Para experienciar algo, é necessário estar disponível e sensível. Se estivermos preocupados em absorver informações, automaticamente racionalizamos o que poderia ser uma experiência sensível.

Para Larrosa (2004), a informação não deixa lugar para a experiência, que é quase o contrário da experiência, uma antiexperiência. É preciso que o público esteja disponível ali naquele encontro e se deixe tencionar por aquela experiência, aquela relação entre o performer, o público e o contexto. Estar imerso em uma instalação performática é uma via de mão dupla, é preciso se contaminar e se deixar contaminar pelo contexto, a iluminação, a sonoplastia, o texto, o ato performático.

Nesse sentido, Sandra Meyer (2011) afirma que em performances como as das coreógrafas Laura Dean e Trisha Brown e os longos espetáculos com movimentos lentíssimos do diretor americano Robert Wilson, os atores e bailarinos trabalham com conceitos de repetição, acumulação e baixa intensidade. A experiência de representar ou assistir a algumas obras deste último tem uma relação estreita com uma espécie de frequência baixa, em que o jogo com a temporalidade é fundamental. Seu objetivo é envolver o público numa espécie de “frequência”. Desse modo, as conexões entre presença e tempo se amplificam.

A presença na performance, esta relação intimista de fluxo energético criada entre performer e público, pode se dar a partir do jogo com a temporalidade, permitindo que o público coloque-se em outra frequência, mais alta ou mais baixa do que a experimentada no dia a dia.

Sandra Meyer (2011, p. 2) afirma que estar no momento significa “manter um estado de atenção sobre si mesmo, em relação a outros *performers* em cena e em relação à audiência na imediatez da performance”:

Este senso envolve a ambos, artista e audiência, na sensação de viverem juntos uma experiência uníssona. Esta experiência é um complexo e ativo engajamento corporal em conexão com o ambiente. Ou seja, o ser humano é constituído pela experiência, pelo estar no mundo, “pela luz do sol, forças eletromagnéticas, energias físicas interpessoais e outros elementos do ambiente aos quais responde, em maneiras

frequentemente não acessíveis à consciência cognitiva” (MEYER, 2011, p. 2).

De acordo com Marina Abramovic (2012), “em performance é preciso uma tomada emocional. É um tipo de diálogo interno entre o participante e o artista. E se você estiver presente cem por cento durante a performance, o momento emocional chegará para todos”.

São muitos os caminhos que podemos percorrer para estarmos envolvidos nesse jogo de percepção ativa e ação. Contudo, independente do que for escolhido, o objetivo é sempre o mesmo: presentificar o *corpespiciente* fluxo energético e percepção, na intenção de dar vida ao ato cênico (VINE, 2009).

### **3.2 A PRESENÇA DO PARTICIPANTE NA INSTALAÇÃO**

Nicolas Bourriaud (2009, p. 9), em seu livro *Estética relacional*, faz uma extensa e cuidadosa apreciação a respeito das realizações artísticas contemporâneas, tendo como questão principal: “quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, com a história, com a cultura?”

Para ele, os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. A transparência social, mesmo relativa, dessas obras, é o que as diferencia de outras atividades humanas. Portanto, as primeiras vão além de sua presença no espaço: elas se abrem ao diálogo, à discussão de que o artista que lida com a estética relacional tem um horizonte prático e teórico: as relações humanas. As obras desses artistas, em sua opinião, lidam “com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos” (BOURRIAUD, 2009, p. 60).

A partir disso, compreendo que cada obra é uma entidade orgânica, que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Cada uma é um organismo vivo. Dessa forma, a instalação artística já carrega essa característica, em seu próprio conceito, pois ela só passa a existir a partir do momento em que um artista ressignifica e dá vida a um ambiente, a fim de atrair a atenção e o olhar do público para a reflexão e/ou experiência sobre determinado assunto.

Entre o público e a instalação performática, por exemplo, pode se estabelecer uma integração total, existencial. A instalação performática tem um circuito próprio de

movimentos que propicia estímulos ao público e também reage aos estímulos do sujeito. As suas partes relacionam-se funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento dessas partes é interdependente.

Ana Maria Albani de Carvalho (2005, p. 253) comenta a respeito das relações entre recinto de exposição, o evento e a figura do espectador:

Adentrar em seus limites, envolverá, da parte do espectador, uma disposição em perceber quais atitudes, comportamentos ou condutas são pertinentes ou necessárias a uma fruição que possa ser considerada efetiva em relação ao que é proposto pela própria obra [...] Muitas obras que se configuram como instalação, entre outros aspectos, porque não se restringem ao âmbito da visibilidade, por exigirem a concorrência dos outros sentidos e mesmo a percepção do corpo e do lugar ocupado por este em relação à obra e ao modo como esta proporciona uma determinada experiência de ordem espacial e temporal, colocando em discussão o caráter convencional – i.e. natural, porém naturalizado – dos comportamentos e atitudes adoradas em nosso contato com as obras de arte.

Na relação que se estabelece entre o público, performer e instalação não há passividade em nenhum dos lados. Acontece, na realidade, um diálogo cíclico, em que a instalação performática tem respostas aos estímulos do público, ao passo que este continua reagindo conforme os estímulos daquela.

Helio Oiticica (1986, p. 91) produziu um texto em 1986, em que ele distingue dois tipos de “participação”, a de ordem “sensorial corporal”, que pode abarcar algum tipo de “manipulação” por parte do público e o que designou como “participação semântica”, a qual envolve uma assimilação dos aspectos artísticos e estéticos da obra.

Ana Maria Albani de Carvalho (2005, p. 263) comenta que se tem em conta que os dois tipos de “participação” se entrecruzam, ainda que possamos imaginar que o primeiro (a manipulação física de um objeto) não é garantia do segundo (“participação semântica”, que envolve a compreensão).

Pensamentos como esse, que dizem respeito ao conceito da “participação” do público, nos faz retornar a Jacques Rancière (2010), o qual defende que o fato de uma obra manter sua estrutura em aberto, seja para o público determinar o momento de seu início e fim, ou seja, pelo caminho a ser percorrido durante a obra, já pressupõe uma mudança na relação de poder entre artista e público. Quando o primeiro a compõe, pensando que sua execução depende da participação do público, ele abre mão do poder total de conduzi-la, e divide esse poder de sua realização com a plateia.

Portanto, como é possível observar, a instalação artística desde seu surgimento já vem propondo e investigando uma relação diferenciada com o público, em que ele não aparece mais como “observador” da obra, mas sim como participante atuante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da escrita deste estudo, tentei compreender a presença do público por diversas óticas e através de vozes que ele trouxe para dialogar dentro do trabalho. As perguntas e inquietações guiaram este trabalho. Mais do que as respostas, elas são, na verdade, pistas para novos questionamentos.

Olhando para o trabalho geral, o que vejo são objetivos se transformando em desejos através de recortes. Vejo a concretização da pesquisa através de ações e reações que aconteceram como um todo: uma determinada leitura que me moveu a pensar em uma ação, ou um desenho que foi produto desta e me trouxe a necessidade de uma determinada leitura, uma conversa que me proporcionou olhar por outra perspectiva a ação proposta ou a ideia de realizar alguma que fomentou a necessidade de conversar com pessoas e, por fim, isso fez com que eu conhecesse outros artistas. E foi assim que esta pesquisa se deu, através desse jogo de inspirações e reações.

O que a moveu, inicialmente, foi possibilitar a compreensão da presença e a relação do público com o ato performativo, o que me impulsionou a buscar artistas que coubessem no processo de composição dessa trajetória. Fui lentamente percebendo que havia muitos deles, tanto nacionais quanto internacionais, que já propunham em suas obras a ruptura com o conceito de espectador-observador, a fim de que este se tornasse público-participante da obra. Diante desse vasto campo de experimentação com o qual me deparei, ficou clara a necessidade de fazer recortes para dar continuidade à pesquisa.

Em um segundo momento, meu objetivo foi criar um experimento em que o proponente liberasse o caráter corporal mimético, e desse ao participante a oportunidade de ser parceiro na realização dessa ação, e isso dentro de uma moldura de instalação. Para tanto, elegi elementos que me ajudaram a pensar a metodologia de criação, como a escrita automática, de Nathalie Goldberg e o conceito de reperformatar, apresentado aqui por Marina Abramovic e Tânia Alice. Essas escolhas, que compuseram a metodologia de criação, representam um caráter fundamental neste estudo, pois se outros aspectos tivessem sido elegidos, teria surgido outra criação no lugar de “Estar: Experimento I” e outras experiências seriam vivenciadas.

A partir de “Estar: Experimento I”, ocorreu a necessidade de compreender melhor qual era a relação dos elementos tempo, espaço e percepção sensível, com o caráter imersivo proposto na pesquisa. Disso derivou-se a criação de “Estar: Experimento II”, a

qual trouxe consigo o diálogo com o que chamei de “artistas inspiradores”. Para entender como tempo, espaço e percepção sensível estariam presentes, nesse caso, foi fundamental entrar em contato com as teorias e obras de Marina Abramovic, Lygia Clark, Punchdrunk e Rimini Protokoll, pois me possibilitaram atingir um dos objetivos desta pesquisa, que era a criação de uma instalação performática imersiva que me possibilitasse trabalhar com os elementos escolhidos e abrigasse o performer e o público.

O que pude observar de “Estar: Experimento II” é que houve a construção de um ambiente não convencional com as características de uma instalação. Esse espaço, que abrigou um performer proponente, proporcionou diversas experiências para os participantes, inclusive a de imersão, no sentido de entrega profunda à experiência artística proposta.

Essa imersão fica evidente na reflexão sobre os relatos dos participantes expostos no item 1.3.2. Se não houvesse uma entrega profunda ao que foi proposto, não surgiriam sensações, sentimentos, questionamentos, reflexões e conexões entre a obra e a experiência de vida de cada um, pois essas são características de uma experiência sensível e não racional.

Mensurar essa entrega do participante ou o nível de imersão deste na experiência artística proposta não cabe a esta pesquisa, pois seria necessário realizar outros recortes e dialogar com outras teorias e obras, fato este que possibilita abertura para propor uma continuidade deste estudo em um futuro projeto de doutorado.

## REFERÊNCIAS

ALICE, Tânia. O re-enactment como prática artística e pedagógica no Brasil. **Revista eletrônica E-misférica**, v.1, n.8. 2011. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/alice>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

ARAÚJO, Yara Rondon Guasque. Ambientes imersivos e participativos. **Revista Arte e conhecimento**, Brasília, v.4, n.4, set. 2005. Disponível em: <<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Ambientes-Imersivos/51622430.html>>. Acesso 15 jan. 2015.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and compositions**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROCKES, Emma. Marina Abramovic fala sobre sofrer pela arte e distribuir armas ao público. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1463654-marina-abramovic-fala-sobre-sofrer-pela-arte-e-distribuir-armas-carregadas.shtml>>. Acesso em: 1 set. 2014.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

CARLSON, Marvin. **Teatro imersivo contemporâneo**. 2013. Trabalho apresentado na 6ª Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais, Blumenau, 2013. Não publicado.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CLARK, Lygia. A propósito da magia do objeto. In: **Livro-obra**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. Disponível em: [http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=20](http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20). Acesso em: 10 ago. 2013.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

COELHO, Maíra Castilhos. Presença ou a qualidade discreta do estar ali. **Revista brasileira estudos da presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 646-658, maio./ago. 2013. <https://doi.org/10.1590/2237-266030163>

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ESCRITA DA DANÇA. Disponível em: <http://escrevedance.blogspot.com.br/>. Acesso em: 2 jul. 2014.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista sala preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-146, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

FERRACINI, Renato. O treinamento energético e técnico do ator. **Revista do Lume**, Campinas, n.3, p. 94-113, 2000.

FORNACIARI, Christina Gontijo. Fazer o novo, fazer de novo? Marina Abramović e a performance para além do documento. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6., 2010, São Paulo. In: **Anais...** São Paulo: Abrace, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/memoria/vicongressoterritorios.htm>>.

FREIRE, Ida Mara. Tecelãs da existência. **Revista estudos feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 565-584, maio./ago. 2014. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000200010>

GOLDBERG, Natalie. **Escrevendo com a alma**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

INSTALAÇÃO. **Itaú Cultural**, 3 abr. 2006. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3648](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648)>. Acesso em: 1 mar. 2014.

LARROSA, Jorge Maria. Ensaio erótico. In: LARROSA, Jorge Maria. **Linguagem e**

**educação depois de Babel.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 151-165.

LARROSA, Jorge Maria. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** 20 jul. 2001. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/atualidade/info/textos/saber.htm>>. Acesso em: 1 jan. 2015.

LYGIA CLARK. Disponível em: <<https://www.mercadoarte.com.br/blog/lygia-clark/>>. Acesso em: 1 mar. 2014.

MEYER, Sandra. Presença: entre percepção e ação. REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Abrace, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/46.%20Sandra%20Meyer.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

MILLET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto.** São Paulo: Edusp, 1992.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PITTOZZI, Enrico. A percepção é um prisma: corpo, presença e tecnologias. **Revista brasileira estudos da presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, maio/ago. 2014. <https://doi.org/10.1590/2237-266043367>

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Revista urdimento**, Florianópolis, v. 1, n.15, p. 107-122, out. 2010. <https://doi.org/10.5965/1414573102152010107>

SAGASETA, Julia Elena. **Instalación teatral**: experimentación y denuncia en *Manifiesto de niños*, 2007. Disponível em: <<http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/02.html>>. Acesso em: 2 jul. 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **Revista o percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Luciana Bosco. **Instalação**: espaço e tempo. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura**. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark, 30 set. 2006. Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea\\_ho/ho\\_sperling](http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_sperling)>. Acesso em: 3 dez. 2014.

VINE, Tereza Margarida Morini. **Somos todos anjos... caídos ou não**: dança vocal: a pura poesia da imagem do movimento. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

## **Filmografia**

MARINA Abramovic: The artist is present. Direção: Matthew Akers. Nova York: HBO, 2012. (106min.).

ANEXOS

ANEXO A – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 1

No próximo  
final de SEMANA

SURTO!!!

CASA de VIBRO

Incomôdo

OBSERVAÇÃO

Me sentindo observada, observando.

Cemitério.

carne

caminhos vazios..

CORPOS  
JOGADOS

A necessidade

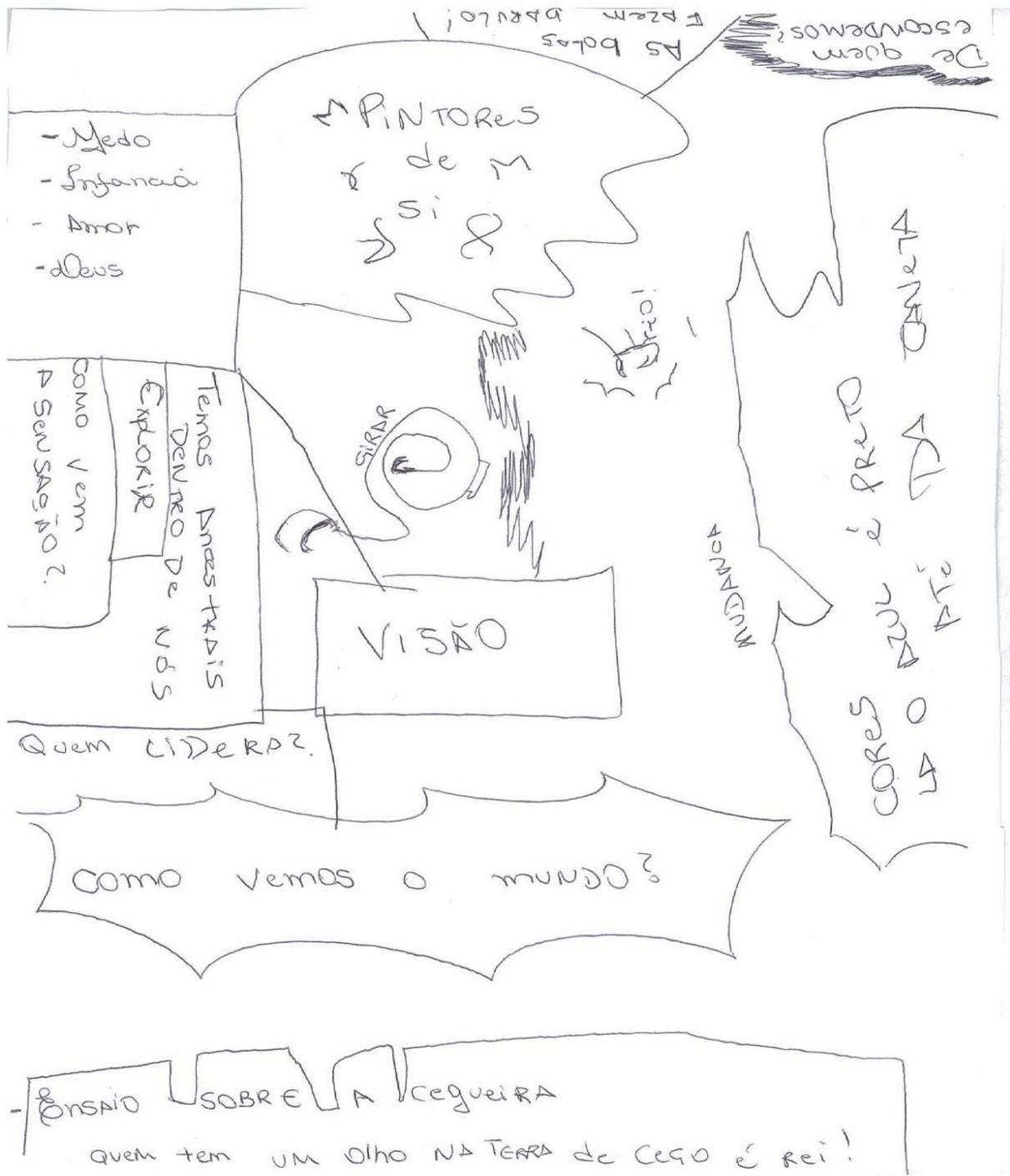
COORDENARIA

de se movimentar...  
em todos.

MUITA  
OBSERVAÇÃO

PEITOS  
BOLAS

ANEXO B – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 2



Incômodo foi a sensação  
anual, o tempo parecia  
muito repentinamente, eu ia  
sentir falta de ar. O  
tempo dilatado, não  
vejo direito mas sei  
quem são as pessoas.  
O que é ser intuitivo?  
podemos fazer coisas  
nesses estados racionais?  
As vezes sinto que a  
primeira imagem era  
clique. Senti que a  
respiração via um

caminho p/ chegar "a  
 algo mais "meu" "nao  
 racional" "corporal"  
 tinha vindo de dia  
 longe mas nao me  
 senti segura pq nao  
 enxergava direito.  
 a pintura corporal  
 por muito curta e o  
 papel muito duro p/  
 receber a impressao, HM  
 tendo talvez fosse melhor.  
 O tempo de observar a  
 pintura foi eterno!!!  
 Ai que ar gelado!

Justamente  
 dentro  
 de  
 feito  
 muito  
 gosto!

ANEXO D – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 4



ANEXO E – Relatos dos participantes de “Estar: Experimento II”: participante 5

