

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**HULI DE PAULA BALÁSZ**

**Fronteiras e paradoxos:  
a relação intermidiática entre cinema e performance  
no documentário  
*Espaço além - Marina Abramović e o Brasil***

**São Carlos  
Julho, 2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

**HULI DE PAULA BALÁSZ**

**Fronteiras e paradoxos:  
a relação intermediática entre cinema e performance  
no documentário  
*Espaço além - Marina Abramović e o Brasil***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som. Linha de Pesquisa: História e Políticas do Audiovisual Orientador: Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva.

**São Carlos  
Julho, 2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

## **Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Huli de Paula Balász, realizada em 30/07/2020.

### **Comissão Julgadora:**

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva (UFSCar)

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda (UFSCar)

Prof. Dr. William Pianco dos Santos (FMU)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

## **Agradecimentos**

Aos familiares, em especial a minha mãe, Sandra, e a meu pai, José Estevão, pelo amor incondicional, cuidados e amparo estrutural ao longo de toda a vida e à irmã Thaís, pelo carinho e fraternidade.

Ao companheiro Victor, por todo apoio, sintonia, alegrias e crescimento conjunto ao longo de quatro anos.

Às longevas amigas e amigos pelo imensurável suporte imaterial e tantas diferentes trocas afetivas e filosóficas, Mariana, Jessica, Douglas, Helena, Marina, Carla, Débora, Ranieri e Jackson, que estiveram mais próximas durante os anos do mestrado.

Ao orientador, Prof. Samuel Paiva, pelo acolhimento de minha proposta desde o início, pela confiança em meu trabalho, pela minuciosa orientação e preciosas contribuições, pelos incentivos, gentileza, compreensão e principalmente pela honra de ter sido sua orientanda. Espero ter feito jus a esta caríssima oportunidade!

À docente Cristina Alvares Beskow pelas significativas contribuições na banca de qualificação.

À professora Suzana Reck Miranda, em especial, pelo cuidado e pelas valiosas contribuições, desde a banca de qualificação até a defesa.

Ao docente William Pianco dos Santos pela atenção e expressivas contribuições a este trabalho também na banca de defesa.

Ao PPGIS, em especial à coordenadora Luciana Araújo e ao secretário do programa, Felipe Rossit, por sua constante disponibilidade e dedicação.

Ao docente Gustavo Padovani, em especial, pela atenção e contribuições com o projeto inicial no período de aplicação ao processo de seleção do PPGIS.

Às colegas e aos colegas da universidade, pela companhia, diálogos e celebrações, em especial a Nadia, Stefano e Daniele pela gentileza em me acolher em suas residências em determinados dias em São Carlos.

A todo corpo docente e técnico-administrativo do PPGIS e da UFSCar.

À Capes pelo primordial auxílio financeiro que possibilitou não apenas minha permanência no programa, com a devida dedicação, mas também a apresentação do trabalho em diversos congressos e a participação em atividades de pesquisa em outras universidades.

Ao estimado Wesley Bastos e ao cineasta Marcelo Gomes pelas caras sugestões de propor ao professor Samuel Paiva a orientação desta pesquisa, o que abriu os caminhos para esta realização.

Ao amigo Wesley Avante, em especial, por ter compartilhado comigo o momento em que assisti pela primeira vez *Espaço além* e fui acometida pela possibilidade de estudá-lo na pós-graduação.

Ao trabalho de todos envolvidos na obra *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*, em especial ao diretor Marco del Fiol e ao Marcos Moreira, do dueto O Grivo, pela cortesia em cederem entrevistas à pesquisa.

Às luzes, às sombras e a tudo que é divino.

Por fim, por ter sido privilegiada, encorajada e agraciada por todas essas formas de oportunidades, que, de maneira mais ou menos direta, contribuíram para a realização e conclusão de cada etapa desta pesquisa.

## Resumo

Este trabalho analisa o documentário brasileiro *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* (*The Space In Between - Marina Abramović and Brazil*, Marco Del Fiol, 2016) pelo viés da intermedialidade, na tentativa de compreender as relações entre cinema e performance. O filme aborda a trajetória de Abramović em busca de cura pessoal e inspiração artística pelo país. Nessa peregrinação, a artista viaja por regiões do Brasil experimentando rituais sagrados e explorando os limites entre arte, imaterialidade e consciência. Como referencial teórico é utilizado o conceito de “*in-betweenness*” de Ágnes Pethő (2018), apoiado sobre o eixo de pesquisa da intermedialidade com base também em autores tais como Dick Higgins (2012) e Irina Rajewsky (2012), entre outros. O objetivo geral desta pesquisa é investigar de que forma a relação intermediária entre cinema e performance no filme revela a dimensão subjetiva da personagem e para isso são abarcados também os conceitos de performance em Richard Schechner (2006), Roselee Goldberg (2016) e Tania Alice (2014), verificando o possível cotejo entre o modo de documentário performático de Bill Nichols (2012) e a remediação (Jay David Bolter e Richard Grusin, 1999) desta arte no cinema, uma vez que ao longo da jornada da artista, nota-se o deslocamento da performance para o universo cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema; performance; intermedialidade; *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*.

## Abstract

This work analyzes the Brazilian documentary *Espaço além - Marina Abramović and Brazil* (*The Space In Between: Marina Abramović and Brazil*, Marco Del Fiol, 2016) for the bias of intermediality. The film approaches Abramović's trajectory in seek of healing and inspiration around the country. In her pilgrimage, the artist travels through regions of Brazil experiencing sacred rituals and exploring the boundaries between art, immateriality and consciousness. As theoretical reference, Ágnes Pethő's (2018) concept of "in-betweenness" is considered and supported by the intermediality research axis also based on authors such as Dick Higgins (2012) and Irina Rajewsky (2012). The aim of this research is to investigate how the intermedial relationship between cinema and performance in that film reveals the subjective dimension of the character. In this regard, it also studies concepts of performance in authors such as Richard Schechner (2006), Roselee Goldberg (2016) and Tania Alice (2014). Besides, this research verifies possible comparison between the mode of performative documentary (Bill Nichols, 2012) and remediation (Jay David Bolter and Richard Grusin, 1999) of performance in film, since one can notice the displacement of the performance to the cinematographic universe throughout Abramović's journey.

Keyword: Cinema; performance; intermediality; *The Space In Between: Marina Abramović and Brazil*

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Foto da primeira participação de Paco Blancas, autor do livro *75*, na peça *The artist is present* (2010). Extraída do portfólio online de Marco Anelli ..... **13**
- Figura 2 - Utilização do recurso estilístico - luz e sombra - como tentativa de representação da subjetividade da personagem no filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* . **36**
- Figura 3 - Planos que se repetem: à esquerda: primeira aparição deste enquadramento na cena. À direita, o mesmo enquadramento, porém, um minuto e meio depois da primeira aparição do plano ..... **38**
- Figura 4 - Utilização dos recursos estilísticos - *time lapse* e pós-colorização - como tentativa de representação da subjetividade da personagem no filme *Espaço além* ..... **38**
- Figura 5 - Tentativa de sistematização das (im)possíveis localizações do *In-Betweenness*. No dado esquema, cada círculo representa uma posição, ou competência artística (mídia ou experiência), e as regiões em verde representam os locais onde supostamente a ideia do in-betweenness poderia se encontrar ..... **46**
- Figura 6 - Vista da exposição *Lugares de poder*. Galeria Luciana Brito. Foto de Edouard Fraipont ..... **52**
- Figura 7 - Retrato da artista com uma vela da série *Lugares de poder*. Brasil, 2013 ..... **53**
- Figura 8 - Dormindo junto ao poço de fogo da série *Lugares de poder*. Brasil, 2013 ..... **53**
- Figura 9 - A caverna (*The cave*) da série *Lugares de poder*. Brasil, 2013 ..... **53**
- Figura 10 - Queda d'água da série *Lugares de poder*. Brasil, 2013 ..... **53**
- Figura 11 - Arte para capa do filme antes da mudança de título ..... **56**
- Figura 12 - As sete esferas interligadas da performance. Desenhado por Richard Schechner (2006) ..... **65**
- Figura 13 - Público experienciando a performance *Generator* (2014-2017) ..... **67**
- Figura 14 - Dona Flor, Abramović e equipe. Extraída do filme *Espaço além* ..... **76**
- Figura 15 - A artista ouve Dona Flor sem tradução instantânea. Imagem extraída de *Espaço além* ..... **77**
- Figura 16 - Mãe Filhinha passando ensinamentos a Abramović ..... **79**



Figura 17 - Abramović analisa imagem de livro de uma mulher em ritual .....	<b>82</b>
Figura 18 - Abramović faz análise de foto na Fundação Pierre Verger .....	<b>83</b>
Figura 19 - Cena constituída por diversos aspectos performáticos. Fragmentos extraídos do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>85</b>
Figura 20 - Artista deitada junto aos cristais em busca de inspiração em 1989. Extraídas do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>87</b>
Figura 21 - <i>Shoes for departure</i> , 1991. Imagem extraída do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>88</b>
Figura 22 - Imagens dos sapatos de Abramović já nas galerias de arte. Imagem extraída do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>88</b>
Figura 23 - Abramović segura cristal em Marabá em 1989. Imagem retirada do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>89</b>
Figura 24 – Planos detalhes em partes do corpo. Fragmentos do filme <i>Espaço além</i> . ...	<b>92</b>
Figura 25 - Marina caminhando em direção à Gruta da Lapa Doce. Imagem extraída do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>94</b>
Figura 26 - Exemplo de <i>glass harmonica</i> à esquerda e <i>bowls</i> tibetanos tocados com baqueta de feltro à direita .....	<b>97</b>
Figura 27 - A cozinha como ritual para Dadá, em Salvador, no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>100</b>
Figura 28- Rito de candomblé é observado por Abramović no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>101</b>
Figura 29 - Em roda, homens cantam e preparam o cipó para o chá de ayahuasca em ritual xamânico. Cena do filme <i>Espaço além – Marina Abramović e o Brasil</i> .....	<b>102</b>
Figura 30- Abramović submetida aos ritos espirituais de Rudá landé em Curitiba Cena do filme <i>Espaço além – Marina Abramović e o Brasil</i> .....	<b>103</b>
Figura 31 - Performance <i>Freeing the voice</i> (3 horas), Centro Cultural Estudantil (SKC), Belgrado, 1976 .....	<b>114</b>
Figura 32 - A imaterialidade toma forma de ovo no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>114</b>
Figura 33 - Depois de muito esforço, a <i>performer</i> consegue quebrar um ovo de galinha com as mãos no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>116</b>
Figura 34 - Correspondências entre as obras: à esquerda, cena do videoperformance <i>Timeless point of view</i> (1980) e à direita, cena do barco em <i>Espaço além</i> (2016).....	<b>120</b>

Figura 35 - Imagens da peça <i>Balkan baroque</i> , 1997.....	<b>122</b>
Figura 36 - <i>Rhythm 5</i> (90 minutos), Centro Cultural Estudantil, Belgrado, 1974 .....	<b>125</b>
Figura 37 - Fragmento de cena de <i>Espaço além</i> : tentativa de externalizar em montagem fotográfica o tumulto psicológico de um médium .....	<b>127</b>
Figura 38 - Planos detalhes em mãos e pés. Fragmentos do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>128</b>
Figura 39 - Primeiríssimo Plano. Fragmentos do filme <i>Espaço além</i> .....	<b>129</b>
Figura 40 - <i>Rhythm 2</i> (3 horas). Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, 1974 ....	<b>132</b>
Figura 41 - <i>Rhythm 4</i> (45 minutos). Galleria Diagramma, Milão, 1974 .....	<b>134</b>
Figura 42 - <i>Expansion in space</i> . (32 minutos) Documenta 6, Kassel, 1977 .....	<b>135</b>
Figura 43 - Pés de Marina em contato com a terra em <i>Espaço além</i> .....	<b>136</b>
Figura 44 - Mulheres mexendo a caldeira da ayahuasca em fervura no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>137</b>
Figura 45 - Mulheres lavam e secam cada folha de chacrona à esquerda e homem escova cada cipó Mariri à direita no filme <i>Espaço além</i> .....	<b>137</b>
Figura 46 – Rudá landé e Abramović em ritual. Fragmentos do filme <i>Espaço além</i> ....	<b>139</b>
Figura 47 - Denise encosta o ovo no pescoço de Marina em <i>Espaço além</i> .....	<b>141</b>
Figura 48 – Denise Maia e Abramović em ritual. Fragmentos do filme <i>Espaço além</i> ....	<b>142</b>

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: <i>Espaço além</i> - Perspectivas Teóricas e Metodologias</b> .....	<b>30</b>
<b>Capítulo 2: Do Cinema à Performance</b> .....	<b>48</b>
2.1. Sobre a realização do documentário .....	<b>48</b>
2.2. Documentário performático .....	<b>69</b>
2.3. A música fílmica .....	<b>94</b>
<b>Capítulo 3: Da Performance ao Cinema</b> .....	<b>104</b>
3.1. Interseção entre realidade e performance .....	<b>104</b>
3.2. Subjetividade e corpo .....	<b>124</b>
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>145</b>
<b>Referências</b> .....	<b>149</b>
<b>Anexo I – Entrevista com Marco del Fiol</b> .....	<b>160</b>
<b>Anexo II – Ficha técnica do filme</b> .....	<b>173</b>

## INTRODUÇÃO

O documentário de longa-metragem *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* (*The Space In Between: Marina Abramović and Brazil*, Marco Aurélio Del Fiol, 2016) gira em torno da viagem que a artista Abramović faz, entre os anos de 2012 e 2016, por diversas regiões do país em busca de cura e desenvolvimento espiritual.

Marina Abramović é uma renomada artista sérvia e desde a década de 1970 destaca-se internacionalmente por suas obras de performance. Segundo declarações em autobiografia (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017), ao longo de sua carreira, a *performer* conviveu com monges tibetanos, aborígenes (povos originários australianos) e vivenciou retiros espirituais na Índia com o objetivo de aprender com outras formas de cultura e credo. Talvez por este motivo, inclusive, que o Brasil, país onde convivem tantas religiosidades, tenha lhe servido nessa investigação que é tida também como um processo criativo.

Nesse documentário em que a artista procura conhecer maneiras diferentes de grupos e crenças lidarem com a dor, acompanhamos Marina Abramović e uma reduzida equipe de filmagem conhecendo pessoas, lugares e tendo vivências em determinados rituais sagrados pelo Brasil. Marina inicia sua jornada por Abadiânia, onde passa pela Casa Dom Inácio de Loyola e encontra João Teixeira de Faria<sup>1</sup>. Ainda no local, ela tem uma longa conversa com Andy Grace e Dorothy Cooke. No Distrito Federal, a artista passa pelo Vale do Amanhecer, em Planaltina, onde conversa com Itamir Damião. Em Goiás, Marina passa por Alto Paraíso, onde conhece o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, Dona Flor (Florentina Pereira dos Santos) e o cerrado no Jardim de Maytreea. Na Bahia, a artista se delonga um pouco mais. Em Salvador, conhece a chefe de cozinha Dadá (Aldacir dos Santos), no restaurante Tempero da Dadá, passa também pela igreja Nosso Senhor do Bonfim, pelo templo de candomblé Terreiro de Gantois (Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê), onde conhece Mãe Carmem (Carmen Oliveira da Silva) e pela Fundação Pierre Verger.

---

<sup>1</sup> Apesar de estarmos cientes dos processos criminais acerca do suposto “médium” João de Deus, como os de estupro de vulnerável, violação sexual, abusos, fraudes e porte ilegal de armas, por fugir do escopo deste trabalho, não entraremos neste mérito aqui e passaremos a nos referir a ele por seu devido nome, João Teixeira de Faria.

Em Lençóis, Marina passa pela Chapada Diamantina, onde conhece os rituais neoxamânicos com o dirigente Zezito Duarte (José Duarte Filho) na Fazenda Riachinho. Em Cachoeira, Marina visita a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte e o terreiro de candomblé Ilê Axé Itayle de Yemanjá Ogunté, onde conversa com Mãe Filhinha (Narcisa Cândido da Conceição).

A trinta minutos do centro de Curitiba, em Campo Magro, a artista passa pelos ritos de Denise Maia e Rudá Iandé, no Centro de Estudos Ancestrais Raízes de Dan. Em Minas Gerais, passa por Corinto, nas minas de cristais, como forma também de rememorar sua primeira vinda ao país, ocorrida em 1989, em Marabá, no Pará. Ao final, Marina ainda passa pelo SESC Pompéia, em São Paulo, para a exposição *Terra comunal*.<sup>2</sup>

De forma geral, o filme é composto por uma parte considerável de imagens nas quais testemunhamos as vivências e interações da artista com diversas pessoas. Muitas vezes essas imagens são sobrepostas por narrações em voz over da artista, contendo suas percepções em relação ao que foi vivido na respectiva cena. Em outros momentos há a ocorrência de planos subjetivos, como se a câmera, e conseqüentemente os espectadores, se posicionassem no lugar da artista. Já em alguns segmentos observamos planos contemplativos, de paisagem, pessoas ou objetos. E, por vezes, ouvimos apenas a voz performática da artista sobreposta a alguma fotografia ou tomada praticamente estática.

A artista, que detém uma relevância colossal para a história da arte da performance, tem como um dos principais trabalhos *Art must be beautiful (Arte deve ser bela, 1975)*, peça realizada no Festival de Charlottenborg em Copenhague, em que, durante trinta minutos, compulsivamente escova seus cabelos ao repetir as frases “arte deve ser bela” e “a artista deve ser bela”. A propósito, de acordo com Abramović em sua autobiografia, “um operador de vídeo registrou a performance e foi o primeiro vídeo da minha vida” (Idem, p. 95); *The lovers (Os amantes: a caminhada da Grande Muralha, 1989)*, obra em que Marina e Ulay (Uwe Laysiepen), artista *performer* e companheiro dela

---

<sup>2</sup> Há a *hashtag* “#Pessoasdepoder” criada pela página do filme na plataforma do Facebook contando um pouco das histórias e dos locais de alguns dos personagens de *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*.

durante doze anos, decidem caminhar durante três meses na Grande Muralha na China para marcarem o fim do relacionamento e parceria; e *The artist is present (A artista está presente)* apresentada em 2010 no Museu de Arte Moderna de New York (MoMA), no qual passou, durante três meses, oito horas diárias sentada em silêncio frente a uma cadeira vazia, permitindo que cada um dos espectadores se sentasse diante dela e a encarasse nos olhos, pelo tempo que desejassem, levando o público a questionar suas próprias emoções. Segundo a artista, o objetivo desta peça era mostrar a um grande público o potencial transformador da performance ao “voltar-se a si” e, em alguns momentos, ela afirma que se sentia como um espelho para cada pessoa que resolvia se sentar à sua frente. “Essa performance tinha durado tanto que havia se tornado a própria vida” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 359). É interessante notar os desdobramentos intermediáticos de *The artist is present*. Por exemplo, em sua autobiografia, Abramović conta que o fotógrafo Marco Anelli registrou cada um dos rostos dos participantes da performance, cerca de mil e quinhentas fotografias, e após um tempo lançou um livro com cada uma delas, intitulado *Portraits in the presence of Marina Abramović (2012)*. Em seu portfólio online o fotógrafo disponibiliza cerca de duzentas dessas fotografias, inclusive, com o registro de tempo que cada participante permaneceu sentado na performance. Podemos perceber que a permanência varia de minutos a horas<sup>3</sup>.

Inclusive, na autobiografia, Marina conta que houve um homem que se sentou diante dela vinte e uma vezes, permanecendo, na primeira vez, durante sete horas. Segundo Abramović, este mesmo homem escreveu um livro para a artista intitulado *75* (Paco Blancas, 2010), de aparentemente um único exemplar, com setenta e cinco relatos de pessoas que participaram da performance, no decorrer de seus setenta e cinco dias.

---

<sup>3</sup> Para visualização do portal online: <https://www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>. Acesso em junho de 2020.

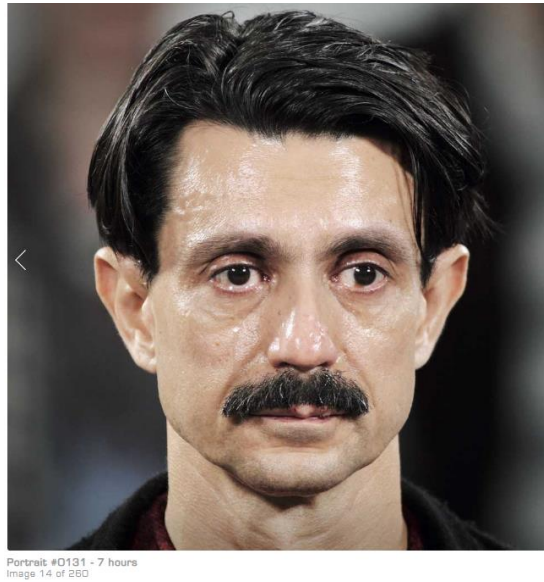


Figura 1 - Foto da primeira participação de Paco Blancas, autor do livro *75, na peça The artist is presente* (2010). Extraída do portfólio online de Marco Anelli.

No filme, a jornada da *performer* contempla vivências em determinados locais conhecidos popularmente entre alguns grupos como sagrados, como a Chapada dos Veadeiros, Abadiânia, a tradição dos raizeiros e benzedeiros de Goiás, os rituais do Vale do Amanhecer em Brasília, a força do sincretismo religioso na Bahia, as cerimônias com ayahuasca e sauna sagrada na Chapada Diamantina, os processos xamânicos em Curitiba e a força dos cristais em Corinto, Minas Gerais. As experiências disparam uma viagem interna e pessoal na artista por lembranças, dores e aprendizados.

Em sua autobiografia Marina Abramović relata que o documentário nasce de sua pesquisa de “objetos transitórios” - algo similar aos “objetos sensoriais” já realizados por Lygia Clark ou aos “Parangolés” de Hélio Oiticica<sup>4</sup> - iniciada no final dos anos 1980 no

---

<sup>4</sup> São similares aos objetos transitórios de Abramović no sentido de convidar o público a interagir com a obra, experienciando e cocriando a performance. Dessa maneira, a existência da peça artística ocorre apenas a partir de sua relação com o sujeito participante. Os “objetos relacionais” ou “objetos sensoriais” de Lygia Clark consistiam em um tipo de prática terapêutica com materiais que acionavam em seu público diversos sentidos, como tato e olfato, enquanto os Parangolés de Hélio Oiticica consistiam em objetos como capas, bandeiras ou telas coloridas, por vezes carregados com escritos políticos, que sendo associados a objetos festivos da cultura popular, funcionavam como dispositivo para que o público interagisse lhe dando o movimento e a vida que a cada participante cabia. Além de desestabilizar a noção objetificada da arte, a peça sugeria o confronto a padrões convencionais de comportamento e seu nome se referia a um tipo de gíria no português usada para designar uma situação de animus, de agitação ou confusão. (CYPRIANO, 2018) e (ENCOCLOPÉDIA, Itaú Cultural, 2020).

estado do Pará e de sua investigação do que chama de “lugares de poder” no Brasil, conjugado à decisão de registrar essa viagem com uma equipe de filmagem local. Os objetos transitórios de Abramović consistem em determinados materiais, como cristais, que têm como intenção incluir o público na criação da obra e, de acordo com Cypriano (2008), eles “recriam, no século 21, o desejo de superação da banalidade do cotidiano, por meio de modelos de ação dentro do mundo real”.

O que Marina chama de “lugares de poder” pode ser entendido por religiões, espaços esotéricos, institutos ou grupos de religiosidades híbridas e rituais. E, por extensão, o que chama de “pessoas de poder” se refere às mães de santo, terapeutas espirituais, curandeiras, médiuns e sábios. A pesquisa da artista auxiliaria, então, na construção do Método Abramović que consiste em algumas práticas de concentração, desaceleração, introspecção e quietude (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017) e, segundo a artista, conhecer determinadas pessoas e participar de certas vivências no Brasil poderiam lhe servir como inspiração.

Por sua vez, o diretor Marco Aurélio Del Fiol é nascido em Curitiba e desde os anos 2000 se dedica ao registro audiovisual de artistas contemporâneos como Olafur Eliasson, Isaac Julien, Maurício Dias e Walter Riedweg. Sua produtora, Mão Direita, é especializada em documentários sobre arte e educação e recentemente lançou o filme *Cravos* (2018), que conta a história de três gerações de artistas baianos, e o filme para televisão *Pessoas* (2019), que reúne histórias de vida de famosos e anônimos, que, ao longo de vinte e cinco anos, já fazem parte do acervo do Museu da Pessoa, em São Paulo. *Espaço além: Marina Abramović e o Brasil* foi seu primeiro filme em formato de longa-metragem e é composto pelas imagens das vivências de Abramović pelo Brasil articuladas a conversas com pessoas que cruzam seu caminho e com um tipo de narração em relato sobre a experiência, colocado em voz over em grande parte das cenas. Esse relato da artista direciona também a experiência do espectador, uma vez que expõe de forma objetiva, ainda que por vezes metafórica, por exemplo, o que é percebido, pensado ou sentido pela personagem nas determinadas experiências.

De acordo com Fiol em entrevista à redação SescTV (2017), o convite para dirigir o filme foi repentino: uma amiga *performer* do diretor, Paula Garcia, lhe telefonou em dezembro de 2011 com a proposta para dirigir o documentário, avisando que Abramović



chegaria em poucos dias. O diretor ainda conta brevemente que nesses primeiros dias de gravação tiveram de despende recursos pessoais para a realização do filme, conseguindo a restituição de uma parte apenas dois anos depois, através de editais. Na autobiografia de Abramović também há as seguintes passagens quanto ao processo de vinda ao Brasil que culminou no filme:

Em 2012, o PAC Milão [...] me convidou para criar uma apresentação. O tema seria de minha escolha e o convite chegou num momento interessante: eu estava planejando produzir toda uma nova obra e apresentar o Método Abramović pela primeira vez. Para a nova obra, queria construir mais objetos transitórios, usando cristais; e Luciana Brito, minha galerista de São Paulo, me ajudou a encontrar o patrocínio para uma viagem às minas de cristais do Brasil. Tão importante quanto isso, porém, foi o fato de que esses recursos cobriram minha pesquisa para investigar lugares de poder no país e me permitiram procurar pessoas [...]. Decidimos registrar minha viagem com uma equipe de filmagem local e Paula Garcia, uma talentosa artista performática brasileira que eu tinha conhecido na galeria de Luciana, se ofereceu para pesquisar pessoas e locais que eu deveria visitar e montar um itinerário. Mais tarde, o material resultante dessa viagem se tornaria um filme, intitulado *The Space In Between: Marina Abramović and Brazil*. Cheguei a São Paulo com meu grupo [...] e conheci a equipe de filmagem, chefiada por Marco Del Fiol, de quem gostei de pronto (ABRAMOVIĆ, KAPLAN, 2017, p. 386).

De acordo com a entrevista de Camila Sayers com o diretor Marco Del Fiol (2016) para o canal de entrevistas *The Fan Carpet Extra*, Marina chegou a vir ao Brasil três vezes para as filmagens. Em sua primeira vez viajaram durante alguns dias na virada dos anos de 2012 e 2013 por Goiás e outras localidades. Na segunda vez, em 2014, a artista voltou para fazer as cenas em Curitiba. Nessa vez a *performer* acatou a sugestão da produtora do filme, Minom Pinho, para que fizesse uma apresentação nos Sesc's Pompéia e Belenzinho no ano seguinte. Então, em 2015, Abramović voltou ao Brasil para fazer as cenas em São Paulo em sua exposição *Terra comunal*. Para Fiol esse foi um bom fechamento para a experiência de Abramović no Brasil, e ele também afirma que foi uma forma da artista gratificar a sociedade brasileira pelo que experienciou e aprendeu no país (cf. FIOLE, 2016).

Fiol ainda afirma que o processo de produção foi substancialmente colaborativo e que a concepção do filme teve muita participação da *performer*, a quem se refere como

tendo sido imensamente generosa. À vista disto, e também levando em consideração o protagonismo inerente à Abramović, que transborda a personagem e o universo fílmico, uma vez que diz respeito também a sua biografia, utilizamos por vezes, além de “filme de Fiol”, o termo “filme de Abramović”.

Cabe observar também que há duas versões do filme. Na primeira delas, intitulada *The Space in between – Marina Abramović and Brazil* há dois minutos extras que mostram Abramović chorando durante um desabafo no Vale do Amanhecer. A pedido da artista, esse trecho foi excluído da segunda versão, por sua vez, intitulada *The Space in between – Marina Abramović in Brazil*, para fins de distinção. Para esta pesquisa foi utilizada a versão mais completa do filme.

Uma vez que nosso objeto se trata de uma obra que dialoga tanto com o cinema quanto com a performance, podendo, assim, ser abordado sob o viés da intermedialidade, categorizamos as noções que serão utilizadas no embasamento desta dissertação em três principais segmentos: um primeiro capítulo abordando *Espaço além*<sup>5</sup> pelo viés das perspectivas metodológicas da conceituação da intermedialidade; um segundo sobre os aspectos cinematográficos do documentário, especificamente aqueles relacionados à produção e análise da construção fílmica; e um terceiro sobre as possíveis interlocuções entre as performances artísticas já realizadas por Abramović e sua performance no documentário, que se dá atravessada por seu corpo e sua subjetividade, no esforço de compreendermos a obra como um *in-betweenness*, termo que trataremos melhor ao longo do trabalho.

Por nosso objeto de estudo ser constituído por tal apresentação intermediária da viagem de Marina Abramović, se faz necessário enunciar que o objetivo geral desta pesquisa é compreender as relações entre cinema e performance com base no método da intermedialidade e no conceito de *in-betweenness*, a partir do estudo de caso do filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*. Para tanto, constam como objetivos específicos a investigação e compreensão do complexo espaço intersticial em que *Espaço além* pode se localizar, ou seja, o *in-betweenness*; a investigação das relações

---

<sup>5</sup> Vale observar que, por vezes neste trabalho, será utilizado o termo simplificado *Espaço além*, em vez do nome completo do filme, *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*. Já a análise fílmica foi realizada sobre a versão mais completa que, em inglês, se intitula *The Space in between: Marina Abramović and Brazil*.

entre o documentário performático e *Espaço além*, bem como a conexão entre arte e realidade; e a análise da forma como é transposta para o filme a subjetividade da personagem em suas buscas pessoais, o que significa analisar de que maneira o emprego da linguagem cinematográfica na obra possibilita revelar a dimensão imaterial do sujeito.

Assim sendo, vale mencionar que a escolha deste recorte se deu sobretudo por duas razões: a primeira refere-se a um interesse primário em questões implicadas na temática do filme, isto é, a busca transcendental do indivíduo, que por sua vez é evidenciada com certa frequência em filmes de estrada e filmes de viagem. No caso de *Espaço além*, trata-se de uma busca que se dá por um deslocamento que é tão físico quanto metafísico. Como afirmam dois grandes estudiosos da análise fílmica, a escolha dos objetos não são neutras: “Uma tal neutralidade científica [ao se tratar de crítica e análise fílmica] é muito ilusória, e por trás de qualquer ‘escolha de objeto’ há sempre, como numa relação amorosa, preferências pessoais” (AUMONT; MARIE, 2004, p.14).

Não é novidade que o sujeito está em constante busca de uma esfera mais profunda do ser e isso pode ser verificado desde escritos da Antiguidade até manifestações em obras contemporâneas. Neste sentido, é notória a relevância de um estudo sobre *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*, pois o filme atualiza essa dimensão para o universo fílmico.

A segunda motivação, na qual este trabalho acaba por priorizar sua atenção, diz respeito à forma e meio em que esses aspectos são revelados. Nesta ocasião, o filme aciona a reflexão em relação ao fazer cinematográfico impulsionando a teorização e o debate, uma vez que se localiza na obra o fator intermediático entre cinema e performance.

A intermedialidade é um conceito que vem sendo estudado ao atravessar várias disciplinas do conhecimento, mas ainda não se constitui enquanto uma teoria estabelecida. Segundo Ágnes Pethő (2011), no campo dos estudos fílmicos a intermedialidade é um conceito que ainda é rodeado de ceticismo e ambiguidade. Fazendo uma varredura na historiografia das metodologias em intermedialidade no cinema, a autora destaca que a intermedialidade é vista como ‘um eixo ou conceito de

pesquisa ao invés de um sistema coerente de pensamento capaz de unir todo o fenômeno intermediário em uma única teoria” (Idem p. 20).

Portanto, essa pesquisa cumpre um importante papel ao colaborar com o desenvolvimento das investigações neste campo e fomentar a produção de dados para a história da intermedialidade, contribuindo, assim, com a construção de um espaço para pensá-la enquanto um método ou eixo de pesquisa, introduzindo-a, justamente, no campo dos estudos sobre cinema.

Com isso, verificamos que esta pesquisa se inscreve no tipo descritivo-exploratório se apoiando em fontes primárias, como o próprio filme, e fontes secundárias obtidas por meio de consulta ao material de autores que detalharemos a seguir, entre eles, Ágnes Pethő (2011, 2015, 2018), Bill Nichols (1991, 1995, 2002), Roselee Goldberg (2016), Rune Gade (2005), Anne Jerslev (2005) e David Bordwell (2013).

Assim, o trabalho visa teorizar, analisar e interpretar os aspectos recolhidos das questões e objetivos, bem como do cruzamento de referencial teórico, com o intuito de melhor explorar os caminhos para suas respostas.

Para fins metodológicos, lançamos mão do livro *A análise do filme* (AUMONT; MARIE, 2004) à guisa de se ampliar a teoria, incorporando-a à análise das obras de performances da artista com base no conceito da intermedialidade. Especialmente no segundo capítulo, nos valem de uma análise que investiga o filme nos baseando na maneira como é proposta pelos autores:

Vamos considerar o filme como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica). (AUMONT; MARIE, 2004 p. 10)

Também são consultados os processos e resultados de pesquisas obtidos no Cinemídia - Grupo de Estudo sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos).

O grupo fundamenta-se na investigação das mídias audiovisuais a partir de uma compreensão da história e da teoria como fatores

dinâmicos e conjugados a produtos, processos e suas mediações, partindo de três eixos de pesquisa, a saber: os regimes do discurso audiovisual; as intermedialidades; o som e a música no audiovisual. (CINEMÍDIA, 2019)

No decorrer da pesquisa, após revisão das análises e materiais já produzidos a partir do filme, nos deparamos com a necessidade de realizar uma entrevista (FIOL, 2019) com o diretor do filme, com a finalidade de sanar algumas lacunas que persistiram ainda depois de extensa busca por informações já publicadas a respeito da obra.

Por fim, tratando-se de uma pesquisa qualitativa, o apanhado de resultados dá origem a uma dissertação em que são destacados conceitos e conclusões que poderão vir a ser publicados, colaborando com a investigação acadêmica. Tendo isso em vista, introduzimos o fluxo de investigações com uma breve apresentação de cada capítulo da pesquisa.

O primeiro deles será dedicado a considerações sobre a ideia da intermedialidade, com base em estudos realizados no primeiro ano do Curso de Mestrado, principalmente na disciplina Tópicos de Intermedialidade e nos debates sobre pesquisas apresentadas no Cinemídia. Esse primeiro capítulo, então, está respaldado em escritos de Dick Higgins (2012), Irina Rajewsky (2012), Bolter e Grusin (1999) e em especial Ágnes Pethő, autora que resgata um apanhado de conceituações anteriores no intuito de analisá-las e organizá-las à luz da intermedialidade enquanto um método de reflexão.

Ao sugerirmos, no caso da obra *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*, uma incidência performática lograda em meio fílmico começamos, então, com a discussão referente à intermedialidade nos fundamentando no conceito de “*in-betweenness*”, segundo a proposição de Ágnes Pethő (2015, p. 146). Conforme ela afirma, nas últimas duas décadas o conceito de intermedialidade vem surgindo como um dos mais desafiadores da teoria das mídias e o que a motiva a se debruçar sobre o tema não é a criação de novas taxonomias aplicadas ao universo das imagens em movimento, mas, sim, um forte desejo de investigar o que o “inter” implícito na ideia de “intermedialidade” significa e o que realmente implica no cinema.

Esse “inter” indicando que esse tipo de teorização, ao invés de ser voltado às estruturas, é focado nas relações e em algo que

acontece entre as mídias, em vez de simplesmente existir dentro de uma determinada significação, provou ser o elemento chave do termo. (PETHÓ, 2011, p. 1.)<sup>6</sup>

Além disso, Pethó explica que o argumento de que o cinema possui laços indissolúveis com outras mídias artísticas é um dos mais antigos preceitos da teoria do cinema, e afirma ter sido a conceituação da intermedialidade a responsável por trazer essas relações manifestas no cinema à tona, dando ênfase à maneira com que o cinema incorpora formas de todas as outras mídias e é capaz de estabelecer diálogos entre diversas artes. Esta pesquisa procura evidenciar a capacidade que a intermedialidade possui de dar suporte a análises como as que nos propomos a fazer aqui, auxiliando a pensar as relações intrincadas entre o cinema e a performance em *Espaço além*.

A intermedialidade também é encontrada nos estudos de Jay David e Richard Grusin (1999), ao se referirem a práticas intermediáticas, ao cunharem o conceito de *remediation*, que é traduzido, neste trabalho, como remediação. De acordo com Pethó, essas tendências que têm as mídias de remediarem-se são perceptíveis desde o início do cinema e estendem-se até os meios recentes de mutação do vídeo, como a televisão e o ambiente digital no chamado “pós-cinema” (PETHÓ, 2011, p.2).

A autora refere-se a certos tipos de filmes como se o cinema se posicionasse conscientemente ‘entre’ mídia e artes, colocando em jogo as tensões geradas pela heterogeneidade de meios. Esse “inter” considerado por Pethó como o “elemento-chave” para o entendimento do termo intermedialidade é descrito mais adiante em seus textos como *in-between*, com referência àquilo que se situa entre mídias. Ou, conforme explica Marlène Monteiro (2015, p. 37) em diálogo com o pensamento de Pethö (2015), diz respeito a um “espaço intersticial”.

---

<sup>6</sup> Ao longo desta dissertação, serão minhas todas as traduções de textos que não foram publicados em português. No entanto, os textos originais estarão disponibilizados em notas de rodapé. Neste caso: *This ‘inter’ indicating that this kind of theorizing is focused on relationships, rather than structures, on something that “happens” in-between media rather than simply exists within a given signification has proved to be the key element of the term.*

Poderíamos pensar que no filme *Espaço além* esse “*in-between*”, como o próprio título em inglês do filme sugere, funciona tanto para pensarmos em termos de argumento fílmico, quanto em termos de forma fílmica, o que em última análise acaba por ser nossa defesa aqui. Por exemplo, no primeiro caso, o argumento *in-between* refere-se ao espaço instável onde Marina se encontra em suas experiências: entre o material e o imaterial; entre o passado e o futuro; entre público e obra; entre a saúde e a doença; entre a pergunta e a resposta; entre a esperança e o desespero, tangenciando um espaço de transição. Talvez só não possamos chamar, de fato, de uma transição porque não se trata de um caso em que se deixa um estado para ir em direção ao outro, o que poderia se entender como uma transição. Ainda, neste momento, supomos que não parece haver esse movimento, pois simplesmente se está entre ambos ou, ainda possivelmente, em ambos, de maneira interseccional, como se a escolha de apenas um lugar, este que está “fora do entre”, não fosse possível. Trata-se de um espaço tido, no próprio campo da intermedialidade, como utópico, intangível, fazendo referência inclusive à noção de heterotopia de Foucault (1986 *apud* PETHŐ, 2011).

Trata-se, portanto, de um espaço entre, ou além, daquele que se é binariamente convencionalizado a pensar. Tanto assim que o *The Space In Between* do título do filme foi traduzido como *Espaço além*, ou seja, além das convenções, além das fronteiras, não de um lado, tampouco de outro, porém, além destas possibilidades. Muito provável que essa tradução também tenha sido feita de tal maneira para que a expressão que Abramović usa com frequência “space in between” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017) não soasse ligeiramente estranha se traduzida literalmente, para “espaço-entre”.

Já em termos de forma, podemos pensar que o *in-between* do título do filme dialoga justamente com os apontamentos sobre intermedialidade em Pethő: um lugar entre diferentes campos das artes, no caso, entre a performance e o cinema. Na cena em que vemos Abramović em conversa particular com a lalorixá, ou mãe Carmem, do templo de candomblé Terreiro de Gantois, em Salvador, ouvimos a artista narrar em voz *over*.

Eu amo viver no que chamo de espaço intermediário [space in between]. Para mim é um dos espaços mais criativos para os artistas estarem. É quando você abandona todos os seus hábitos e se abre completamente para o destino e para novas ideias. Tudo fica vulnerável porque você sai da zona de controle. (ESPAÇO ALÉM..., 2016) <sup>7</sup>

O primeiro capítulo, portanto, possibilitará a compreensão de algumas das complexidades intrincadas nas relações entre mídias, tal como se estabelecem a partir da obra analisada, ao passo que também lança luz a este vasto campo de discussões teóricas acerca das conexões entre as artes, acionando um gatilho para que, no capítulo seguinte, sejam adensados os pontos pertinentes especialmente à faceta fílmica deste objeto.

Tendo isso em vista, seguimos para as competências da segunda seção deste trabalho, partindo de uma breve explanação a respeito, por exemplo, de alguns aspectos que originaram o filme, assim como os conceitos de documentário performático e estilo cinematográfico envolvidos em sua concepção. O segundo capítulo - Do Cinema à Performance - está dividido em três segmentos. No primeiro deles é feita uma discussão no que tange alguns dos pontos de realização da obra. Isso nos demanda uma busca voltada a questões pré-fílmicas tais como, informações sobre concepção e surgimento do projeto, viabilização, orçamento, equipe, processos de escolhas e decisões de produção. Essas informações, que são úteis como documento histórico e fornecem maior domínio sobre nosso objeto, foram reunidas a partir de entrevistas encontradas em publicações diversas, livros, artigos, portais e, principalmente, pela interlocução com Marco Del Fiol.

---

<sup>7</sup> Texto original: *I love to live in space in between. The space in between for me is one of the most creative spaces for artists to be. Is when you leave all habits and you are completed open to destiny. You are open to new ideas when everything is so vulnerable because you are out of your control zone.*



Por ora, vale dizer que o longa-metragem, que até a fase de finalização se chamaria *A corrente*, foi distribuído pela Elo Company, tendo ocupado dezessete salas comerciais brasileiras. Foi produzido pelas irmãs Jasmin e Minom Pinho, da Casa Redonda. Em 2014, ainda durante o processo de pré-produção, o documentário participou de um *pitching* no *Sunny Side of the Doc*<sup>8</sup>, uma feira internacional de documentário que ocorre há trinta anos na cidade de La Rochelle na França. Tanto a produtora quanto a distribuidora integravam a delegação *Brazilian TV Producers*, um programa de exportação da entidade sem fins lucrativos BRAVI (Brasil Audiovisual Independente, antiga Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão - ABPITV) em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), instituições que possibilitaram a referida participação no *Sunny Side of the Doc*.

Já em relação ao conceito de documentário, assim como o de performance, ambos implicam uma significativa gama de abordagens teóricas. Por esta razão, gostaríamos de adiantar que, para fins metodológicos, utilizaremos, no embasamento de nossas análises, as concepções de documentário de Bill Nichols (2012) por haver uma maior aproximação da pesquisadora em relação a seus estudos. Portanto, no segundo tópico do capítulo, *Espaço além* será discutido enquanto um documentário performático, assim como também enquanto um documentário poético, com base nos estudos de Nichols. Já nas reflexões sobre performance, também estarão implicadas noções de Roselee Goldberg (2016) e Richard Schechner (2006), além de aspectos sobre *mise-en-scène*, de acordo com Bordwell (2013). Tal investigação envolve a observação de questões de narrativa, estrutura de roteiro, montagem, escolha de planos, enquadramentos e som. No terceiro tópico do segundo capítulo, a investigação se dá de forma semelhante, mas com atenção voltada à trilha sonora do filme, em especial sobre o que diz respeito à música extra-diegética, composta na pós-produção do filme pelo grupo O Grivo.

---

<sup>8</sup> Mais informações a este respeito podem ser encontradas em: <http://bravi.tv/documentario-espaco-alem-marina-abramovic-e-o-brasil-produzido-pela-casa-redonda-estreia-dia-19-de-maio-nos-cinemas/>. Acesso em agosto de 2020.

Problematizando de antemão alguns aspectos que serão mais trabalhados no segundo capítulo, há um interesse, nesta pesquisa, em traçar paralelos, por exemplo, entre o documentário performático e a remediação da performance para o cinema, portanto, como dito, há determinados aspectos no filme que serão investigados à luz da teoria do documentário de Bill Nichols, em especial com referência aos modos performático e poético ainda que seja possível mencionarmos elementos no filme que nos remetem ao modo participativo, ao verificarmos que tanto Marina como a equipe fílmica estabelecem laços relacionais com as personagens secundárias e os locais, por exemplo. Mas, uma vez que é inferida a não existência de um roteiro pré-definido para o filme, o que também atribui certo grau experimental à obra, vamos nos concentrar, neste momento, especialmente nas relações entre *Espaço além* e esses dois dos modos elencados pelo autor, o performático, que, segundo Nichols, tomou forma entre os anos 1980 e 1990 e, possivelmente, o modo poético, que remonta à década de 1920.

Pensar a performance no filme inserida nessa perspectiva do documentário performático nos ajuda a esmiuçar a peça rumo a um entendimento maior de seus diversos significados. A propósito, podemos pensar em algumas cenas para exemplificar neste momento. Em uma delas, Marina é posicionada, centralizada, em frente à câmera e discursa a respeito das propriedades medicinais do alho e da cebola e instrui como descascá-los. Após isso, mostra como comê-los para, segundo ela, obter mais estímulos energéticos. Podemos entender este ato específico como algo que evoca a prática performática, ao mesmo tempo em que é possível, também, entendê-lo como um dos aspectos que constitui o documentário performático. Inclusive a forma como Marina constrói e conduz esse discurso se aproxima muito dos textos instrutivos que acompanham suas peças em galerias de arte que, de forma geral, trazem um enunciado que, em uma primeira leitura, poderia ser entendido como uma instrução óbvia ou banal.

Na sequência da Cachoeira dos Anjos e Arcanjos, em Alto Paraíso (GO), quando a artista é orientada a agir de determinadas maneiras e à cena são empregados recursos digitais, como a desaceleração de quadros na pós-produção, por exemplo, podemos entender a cena em si como um ato evocativo da performance como também, mais uma vez, um tipo de recurso do próprio documentário performático. Esses paralelos são fecundos, ao passo que nos ajudam a tomar consciência sobre como é produzido o efeito

daquilo que está posto na obra, isto é, os processos técnicos e estilísticos empregados para a produção de determinadas impressões, o que, a propósito, são perseguidos nesta pesquisa.

Segundo Nichols, é possível e recorrente que os modos se misturem, não havendo entre eles quaisquer possíveis relações hierárquicas pautadas sob períodos históricos. Desta maneira, podemos buscar investigar *Espaço além* como um documentário performático ao mesmo tempo em que também é possível identificar na obra segmentos do modo poético, não significando este tipo de concomitância, portanto, um estabelecimento de relação comparativa entre tais.

Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. Num filme mais recente, não precisa ser dominante um modo mais recente. Ele pode se voltar para um modo mais antigo, embora ainda inclua elementos de modos mais recentes. *Por exemplo, um documentário performático pode exibir muitas características do documentário poético.* Os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os. (NICHOLS, 2012, p. 136, grifo meu)

Nesse processo de análise da obra, parecem proveitosas, ainda, as definições de *mise-en-scène* em David Bordwell (2013). Segundo o autor, o termo diz respeito a todos os aspectos visuais que compõem uma determinada cena. Apesar de Bordwell não incluir o som em suas colocações, nesta análise o conceito é acrescido de apontamentos também neste sentido. Portanto, o termo aqui é aplicado no momento em que nos debruçamos sobre o estilo cinematográfico utilizado para empregar a subjetividade da artista na obra. Por sinal, esta aplicação do conceito de *mise-en-scène* à análise se faz ainda mais conveniente ao constatarmos seu caráter intermediário, podendo servir tanto para pensarmos o teatro, ou artes cênicas, quanto o cinema.

Por isso, no decorrer do segundo capítulo, no terceiro tópico, também é feita análise acerca dos processos de produção da trilha musical do filme a partir de dados

recolhidos em entrevista realizada com Marcos Moreira (2019), um dos integrantes do dueto O Grivo. O compositor comenta a respeito de instrumentos e técnicas utilizadas para a composição, que não se restringiu apenas à trilha musical do filme, tendo sido feita também para a construção de ambiências sonoras na obra. Assim, o capítulo dois nos deixa a par de vários aspectos que envolvem o filme, evidenciando suas potências na interseção com a performance. O capítulo soluciona alguns pontos de investigação da pesquisa, bem como abre uma porta para darmos sequência ao empreendimento investigativo, no caso, ao pensarmos a obra a partir de um movimento que ocorre da arte performática para o cinema.

Portanto, no terceiro capítulo do trabalho tratamos do movimento da performance para o cinema em dois tópicos, nos concentrando nos conceitos de performance, performatividade e nos trabalhos de Abramović, os quais são analisados a partir de referências de autores tais como Roselee Goldberg (2016), Rune Gade (2005), Anne Jerslev (2005), Richard Schechner (2006) e Tania Alice (2014), com o propósito de estudar os cruzamentos entre as artes bem como os seus vínculos com a realidade. Em um primeiro momento, lançamos luz às fronteiras entre arte e realidade nos fundamentando essencialmente nos estudos interdisciplinares organizados por Rune Gade e Anne Jerslev no livro *Performative Realism* (2005). Neste sentido, buscamos compreender os aspectos de realidade em uma performance ou sobre o que confere o caráter de realidade às apresentações ou representações de Abramović no filme. Move a discussão, portanto, a observação de que a própria conceituação de performance pode ser entendida como um *in-between* representação e realidade e, em meio a essas discussões, entram em pauta, inclusive, perspectivas da performance como ritual espiritual e ritual artístico.

Desta forma, o primeiro tópico traz uma proposta que consiste em se aprofundar nos paralelos entre arte e realidade a partir de uma expansão do próprio conceito de intermedialidade, evidenciada, por exemplo, em correntes filosóficas apontadas por Pethó. O capítulo se inicia, portanto, com um tipo de investigação que estimula o pensamento sobre relações existentes entre documentário e realidade, bem como performance e realidade, considerando o intrincamento natural, e supostamente “ontológico” (JERSLEV, 2005), entre tais competências. Nesse momento a pesquisa se

encaminha para um olhar expandido acerca das possibilidades de inter-relações, buscando encontrar conexões entre a obra e seu mundo exterior. Durante esse percurso, nos concentramos também nas performances anteriores de Abramović em suas possíveis relações com *Espaço além*.

No segundo tópico do terceiro capítulo, à luz de algumas compreensões sobre a performance enquanto arte, verificaremos os atravessamentos da subjetividade e do corpo da artista nas encenações apresentadas em *Espaço além*, estabelecendo diálogos com possíveis peças anteriores ao filme. Portanto, neste momento serão apresentados alguns dos conceitos provindos de autores da área, sobretudo de Roselee Goldberg (2016), Richard Schechner (2006), e Tania Alice (2014). Considerando seu histórico profissional, tomaremos como base também as colocações da própria artista Abramović (2018) em palestras e em sua própria autobiografia (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017) em relação à conceituação de performance. Simultaneamente, será realizada uma breve varredura sobre as principais obras performáticas de Abramović desde os anos 1970, década em que deu início a seus trabalhos performáticos, estabelecendo, desta maneira, cotejo com o filme *Espaço além*, no intuito de se compreender a obra como um *in-betweenness* cinema e performance.

Portanto, são analisadas cenas em que a presença do corpo da *performer* e os efeitos cinematográficos possam resultar em uma espécie de performance cinematográfica. Alguns modelos de investigação, neste segmento, passam pela análise do corpo enquanto objeto da performance e a utilização de técnicas cinematográficas para transmitir a subjetividade e a experiência sensorial de Abramović, que ocorre através de diversos artifícios. Podem ser tidos como exemplos, os momentos em que, por meio de enquadramentos *over the shoulder*, ou em câmera subjetiva, ouvimos Marina narrando a experiência vivida em *voz over* - sendo, essa voz, parte e extensão do corpo - evidenciando uma das formas de o espectador acompanhar as percepções da artista.

Podemos voltar a um supracitado exemplo para mencionar um artifício cinematográfico utilizado para a transmissão da subjetividade da artista, que seria o momento em que a personagem toma um banho de cachoeira e, durante os quase dois minutos de duração da cena, a imagem é desacelerada, havendo planos detalhe na água corrente. Então, através de uma tomada mais aberta, em um plano conjunto, enxergamos

Marina posicionada ao centro da queda d'água e, nesse instante, a artista leva as mãos sobre a face evocando a ideia de se sentir envolta por uma atmosfera de graciosidade. Atentando-nos ao som, percebemos apenas a água que escorre da cachoeira e uma nota de frequência aguda que sugere um tipo de transe. A cena se encaminha para seu desfecho com a hipnotizante nota sonora e com o som diegético da água que, ainda que diminua gradativamente, parece transbordar para o primeiro plano da cena seguinte, que também traz a água em sua composição. Esses elementos nos sugerem alguns aspectos da subjetividade da artista e parecem nos remeter a atos performáticos, enquanto que o registro ou, melhor, a documentação audiovisual da cena, nos remete ao documentário.

Portanto, nesse momento da pesquisa é pertinente destacar as performances de Abramović em oportuna associação ao filme, com especial interesse no conceito de *in-betweenness* de Pethő. Para aprimorar nossa análise será estudado um pouco da própria conceituação de performance. De acordo com o autor Richard Schechner, a designação performance nasceu nos anos 1970 como um termo guarda-chuva que recolhia trabalhos que resistiram à categorização no campo das artes. Schechner usa o termo “restauração do comportamento” (SCHECHNER, 2006, p. 34) para falar de performance. Para ele trata-se de um ritual que se repete. O autor defende que tudo pode ser visto como performance havendo, no entanto, alguma distinção entre o que é considerado arte e o que apenas pertence a uma rotina diária. Por este motivo, também utilizamos o termo performance para nos referir aos atos que são encenados no cotidiano pela artista no filme.

Decidir o que é arte depende do contexto, da circunstância histórica, do uso, e das convenções locais. Separar “arte” do “ritual” é particularmente difícil. Tenho notado que objetos dos ritos de muitas culturas são exibidos em museus de arte. Mas considere também os serviços religiosos que usam da música, do canto, da dança, da pregação, do contar histórias, do falar em idiomas e da cura (SCHECHNER, 2006, p. 32).

Para o autor, “performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só ‘viver a vida’” (Idem, p. 37). No filme, Marina Abramović performa, por vezes, sobre situações do cotidiano, como quando se senta ao lado de um senhor que toca no clarinete *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius De Moraes, 1959) e,

por alguns instantes, para no esforço de melhor ouvir e sentir a música. Ou então quando observa e em seu discurso poetiza sobre uma das pacientes que, durante uma sessão de meditação, começa a se movimentar, como se estivesse entrando em transe, criando, de acordo com Marina, um “vórtice de energia” (ESPAÇO ALÉM..., 2016).

Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance, que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. (SCHECHNER, 2006, p. 42)

De acordo com a professora, pesquisadora e também *performer* Tania Alice, a linguagem performática - que tem Allan Kaprow como “um dos pioneiros” (ALICE, 2014, p.36), tendo, inclusive, cunhado o termo *happening* (SCHECHNER, 2006) - mescla diversas linguagens e se define pela sua própria indefinição (ALICE, 2014, p.36).

Na nossa época contemporânea, simultaneamente globalizante e alternativa, parece mais interessante pensar o que ‘vem sendo’ ou ‘está sendo’ performático dentro das diferentes linguagens artísticas. O que vem sendo transformado, modificado e o que vem gerando relações distintas dessas geradas ou promovidas pelo capital? (ALICE, 2014, p. 34).

Segundo a autora, a performance enfatiza a presença e a busca por mais encontros e afetos em detrimento de um sentido intelectual, como vistos na arte moderna. No texto de Alice, notamos que certas práticas meditativas e alguns aspectos acerca da espiritualidade se fazem presentes em rituais performáticos. Essa dimensão é basicamente o cerne do filme *Espaço além*, o que justifica a escolha em trabalhar especificamente com a conceituação de performance também a partir desta autora. Alice coloca a performance “como presença intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para abertura de outros canais. Prática espiritual, existencial como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações”. (Idem p. 42).

Deste modo, o capítulo três chega a algumas conclusões a respeito do tema, corroborando hipóteses em alguns momentos ou, em outros, apontando caminhos que ainda possam vir a ser investigados e desenvolvidos.

Ao final, fazemos breves considerações a respeito das conclusões obtidas para cada objetivo específico do trabalho, apontando dois fatores que se mostram recorrentes ao longo de toda a pesquisa: a diluição de fronteiras entre as diversas capacidades aqui analisadas e os paradoxos que emergem do escrutínio das possibilidades de resoluções para as questões envolvidas na investigação.

## **Capítulo 1: *Espaço além* - Perspectivas Teóricas e Metodologias**

Com o intuito de apresentar a principal base teórica a ser utilizada na análise do filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* (*The Space in between: Marina Abramović and Brazil*, Marco Del Fiol, 2016) traçamos um panorama expondo um breve apanhado acerca da conceituação de intermedialidade.

Recentemente, o conceito de intermedialidade ganha força e evidência dentro dos estudos fílmicos. Segundo Dick Higgins (2012, p. 46), “a palavra ‘intermídia’ aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo - para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas”.

Samuel Paiva nos esclarece que de acordo com Higgins, artista multimídia relacionado ao grupo Fluxus, “podem ser citados como exemplos de intermedialidade os *ready-made* de Marcel Duchamp, as colagens, ambientes e *happenings* de Allan Kaprow e os *combines* de Robert Rauschenberg, entre outros.” (PAIVA, 2019, p. 4). A propósito, Kaprow apresentava como definição de *happening* “um evento que só podia ser apresentado uma única vez” (GOLDBERG, 2016, p.123).

Visto que é notório em *Espaço além* o deslocamento da performance para o âmbito cinematográfico, ou o cinema se apropriando da performance, o que mais adiante será compreendido como um tipo de remediação (BOLTER; GRUSIN, 1999), partiremos para esta análise considerando que, no filme de Fiol, Abramović explora a intermídia entre cinema e performance analogamente ao que Dick Higgins faz ao colocar em seu texto



que, por exemplo, “na música Philip Corner e John Cage exploram a intermídia entre música e filosofia” (HIGGINS, 2012, p. 46).

Dentre alguns autores provindos de diversas áreas do conhecimento que se debruçaram sobre o assunto das inter-relações midiáticas, poderíamos citar Irina Rajewsky (2012), Jay Bolter e Richard Grusin (1999), Raymond Bellour (2018) e finalmente Ágnes Pethő (2011; 2015; 2018), que justamente se ocupou de tentar organizar essas diferentes correntes em trabalhos recentes. Portanto, partindo do objeto de estudo deste trabalho, lançaremos mão dessa sistematização realizada por Pethő, considerando as categorias da autora de forma a compreender as múltiplas formas de relações existentes no filme e também as próprias facetas da intermedialidade a partir dos diferentes prismas já adotados a respeito de sua significação.

Em um de seus últimos escritos, Ágnes Pethő (2018) faz um breve levantamento dos principais rumos que tomou a intermedialidade nas últimas décadas ao elaborar “uma síntese do que considera ‘caminhos em uma selva teórica’, propondo três paradigmas sobre a construção do campo até o momento atual” (PETHŐ, 2018 *apud* PAIVA, 2019, p. 150).

No processo de mapeamento do campo teórico, identifiquei três grandes paradigmas (concebidos em torno das ideias de: a) fronteiras da mídia, b) in-betweenness, c) conexão entre o real e o intermedial. (PETHŐ, 2018, p. 166)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Texto original: *In the process of mapping the theoretical field, I have tentatively identified three major paradigms (conceived around the ideas of: a) media borders, b) in-betweenness, c) connecting the real and the intermedial).*

Nessa investigação a autora identifica, portanto, três principais paradigmas sobre intermedialidade. Um primeiro, que ela chama também de metáfora fronteira (border metaphor), relacionado às transgressões de fronteiras midiáticas, voltando-se principalmente aos estudos literários e à semiótica, por exemplo à autora Irina Rajewsky e aos autores Bolter e Grusin, cujos objetivos de pesquisa, segundo Pethő, tratam de “identificar um conjunto limitado de características e operações de mídia bem definidas descrevendo seus ‘movimentos’ ou fusões”<sup>10</sup> (Idem, p. 168); um segundo referenciado como metáfora do *in-betweenness*, na tentativa de não só identificar o lugar intersticial de obras intermediárias mas também observar as conexões entre disciplinas; e um terceiro paradigma relacionado à conexão com o real e outras formas de se pensar as interseções, não se limitando àquelas que se dão apenas entre meios artísticos.

Ainda que a autora observe que tais paradigmas partam de diferentes perspectivas tanto de percepção quanto de metodologia, de acordo com Pethő é possível que haja uma sobreposição parcial entre eles, principalmente entre o segundo e terceiro. Portanto, a fim de discorrer um pouco sobre cada um desses paradigmas, introduzimos a seguir algumas reflexões no que tange cada um deles, a começar pelo primeiro paradigma, que segundo Pethő, se concentra essencialmente em pensar novas taxonomias para os fenômenos intermediais no cinema.

Partindo, então, da discussão proposta por Higgins, intermídia é um conceito “muito perturbador para uma mentalidade compartimentalizada” (HIGGINS, 2012, p. 45). Este raciocínio parece dialogar com apontamentos feitos por Irina Rajewsky, uma vez que em sua concepção de intermedialidade a autora adota a ideia de um cruzamento de fronteiras midiáticas.

Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático [...] ou seja, qualquer fenômeno que - conforme o prefixo *inter* indica - ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). (RAJEWSKY, 2012, p. 52)

---

<sup>10</sup> Texto original: *identifying a limited set of well-defined media characteristics and operations describing their trespassing ‘movements’ or merger.*

Aqui Rajewsky fala de mídias pensando nas relações entre as artes. Para ela, as expressões artísticas podem ser definidas, porém, como um paradoxo metodológico. A autora assume que as artes sejam distintas, ou compartimentalizadas, apenas para poder dar suporte à sua reflexão. Desta maneira, ela reconhece as fronteiras entre uma arte e outra para que seja possível, segundo ela, demarcar o espaço que está “entre” ambas ou, como denominado por Ágnes Pethő, o “*in-betweenness*” (2015, p. 146) que, por sinal, toma lugar no título em inglês do filme de Fiol - *The space In between*.

A grosso modo, Rajewsky define as fronteiras como um construto, uma convenção, apenas para poder percebê-las como dissolúveis e, por isso, ela mesma reconhece em tal opção um paradoxo metodológico, que mais tarde vem a ser questionado por Pethő (2018). Para Rajewsky (2012) não há uma mídia “pura” ou “individual”, que seja delimitada por fronteiras. Para ela, a ideia de uma mídia individual é uma convenção, para que seja viável a discussão sobre o que seria possível compreender como o espaço entre uma mídia e outra. Seu trabalho vai no sentido de diluir esses limites problematizando os espaços intersticiais.

Em seus escritos Rajewsky categoriza três formas de intermidialidade. A primeira delas a autora chama de *transposição midiática* (ou *transformações midiáticas*) e, como exemplo, cita a adaptação de um texto literário para uma obra fílmica. Uma outra forma seria a *combinação de mídias*, por exemplo, ópera, teatro, HQ, instalações, *soundart* e filmes, sendo essa caracterizada por uma mescla de mídias onde ficam perceptíveis os limites entre as artes. E *referências intermidiáticas*, como por exemplo fotorrealismo, referência a um texto literário em discurso fílmico, referências fílmicas à pintura etc. (cf. RAJEWSKY, 2012, p. 58).

No entanto, a autora considera que essas formas possam se relacionar entre si, não ficando uma obra restrita apenas a uma ou outra categoria, por exemplo. Assim, apesar de lançar mão desta forma metodológica ao definir idealmente os limites de cada mídia, Rajewsky advoga pelo estudo das diluições das fronteiras entre mídias.

Ao tentarmos classificar o longa *Espaço além*, tendo em vista alguns aspectos deste eixo de pesquisa, levantamos, com certa dificuldade, a hipótese de que o filme de Abramović tenderia a ser classificado como uma transposição midiática - da performance para o cinema. Contudo, por não se tratar exatamente de uma adaptação, essa

dificuldade em classificá-lo, segundo estes parâmetros de Rajewsky, nos leva a pensar na possibilidade de agrupá-lo também nas outras duas categorias da autora, combinação e referência.

Sob a perspectiva da intermedialidade, ainda é possível relacionar o filme ao conceito de *remediação* em Jay Bolter e Richard Grusin (1999). De acordo com os autores, a remediação é uma forma de se utilizar uma mídia antecessora para a criação ou suporte de uma obra, chamando atenção, desta forma, ao meio em que a mídia se dá. Para eles trata-se de uma prática difundida de várias formas, por exemplo, na mídia digital ao tentar remediar suas predecessoras, ocorrendo, então, um deslocamento artístico entre meios.

Em seu texto “As relações entre as artes - por uma arqueologia da intermedialidade”, Walter Moser (2006) é capaz de nos aproximar melhor deste conceito proposto por Bolter e Grusin. Para Moser, na remediação uma das mídias em questão veicula a outra. Moser tenta captar um “amplo conjunto de operações possíveis” no que se refere a remediar, sendo elas: “reproduzir, re-(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transcodificar, transpor etc” (MOSER, 2006, p. 56), cabendo também aqui o termo atualizar.

Então, sob a ótica deste primeiro paradigma dos estudos de intermedialidade de Ágnes Pethő, no qual ela inclui, além de Rajewsky, autores como Bolter e Grusin, podemos dizer que, por meio da remediação, *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* atualiza as performances de Marina para o meio cinematográfico.

Ainda, considerando o filme como uma remediação das performances de Marina, nos vem à tona, além da ideia da intermedialidade, a teoria do documentário, que se analisada sob o ponto de vista de Bill Nichols, nos faz questionar se *Espaço além* não poderia ser entendido também como um documentário performático. Segundo o autor, este modo de documentário se destaca a partir dos anos 1980 e enfatiza os aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo, visto que “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, p.169). Além disso, para Nichols:

O documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas de oratórias para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. (NICHOLS, 2012, p. 173)

Tal mistura, característica deste modo de documentário, se faz presente no filme de Abramović, e isto é perceptível, por exemplo, quando a artista narra suas experiências e sensações após ou durante os momentos em que a câmera é posicionada de forma a retratar a perspectiva de sua subjetividade. Ou, ainda, quando os artifícios técnicos e estéticos, como as manipulações no som, na cor ou no ritmo do filme, são utilizados na tentativa de representar a percepção de Marina, como exemplo, ao participar de uma vivência sincrética no Vale do Amanhecer, ou uma sessão de cura espiritual em um templo de candomblé em Cachoeira, ou uma comunhão de ayahuasca em ritual sagrado na Bahia. Exemplificamos melhor este último.

A *ayahuasca*, *hoasca*, é uma bebida psicoativa de origem indígena obtida a partir da maceração e cocção do cipó mariri, ou jagube, (*Banisteriopsis caapi*) e da folha chacrona (*Psychotria viridis*) a qual possui em sua composição a substância denominada *dimetiltryptamina* (DMT), um tipo de estrutura molecular capaz de acionar os receptores de serotonina no cérebro. (SCHENBERG E.E; ALEXANDRE, J.F.M; et.al, 2015). A ingestão da ayahuasca pode ser capaz de alterar o estado recorrente de consciência. Em determinados grupos de espiritualidade e estudos é dito que, sob seu efeito, a pessoa pode chegar a resoluções de questões existenciais e a respostas para suas angústias e dúvidas. Neste sentido, é dito que em muitos casos a bebida, que é chamada também de medicina, tende a relativizar a percepção de desconfortos psicológicos e físicos, por vezes, colocando-os em um plano de menor destaque. (SANTOS, R.G; LANDEIRA-FERNANDEZ, J; et.al, 2007); (MAIA, 2020).

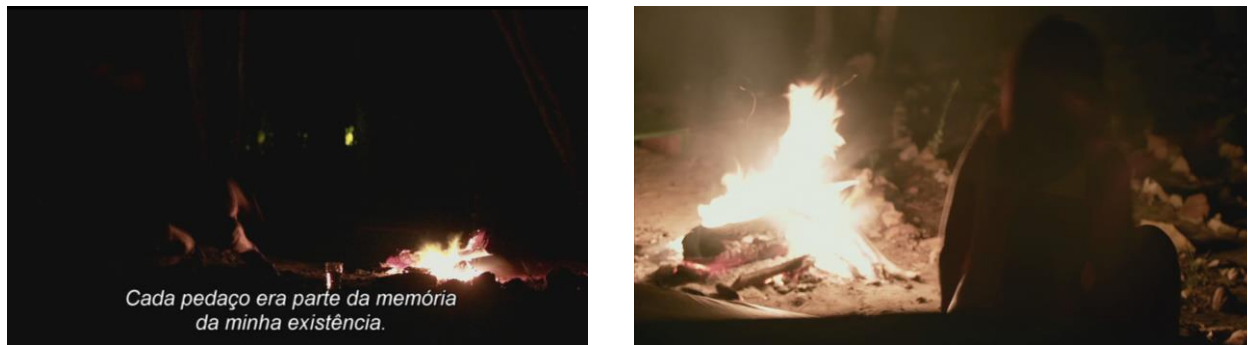


Figura 2 - Utilização dos recursos estilísticos - voz sobre cena e luz e sombra - como tentativa de representação da subjetividade da personagem no filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*

Nesse caso da primeira consagração de ayahuasca de Abramović no filme, elencamos aqui alguns dos recursos estéticos utilizados por Fiol para manifestar esse irrepresentável na obra.

A sequência se inicia com um incenso sendo aceso. Zezito Duarte, o dirigente do espaço, chamado também de padrinho, entrega à artista uma xícara do chá. Podemos começar citando a sobreposição de narração sobre a cena, isto é, em um momento posterior à experiência, Abramović grava suas percepções e essa fala ocorre no mesmo momento em que vemos a imagem do ritual. Como, neste caso, seria difícil para Marina comentar a experiência durante o processo, essa gravação de voz posterior tem a finalidade de imprimir à cena a subjetividade da artista ao vivenciar o ritual, guardadas as devidas limitações existentes no ato de descrever uma experiência. Assim que Marina termina de tomar a primeira dose da bebida, entra em cena uma nota musical aguda que, junto a sons de gongos, alocam um tipo de tensão e mistério à experiência fílmica, o que nos revela a ansiedade da artista em conhecer a planta e, por consequência, a si mesma, como ela mesma declara em *voz over*.

Um fósforo acende um pavio enquanto o vento tremeluz a chama de outras velas. As sonoridades misteriosas continuam e, ao decorrer de uma declaração da artista, em *voz over*, passamos a ouvir também um tipo de vocalização de “o”, que aqui não fica claro se pertence, ou não, à diegese. Vagarosamente, a imagem de um rosto é sobreposta à imagem de um cristal. Marina afirma ainda não sentir nada. Iniciam-se sons percussivos, sonoridades que se assemelham a sinos e chocalhos.

Quando Zezito vai perguntar a Abramović se ela já sente alguma diferença, é inevitável que o som da captação direta nos revele rapidamente uma outra música na diegese, porém, não é ela que é usada predominantemente na construção sonora da cena. Talvez, a música criada pelo O Grivo consiga nos aproximar melhor da experiência da artista, mais até do que a própria música diegética. Nos remetendo a Walter Benjamin (1955), isso pode ser lido como o meio de reprodução tentando reconstituir a própria “aura” daquilo que, ontologicamente, ele destrói.

A propósito, ao estabelecer discussão a respeito da dialética entre reificação e reanimação, Hal Foster afirma que, à medida que amplia seu público, “o arquivo eletrônico não se desvia do objeto do museu, muito menos o suplanta; é utilizado para nos levar de volta à obra de arte e aumentar sua aura” (FOSTER, 2002, p. 190, grifo meu), revelando potenciais construtivos desses estilhaços de aura. Um paradoxo!

Galhos e folhas se movem em um ritmo diferente, devido a um efeito de manipulação do tempo na pós-produção do filme ou devido à alteração do tempo de captação na própria câmera, ou seja, sua obturação. Isso nos conta sobre a percepção de Marina já sendo alterada. Um plano detalhe se delonga em um pequeno fragmento de folha no chão, dando ênfase aos seus detalhes de cores e textura. Isso também retrata um tipo de percepção inicial presente em relatos dos que fazem uso da planta de poder.

Um outro recurso cinematográfico utilizado para representar essa subjetividade da artista é a manipulação de luz e sombra a partir do clarão proveniente de uma fogueira. Nesta cena existe um jogo entre o claro e o escuro que nos remete, inclusive, às colocações de Abramović relacionadas à sua busca, no sentido de que a luz remeteria à consciência e a sombra, à sua ausência.

Ainda, quando a artista comenta sobre seu fotógrafo ter saído para tirar fotos somente com um tripé em mãos, há uma aceleração dos quadros fotográficos, de forma semelhante a um *time-lapse*, que traz consigo um efeito de cor, provavelmente adicionado também na pós-produção, nos remetendo a um estado de transe e quebra da percepção da linearidade espaço-temporal. E essa mesma quebra de linearidade aparece na montagem da própria cena, uma vez que se verifica que um dos primeiros planos da sequência se repete ao final da mesma.



Figura 3 - Planos que se repetem: à esquerda: primeira aparição deste enquadramento na cena. À direita, o mesmo enquadramento, porém um minuto e meio depois da primeira aparição do plano.

Nesta mesma cena, podemos citar, também, a utilização dos recursos sonoros, evocando uma espécie de sobreposição de ideias e sensações com uma harmoniosa mistura de sons graves a sonoridades que nos remetem a gongos, assobios, flauta, notas de piano, sons de grilos, cantigas de grupo e tambores, sendo estes, por sinal, creditado ao dueto mineiro O Grivo, que, além de ter orquestrado a composição da trilha musical, trabalhou também na sonoridade não-musical da obra, ou seja, no *sound design*.

Desta maneira, a percepção e descrição da viagem são colocadas como pontos centrais no filme e, portanto, neste sentido, em alguma perspectiva, é possível, a partir dos escritos de Nichols, entendermos o longa-metragem também como um documentário performático, adiantando-nos quanto às discussões dos próximos capítulos.



Figura 4 - Utilização dos recursos estilísticos - *time lapse* e pós-colorização - como tentativa de representação da subjetividade da personagem no filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*.

É evidente que *Espaço além* não se trata, por exemplo, de um documentário que aborda o tema da performance, ou, ainda, um documentário que apenas incorpora em alguns momentos trechos performáticos. No filme, essa mistura de técnicas expressivas,



citada por Nichols, tende a aparecer de forma constante, sugerindo uma relação mais íntima entre cinema e performance e, por este motivo, as fronteiras entre as artes se tornam nebulosas. Nessa experiência fica difícil distinguir filme e arte performática, já que as duas mídias estão incorporadas uma à outra em uma relação “corpo-a-corpo” (MOSER, 2006, p.56). Portanto, a partir da investigação deste trabalho cabe verificar se o filme fica entre essas duas mídias, em um dito espaço intersticial. Para isso, recorreremos ao segundo paradigma proposto por Ágnes Pethő, o da metáfora do *in-betweenness*.

Antes ainda, é válido esclarecer que o debruçamento sobre o primeiro paradigma proposto por Pethő – acerca do cruzamento de fronteiras entre mídias - nos serviu até o momento para chegarmos à hipótese supracitada, bem como revisar e explorar um pouco das reflexões da vertente. Contudo, apesar de termos à vista os esforços de Rajewsky na categorização das mídias e de Bolter e Grusin no pensamento sobre a remediação, cabe elucidar que este trabalho se estabelece com foco nos dois últimos paradigmas centrais expostos por Pethő, ou seja, o paradigma do *in-betweenness* e o paradigma da conexão com o real. Portanto, deste momento em diante atentaremos com ênfase a cada um deles.

Segundo Pethő, as abordagens teóricas do paradigma do *in-betweenness* “convergem para a noção de integração baseada em diferentes perspectivas filosóficas”<sup>11</sup> (PETHŐ, 2018, p.168) voltadas especialmente às filosofias pós-estruturalistas como a dos pensamentos de Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jean-François Lyotard.

A metáfora do *in-betweenness* não apenas sugere uma impossibilidade de fixar as fronteiras, um estado de instabilidade, de estar no “borrão” (ao invés de obscurecer entidades anteriormente distintas), mas é também uma noção-chave que abre o caminho para a absorção de diferentes metodologias, bem como uma multiplicação de perspectivas sobre os fenômenos da intermedialidade. (PETHŐ, 2018, p. 168)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Texto original: [...] converge on the notion of *in-betweenness* based on different philosophical perspectives.

<sup>12</sup> Texto original: *The metaphor of in-betweenness not only suggests an impossibility of pinning down the boundaries, a state of instability, of being in the “blur” (rather than the act of blurring formerly distinct entities), but it is also a key notion which opens the way to the absorption of different methodologies as well as a multiplication of perspectives regarding the phenomena of intermediality. (Pethő, 2018, p. 168.)*

Neste paradigma do *in-betweenness*, Pethő, de forma sintética, discorre a respeito das abordagens quanto ao assunto da intermedialidade com base nas ideias dos três autores supracitados: Deleuze, Foucault e Lyotard. De acordo com os escritos de Bernd Herzogenrath (2012), baseados em concepções deleuzianas, o *in-betweenness* trata de interconexões rizomáticas quase ontológicas. Já sob um viés foucaultiano, o *in-betweenness* é entendido como um estado ou lugar de heterotopia (PETHŐ, 2011), ou seja, um lugar não identificável. Cabe aqui observar que o termo deriva do grego *hetero* significando outro e *topia*, espaço. Em breve abordaremos melhor este conceito. Por outro lado, o *in-betweenness*, compreendido a partir das noções de Lyotard, pressupõe o “figural” como um “intermundo” sensorial (PETHŐ, 2018). Segundo Pethő,

Ver a intermedialidade em termos do figural é, portanto, o modelo perfeito de *in-betweenness*, pois, ao invés de delimitar limites de mídia, esta perspectiva revela sua profunda imbricação e conecta o discursivo com as estruturas não discursivas e universalmente reconhecíveis com o que não pode ser encaixado em categorias. (PETHŐ, 2018, p.169).<sup>13</sup>

Para a autora, este segundo paradigma “lidera o caminho na exploração da intermedialidade não como um conjunto abstrato de relações, mas como uma configuração estética em constante mudança e um excesso sensorialmente perceptível”.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Texto original: *Viewing intermediality in terms of the figural is therefore the perfect model of in-betweenness for instead of delimiting media boundaries, it reveals their deep imbrication, it connects the discursive with the non-discursive, universally recognizable structures with whatever cannot be fitted into categories.*

<sup>14</sup> Texto original: *[...] leads the way in the exploration of intermediality not as an abstract set of relationships, but as an ever-changing aesthetic configuration, and a sensuously perceivable excess.*

No que diz respeito ao terceiro paradigma, ao qual a autora se refere tratando da conexão com o real, Pethó afirma que estão presentes nesta vertente de estudos outras formas de se pensar interseções, agora não se bastando aquelas que se dão entre as artes, mas que ocorrem também entre o “artístico e o não-artístico” (PETHÓ, 2018, p. 172), isto é, inter-relações do meio artístico com a realidade, com especial referência aos pensamentos de Alain Badiou (2013). Neste paradigma, ainda, a autora cita Lúcia Nagib quando trata da intermedialidade em termos de relacioná-la a “políticas de impureza” (NAGIB, 2009), com base nas ideias de “cinema impuro”, de Bazin (1991), e “dissenso”, de Rancière (2019).

Ao contrário das metáforas do primeiro paradigma que definem a intermedialidade de forma abstrata, esta terceira vertente é considerada literalmente como ação e interação, como relações de poder e conflito desenterrando tensões que vão além do domínio da mídia (PETHÓ, 2018, p. 173)<sup>15</sup>

Segundo Pethó, o primeiro paradigma é demasiadamente voltado a taxonomias e criação de novas categorias, o que, em sua visão, limita e pode não ser muito produtivo para o conhecimento em questão. Ainda para a autora, o paradigma das fronteiras é enxergado como autocentrado, por querer estabelecer uma conceituação autossuficiente, sem conexões com outras áreas do conhecimento, por fazer uso de "uma estrutura de estudos de mídia sem qualquer hibridação com outros campos de investigação teórica" (Idem, p. 173)<sup>16</sup>. Para Pethó, trata-se de uma vertente que fica muito centrada no conceito de intermedialidade “*per se*”, precisando ser mais interdisciplinar (Idem, p.174). Ela inclusive se refere ao primeiro paradigma se utilizando de termos como “meta-teoria” e “*pigeonholing*” (Idem, p. 173), um tipo de método, relativamente carregado de conotações críticas, usado para designar processos focados em subdivisões e categorias limitadas a trivialidades e preconcepções. Para Pethó, as duas outras linhas,

---

<sup>15</sup> Texto original: *Unlike the metaphors of “media trespasses” of the first paradigm, which define what intermediality is in an abstract fashion, these relationships are considered here literally as action and interaction, as relations of power and conflict with the possibility of unearthing tensions that go beyond the realm of media.*

<sup>16</sup> Texto original: *...which make use of a media studies framework without any hybridization with other fields of theoretical inquiry.*

ou seja, o segundo e terceiro paradigmas são mais profícuos por serem interdisciplinares “focando em contingências; fenomenologias; filosofias e manifestações históricas; e poéticas específicas da intermedialidade” (Idem, p.174)<sup>17</sup>.

No terceiro paradigma, Pethó também cita o filósofo contemporâneo Agamben (2000; 2017), a quem se refere por retirar a imagem do centro dos discursos sobre cinema e substituí-la pelo “gesto” (PETHÓ, 2018, p. 172). Para a autora “o gesto em si é articulado de múltiplas maneiras como um agente do in-betweenness, entre dança e imagem, linguagem e espetáculo puro” (Ibidem) e cita Agamben (2000, p. 57) ao falar do corpo como uma “exibição de midialidade”, de “estar-em-um-meio” (cf. PETHÓ, 2018, p. 172).<sup>18</sup>

Por fim, ainda no que compete ao terceiro paradigma, Pethó fala de Raymond Bellour (1999; 2012), que em seus escritos versa sobre os diferentes tipos de interações em literatura, foto, cinema, vídeo, pintura e mídia social e apresenta o conceito-chave de “entre-imagens” ou “*images-in-between*”. De acordo com Pethó, Bellour entende o *in-betweenness* de forma similar a Badiou e Rancière, em termos de deixar de tratar a mídia como um sistema de signos para compreendê-la como um tensionamento entre as realidades dos dispositivos (PETHÓ, 2018, p. 173).

Em trabalho anterior ao levantamento dos paradigmas no campo da intermedialidade, Ágnes Pethó (2011) também procura mapear questões sobre historiografia, levantando alguns conceitos-chave e buscando compreender como as análises historiográficas podem interpretar a intermedialidade em um filme. Dentre as compreensões mencionadas, a “intermedialidade é descrita como um sistema ou uma rede de inter-relações”; “como uma experiência reflexiva”; “como um ato performativo”; e (referenciando Lyotard) “como parte do domínio do *figural*” (PETHÓ, 2011, p. 38).

---

<sup>17</sup> Texto original: “[...] focusing more on the contingencies, phenomenologies, philosophies and specific historical, poetical manifestations of intermediality”

<sup>18</sup> Texto original: *Gesture itself is articulated in multiple ways as an agent of in-betweenness, between dance and image, language and pure spectacle [...] the body as an “exhibition of mediality” of “being-in-a-medium” (AGAMBEN, 2000, 57).*

Uma dessas compreensões diz respeito à intermedialidade em termos espaciais, como “um lugar impossível”<sup>19</sup>, o que remete à heterotopia, segundo Foucault (PETHÓ, 2011, p. 43), como um “*in-betweenness* de espaço, tempo e formas midiáticas” (PETHÓ, 2018, p. 169).<sup>20</sup>

Intermedialidade aparece como uma zona fronteira através da qual transgressões de mídia ocorrem ou como um “lugar” instável de *in-between* (“*Zwischenraum*”) [entrelaçamento], uma *passagem* de uma mídia para outra. Esse lugar onde a intermedialidade ocorre é considerado em grande parte dos textos sobre intermedialidade cinematográfica como um lugar impossível, uma heterotopia, fazendo uso do termo de Foucault (PETHÓ, 2011, p. 43, grifos meus).<sup>21</sup>

No entanto, quando a ideia de “passagem” é citada, assim como é em Lúcia Nagib (2018), o raciocínio desenvolvido mais acima, na introdução desta pesquisa, de que o *in-betweenness* não se trata de uma transição, conseqüentemente, entra em choque com essa ideia de “passagem” uma vez que, na ocorrência de uma passagem, se pressupõe um ponto de partida e um destino, analogamente ao que dissemos se tratar de uma transição. Assim, não parece possível negar o caráter de transição, ou passagem, do *in-betweenness* em detrimento de uma possível definição exata desse lugar intersticial. Por esta razão, refutamos a ideia inicial que negava possibilidades de transição, ou passagem, tornando a compreender *Espaço além* também sob esta perspectiva da passagem de um meio artístico para outro, da performance para o cinema e do cinema para a performance.

---

<sup>19</sup> Texto original: [...] *an impossible place, a “heterotopia” making use of Foucault’s term.*

<sup>20</sup> Texto original: *as an in-betweenness of space, time and media forms.*

<sup>21</sup> Texto original: *Intermediality appears as a border zone across which media transgressions take place, or an instable “place” of “in-between” (“Zwischenraum”), a passageway from one media towards another. The site for intermedial relations to be played out is considered in much of the literature of cinematic intermediality an impossible place, a “heterotopia” making use of Foucault’s term.*

Porém, se abster desta contradição ou, melhor dizer, deste paradoxo, é negar a própria complexidade intrínseca ao conceito. Para termos uma ideia de tal complexidade, Raymond Bellour (2018), em entrevista à *Sapientia Film Conferences*, discorre sobre este lugar instável e movediço ao explicar que “o *in-between* de certa forma é um termo um pouco ambíguo, porque através dele poderíamos supor que, quando se está *in-between* [cinema e performance, por exemplo], isso significa não estar mais na experiência fílmica, nem na experiência da arte”<sup>22</sup> já que estaríamos em um local “entre”, como em uma lacuna. Segundo o autor, o termo é ambíguo porque, ao mesmo tempo que estar *in-between* seria não estar mais em nenhuma das experiências, estar *in-between* pressupõe também uma possibilidade de se estar justamente em ambas experiências, o que sob o primeiro ponto de vista, seria logicamente inviável. Trata-se, portanto, e mais uma vez, de um paradoxo teórico.

A partir dessa tentativa apontada por Pethő, de descrever a intermedialidade em termos espaciais, podemos inferir que em alguma medida, talvez, o *in-betweenness* possa se tratar de uma passagem, ou transição, de um lugar para outro; mas poderia se tratar também, como posto por Bellour, de um “espaço-entre”, que está localizado em um intervalo, não sendo uma coisa nem outra; ou pode ainda se tratar de um lugar interseccional, que, por estar simultaneamente em dois lugares, tem um pouco de ambas experiências, podendo, assim, ser considerado uma e também outra. Consequentemente, isso sugere que este espaço heterotópico possa ser - no caso do lugar interseccional - ambas as instâncias, ou - no caso de se tratar de um intervalo - a própria ausência das mesmas. Ou seja, esse *in-betweenness* pode ser definido como tudo e como nada, portanto, não há uma definição para seu lugar, de fato tratando-se de um lugar instável, uma heterotopia ou “um lugar impossível” (PETHŐ, 2011, p. 43).

---

<sup>22</sup> Texto original: *The in-betweenness in a way is a little bit an ambiguous term because it could suppose that being in between you are no more in neither in the experience of film or in the experience of art.* Não podemos deixar de observar também que o autor em sua fala acaba por opor cinema à arte. No entanto aqui não entraremos nesta discussão.

O paradoxo teórico apontado por Bellour estabelece, inclusive, um diálogo conceitual com o paradoxo do físico Erwin Schrödinger<sup>23</sup> que busca compreender, entre duas opções, por exemplo “A” e “B”, o possível lugar ou estado de um corpo que ainda não pode ser observado, se valendo, como solução, de um estado de “superposição” (RAMOS; PIASSI, 2010, p. 8), em detrimento de uma definição de “A” ou “B”, por exemplo, ou de “A” e “B” ou, ainda, entre A e B. Desta maneira, Schrödinger usa o estado de superposição como um artefato teórico para representar os potenciais estados que um corpo qualquer pode assumir, solucionando a problemática da questão de Bellour, ainda que de forma paradoxal, por desafiar a lógica clássica de pensamento, como semelhantemente ocorre na proposição do conceito foucaultiano de heterotopia.

Sob esta perspectiva conceitual, *Espaço além* poderia assumir estado de cinema e de performance; ao mesmo tempo que poderia não assumir nem estado de performance, nem de cinema, situando-se apenas em um intervalo entre tais posições, ou experiências, novamente, sob essa perspectiva apresentada por Bellour.

De fato, tratam-se de possibilidades paradoxais que rompem o dualismo normativo, ou pensamento cartesiano, com o qual estamos habituados a lidar. Mas essas passam longe de serem conclusões para classificações estanques. Aqui estamos apenas desenvolvendo um pensamento dialético em relação à questão pois não se trata, porém, de desconsiderar que o filme é um filme, enquanto uma experiência fenomenológica, a qual podemos experimentar, por exemplo, em uma sala de cinema. No entanto, todo o discurso cinematográfico da obra em questão procura apontar justamente o “espaço além” ou “in-between” da experiência cinematográfica, tentando construir a possibilidade de outros lugares (mesmo que impossíveis) na proposição de seus sentidos, ainda que partindo de pressupostos da realidade implicada em um documentário.

---

<sup>23</sup> De forma sucinta, O Gato de Schrödinger é um experimento mental criado pelo austríaco Erwin Schrödinger que se utiliza do chamado “estado de superposição” para explicar as possibilidades existentes de respostas que ainda não se pode medir ou observar (RAMOS; PIASSI, 2010, p.8).

Então, de forma resumida, de acordo com os apontamentos de Pethő, ou esse *in-betweenness* pode ser um movimento de uma mídia para outra (passagem) ou um lugar de entremeio que não está nem em uma nem em outra (intervalo, interstício, espaço-entre) ou um lugar que faz parte de uma mídia e de outra (interseção com bordas nebulosas, onde não se sabe exatamente onde começa e termina cada experiência).

Criei um esquema visual para tentar melhor sistematizar esta ideia.

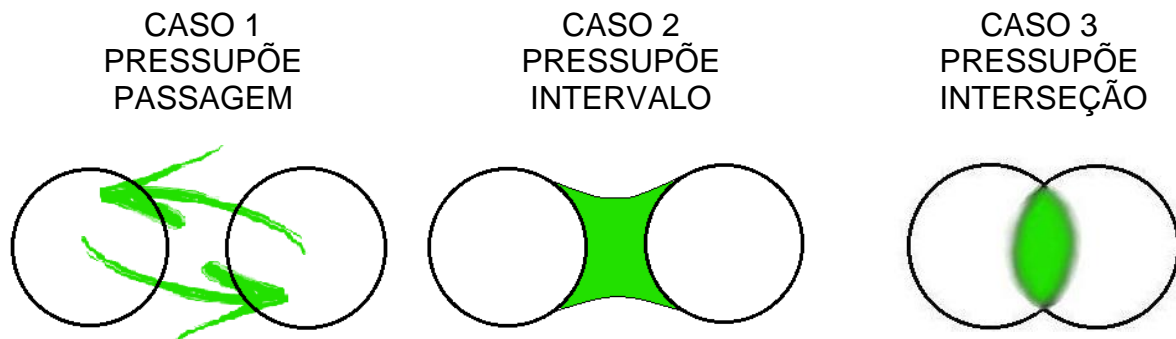


Figura 5 - Tentativa de sistematização das (im)possíveis localizações do *in-betweenness*. No dado esquema, cada círculo representa uma posição, ou competência artística (mídia ou experiência), e as regiões em verde representam os locais onde supostamente a ideia do *in-betweenness* poderia se encontrar.

No primeiro caso, temos uma ilustração em que as flechas em verde representam passagens de uma mídia para outra. Como visto, poderíamos associá-las ao “lugar instável de entrelaçamento” que se refere a este espaço também como uma heterotopia. O entrelaçamento se dá pelo movimento de um meio para outro, por meio da passagem, nos remetendo a Nagib. E, por estar sempre em movimento, este espaço parece ser ainda mais instável e de identificação ainda mais delicada.

No segundo caso, o espaço destacado em verde representa o *in-betweenness* sob a perspectiva do “espaço-entre” explicado por Bellour, podendo se tratar de um espaço que não se encontra em nenhuma das experiências. Apesar de, na figura, o espaço parecer se tratar de um lugar definido entre as duas artes, trata-se de uma definição abstrata uma vez que na prática este “espaço-entre” as duas mídias não existiria, portanto, aqui cabe também a ideia foucaultiana de heterotopia.



Na proposta do terceiro caso o entrelaçamento ocorre de forma interseccional e suas regiões fronteiriças são indefinidas ou nebulosas. Portanto, aqui, o *in-betweenness* se localizaria em ambas experiências, o que em assimilação ao caso 2, evidencia a potência paradoxal elucidada por Bellour. E novamente, ainda que aqui este espaço esteja, de certa forma, definido pela área em verde, na prática, este também se trata de um lugar heterotópico, praticamente intangível.

Notamos, portanto, que independentemente do modelo proposto, o *in-betweenness* encontra-se sempre em um lugar heterotópico, nos confirmando a ideia de um espaço instável, mutável, não-identificável.

Com isso, fica evidente que se fôssemos nos debruçar sobre o que se assemelha a um paradoxo infinito ficaríamos nisso por um longo período de tempo. Portanto, desenrolando esta questão, é possível que o filme *Espaço além*, possa ser abordado por meio dos três potenciais vieses do *in-betweenness* de Ágnes Pethő: pela perspectiva de uma passagem entre mídias; um intervalo entre os meios; e/ou um entrelaçamento interseccional de diferentes meios, como ontologicamente já é o cinema, nos remetendo novamente a Bazin.

Por fim, cabe observar que, apesar da noção crítica estabelecida por Pethő em relação ao primeiro paradigma de estudos da intermedialidade, especificamente às categorizações de Irina Rajewsky, o próprio esquema visual proposto para se pensar as possibilidades de *in-betweenness*, especificamente o primeiro e o segundo caso, faz uso de bordas para delimitar cada uma das mídias, ou dos círculos que criamos - que é atribuído à performance e ao cinema - o que nos comprova a dificuldade existente em se compreender o lugar deste *in-betweenness* sem fazer uso de linhas fronteiriças. Isso não só evidencia as colocações de Pethő, ao afirmar que os paradigmas possam se relacionar entre si em algum sentido, como também enfatiza o caráter paradoxal, tanto daquele exposto na metodologia de Rajewsky quanto os que são desvelados aqui.

E desta forma finalizamos este capítulo que, ao dar início à investigação dos objetivos de pesquisa acerca de *Espaço além*, realizou, também, uma breve revisão acerca das vertentes históricas identificadas por Pethő em sua investigação das metodologias de intermedialidade.

## Capítulo 2: Do Cinema à Performance

Considerando as reflexões e bases teóricas apresentadas até o momento, este capítulo se divide em três segmentos. No primeiro deles, elucidamos alguns pontos relacionados à origem e concepção do objeto investigado nesta pesquisa, ou seja, o documentário *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*, passando por questões de pré-produção e captação das cenas, que ocorreram, de acordo com as cartelas inseridas no filme, nas seguintes localidades: Abadiânia (GO), Planaltina (DF), Alto Paraíso (GO), Chapada dos Veadeiros (GO), Salvador (BA), Cachoeira (BA), Chapada Diamantina (BA), Curitiba (PR), Corinto (MG) e São Paulo (SP). No segundo tópico, nos concentramos em sublinhar alguns aspectos performáticos presentes na construção cênica do documentário, apontando diálogos entre cinema e performance e no terceiro deles, voltamos a atenção aos momentos em que a trilha musical parece tomar uma proporção de maior destaque na obra.

### 2.1. Sobre a realização do documentário

No tocante ao primeiro tópico da discussão sobre o filme, atribuída a este segundo capítulo, vamos passar brevemente por alguns dos modos de produção do longa-metragem, o que nos demanda uma busca voltada a informações sobre o surgimento do projeto, viabilização, orçamento, equipe, decisões de produção, direção e processos de distribuição.

Ao descobrir o trabalho de Sebastião Salgado (1986), em que o fotógrafo criou uma série de fotografias em preto e branco de milhares de homens em atividade de garimpo na mina de Serra Pelada, Abramović passa a investigar algumas regiões do Pará, em especial a cidade de Marabá, com interesse voltado à pesquisa de cristais. Na época, a artista vinha ao Brasil com frequência e buscava por cristais que mais tarde se tornariam materiais para seus *objetos transitórios* que, nas palavras de Sophie O'Brien, podem ser vistos como

[...] um conjunto de obras que usa um design simples e mínimo para acolher cristais espetaculares, cada um com seus próprios atributos

específicos. Esses objetos, concentrados na transformação curativa do corpo e mente humanos, formam uma série originada no Brasil e que continua a crescer e a se desenvolver. De todos os trabalhos de Abramović, são eles o apelo mais direto a valorizar o nosso eu físico e metafísico como guias para o nosso intelecto. (O'BRIEN, 2015, pág. 43)

Em *Espaço além*, Marina diz ter se sentido encantada pelo Brasil, retornando após vinte anos para outros trabalhos com os cristais. A artista afirma no filme: “Eu vim para o Brasil em busca de locais de poder e de pessoas que têm uma energia especial. Realidades paralelas, incorporações, entidades”. No filme ela conta que, na primeira vez que esteve no país, conheceu a xamã Denise Maia e, segundo a *performer*, Denise teria lhe dito que o objetivo de Abramović no planeta seria ensinar as pessoas a transcender a dor.

Conforme o relato de Fiol para o canal no Youtube de entrevistas do BFI London Film Festival, *The Fan Carpet Extra*, ao planejar o retorno ao Brasil, Marina afirmou ter sentido uma necessidade pessoal de fazer a jornada pelo país especialmente por estar em um momento em que passava por dificuldades emocionais, acreditando que a viagem poderia lhe servir como um processo de autocura (cf. FIOL, 2016). A artista também fala sobre isso em uma das primeiras cenas de *Espaço além*: “Esta viagem deveria ser como um processo de cura”<sup>24</sup> e ao final do filme completa que “não foi apenas uma viagem, foi uma cura”.<sup>25</sup>

Além do recolhimento de dados sobre o filme e diversas falas do diretor e da produtora Minom Pinho, já disponibilizadas na internet, para esta pesquisa, em 25 de novembro de 2019, foi feita uma entrevista com Marco Del Fiol (2019) que segue incorporada ao longo deste tópico<sup>26</sup> e, como anexo, em sua integridade.

---

<sup>24</sup> Texto original: *This trip should be like a healing process.*

<sup>25</sup> Texto original: *It was not just a trip. It was a healing.*

<sup>26</sup> A maior parte das informações apresentadas ao longo do capítulo é proveniente desta entrevista, portanto, só serão referenciados diretamente no texto os depoimentos maiores do diretor. As informações provindas de outros materiais, como outras entrevistas, estarão acompanhadas de suas respectivas fontes.

De acordo com Fiol, antes mesmo do filme ser planejado, a galeria Luciana Brito financiou a viagem de pesquisa de Abramović ao Brasil e, por consequência, entrou como coprodutora no filme (como é possível verificar nos respectivos créditos), ao lado de Cauê Ito, Luisa Martini e Paula Garcia (na seção de Produtores Associados).

Não houve capital estrangeiro no investimento do filme que, conforme afirma o próprio Fiol, “começou no susto!”. O diretor e Paula Garcia já se conheciam de um trabalho anterior realizado para uma série de TV, na qual o diretor registrava algumas de suas obras performáticas. Paula, por sua vez, já estava trabalhando como assistente de Abramović em sua pesquisa pelo Brasil, mesmo antes de se iniciar o projeto de documentário. Havia a intenção de transformar a busca de Abramović por “lugares de poder” em um longa-metragem, mas ainda não existia uma equipe cinematográfica para a realização. Desta forma, Paula procurou Marco del Fiol em dezembro de 2012 para lhe convidar repentinamente para o projeto. No entanto, como Fiol ainda não tinha trabalhado com longa-metragem, apenas curtas e séries para televisão, ele afirma ter convidado Jasmim Pinho e Minom Pinho, sócias da produtora Casa Redonda, para a produção do filme, que teria suas gravações iniciadas alguns dias após esse contato.

Marco Del Fiol possuía verba em caixa e investiu recurso pessoal para rodarem as cenas da primeira vinda de Marina ao Brasil. E apenas dez dias depois da referida proposta de Paula a Fiol, Abramović já estava no Brasil pronta para o início dos trabalhos. Segundo o diretor, por uma questão de tempo, portanto, não foi possível entrar nos mecanismos de incentivo para essa primeira etapa de produção da obra.

Antes de contatar Fiol, Paula Garcia teria buscado por parcerias em grandes produtoras, que se assustaram com a proposta repentina e acabaram declinando do convite, por uma certa dificuldade de dimensionarem tão rapidamente a produção do documentário.

Na primeira vinda de Marina ao Brasil, foram aproximadamente quarenta dias de viagem, entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013, percorrendo cerca de sete mil quilômetros de carro. A jornada teve início em Abadiânia (GO), na casa Dom Inácio de Loyola, local onde João Teixeira de Faria atendia às pessoas que o procuravam, onde passaram cerca de quatorze dias, seguindo pelo Vale do amanhecer, em Planaltina (DF), passando pela Chapada dos Veadeiros no município de Alto Paraíso (GO), por Salvador

(BA), Cachoeira (BA), pela Chapada Diamantina (BA), por Corinto (MG), cidade popularizada pelo clássico *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e por São Paulo (SP).

Somente um ano depois da primeira viagem Marina retornou ao Brasil, desta vez, passando apenas por Curitiba (PR). No entanto, até então, enquanto aguardavam a segunda vinda da artista ao país, a equipe do filme editou um *teaser* como material promocional com as captações da primeira vinda e, com ele, começou a submeter o projeto a editais e a propor parcerias, tendo conseguido firmar contrato com a distribuidora Elo Company. Fiol afirma que o contato com a Elo não foi difícil, por conta de Minom Pinho já ter trabalhado com Sabrina Nudeliman, sócia da Elo. Na época, a equipe de Nudeliman já estava interessada em documentário.

A equipe também contou com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para a distribuição, mas o acesso ao mecanismo não foi fácil porque, apesar de os curadores terem considerado a proposta muito interessante na época, os mesmos julgaram que a produtora ainda não teria capacidade de realizar o filme. Mas grande parte das filmagens já tinha sido realizada. Segundo Fiol, essa a réplica ao FSA, que foi feita, inclusive, junto ao envio de um primeiro corte do filme. Desta forma, a equipe foi chamada para uma reunião e apresentação do *teaser* que, de acordo com o diretor, foi muito bem aceito e elogiado em meio a exclamações como “eu preciso ver esse filme agora!”.

O recurso do FSA possibilitou cobrir uma pequena parte dos gastos retroativos.

A terceira vinda de Abramović ao Brasil para filmagens de *Espaço além* ocorreu em abril de 2015, quando a equipe passou pela cidade de São Paulo. Mas, ainda entre a segunda e terceira vinda da artista ao país, Minom Pinho teve uma reunião com Danilo Miranda, diretor do Sesc São Paulo, onde apresentou o filme e recebeu o convite para fazer uma exposição com a artista que, tendo ocorrido em 2015, foi intitulada *Terra comunal*. Nessa terceira vinda de Marina, a equipe gravou algumas cenas da referida exposição, mas ainda não havia uma ideia clara se seriam inseridas no documentário, o que só foi surgir como possibilidade durante o trabalho de segundo corte do filme.

A experiência que Abramović teve no país em sua primeira vinda para o documentário entre os anos de 2012 e 2013 também deu origem a uma série de fotografias intitulada *Lugares de poder* (*Places of power*, 2013). “Marco tirou algumas

fotografias maravilhosas de mim: chamamos a série de *Places of power*” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 388). A série foi exposta com o mesmo título na galeria Luciana Brito em São Paulo no ano de 2015. Segundo o site<sup>27</sup> da galerista, a mostra reuniu cerca de trinta obras, dentre elas objetos, fotos, grafite, desenhos, vídeo e registro de performances.



Figura 6 - Vista da exposição *Lugares de poder*. Galeria Luciana Brito. Foto de Edouard Fraipont <sup>27</sup>

Em seguida serão apresentadas algumas fotos da série, cabendo destacar o caráter intermediário deste trabalho fotográfico, que por sua vez foi gerado durante e a partir da produção do filme. É possível perceber que a maioria das cenas apresentadas na exposição aparece em algum momento em *Espaço além*.

---

<sup>27</sup>BRITO, Luciana. Marina Abramović: Places of power. **Luciana Brito Galeria**, c2015. Disponível em: <<http://lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104>>. Acesso em: fevereiro de 2020.



Figura 7 - Retrato da artista com uma vela (*Artist portrait with a candle*) da série *Lugares de poder*. Foto de Marco Anelli. Brasil, 2013.



Figura 8- Dormindo junto ao poço de fogo (*Sleeping by the fire pit*) da série *Lugares de poder*. Foto de Marco Anelli. Brasil, 2013.



Figura 9 - A caverna (*The cave*) da série *Lugares de poder*. Foto de Marco Anelli. Brasil, 2013.



Figura 10 - Queda-d'água (*Waterfall*) da série *Lugares de poder*. Foto de Marco Anelli. Brasil, 2013.

Segundo créditos do filme, a obra foi desenvolvida, produzida, editada e distribuída com fundo público brasileiro, como o Programa de Investimento Spcine e a Linha 3 do Programa Brasil de Todas as Telas, este último operado e gerenciado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine). Como dissemos acima, o outro investimento foi proveniente do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), gerenciado pelo Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). De acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), portal vinculado à Ancine, o projeto foi aprovado pela agência com um orçamento de R\$ 1.213.972,12, tendo captado o total de

R\$ 750.000,00. Ainda segundo o OCA<sup>28</sup>, em seu ano de lançamento o documentário arrecadou R\$ 318.116,34 nas vendas de seus 20.147 ingressos no país. Em entrevista a esta pesquisa, Fiol (2019) declarou que a Spcine é uma grande parceira do cinema em São Paulo, tratando-se de um órgão gerido por pessoas com muita vivência na área e, dada esta razão, realiza um trabalho muito eficiente ao driblar a burocracia, ainda muito recorrente no Fundo Setorial e na Ancine.

Segundo os créditos fílmicos, o documentário contou com a produtora associada Flagcx, de Luisa Martini, que se responsabilizou pelas funções de comunicação digital estratégica e *design* gráfico da obra. Fiol nos contou que, em relação a patrocínios, nenhuma marca quis se misturar com esse conteúdo de espiritualidade, que é polêmico, com exceção de Luisa Martini que, através de mecanismos de incentivo, conseguiu financiar o filme com uma determinada quantia. Segundo Fiol, Luísa tinha muito apreço por Marina e, devido a isto também, se ofereceu para o patrocínio.

Além de ter sido exibido em salas comerciais brasileiras, de acordo com o site da produtora Casa Redonda,<sup>29</sup> o filme foi exibido também em alguns festivais internacionais e, dentre os principais, poderíamos citar: South by Southwest (SXSW) 2016, em Austin (EUA) – *première* mundial, mostra competitiva de documentários; Biografilm Festival, em Bolonha (Itália) – noite de encerramento; 38º Moscow International Film Festival, em Moscou (Rússia) – mostra competitiva de documentários; 37º Durban International Film Festival, em Durban (África do Sul) – noite de encerramento; Stockholm International Film Festival 2016 – seleção oficial; e London Film Festival, tendo concorrido ao prêmio Grierson.

---

<sup>28</sup> Os dados sobre distribuição e circulação apontados neste segmento foram encontrados no portal Oca - Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual - da Ancine. Os diferentes tipos de listagens estão em *links* com arquivos *pdf* e seguem elencados nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>29</sup> Informação extraída da página: <http://casaredonda.com.br/espaco-alem-marina-abramovic-e-o-brasil/> Acesso em agosto de 2020.



Segundo entrevista à redação SESC TV (2017), de acordo com Fiol, o filme passou por mais de trinta festivais internacionais e posteriormente foi alocado no site de compartilhamento Vimeo, que disponibilizou o conteúdo para mais de noventa países, além de estar em várias plataformas de vídeo sob demanda (VOD), como a Amazon, iTunes, Looke e Now. Como curiosidade, ainda, a Itália, por exemplo, adotou uma estratégia experimental de lançamento, exibindo o filme em duzentas salas de segunda à quarta-feira e em uma única semana. Segundo o diretor, a estratégia arriscada rendeu um público significativo, apesar de não termos, enquanto pesquisadores, acesso a esses números efetivamente.

A equipe inscreveu o filme para o festival *É tudo verdade*, mas não foi selecionado e acabou circulando, primeiramente e apenas, em festivais internacionais, também por conta de agenda. Segundo o diretor, o filme ficou pronto entre janeiro e fevereiro de 2016, teve sua estreia mundial no SXSW, recebendo, a partir de então, diversos outros convites no primeiro semestre daquele ano. Apesar de o filme ter circulado em mais de trinta festivais, como mencionado acima, o diretor ainda acha um mistério o fato de nenhum deles ter sido no Brasil. Logo após, então, no segundo semestre, entrou em cartaz nas salas comerciais brasileiras.

Abramović também ajudou na circulação de *Espaço além* gravando vídeos com chamadas para o filme e tendo vindo para uma pré-estreia do filme na livraria Cultura do shopping Iguatemi, em São Paulo, no dia 10 de maio de 2016. O documentário ficou muitas semanas em cartaz em algumas capitais do país, como no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Brasília e Curitiba, chegando a permanecer um período de 24 semanas em São Paulo, o que representa um número expressivo para um filme nacional.

Retrospectivamente, vale lembrar que inicialmente o filme se chamaria *A corrente* e, inclusive, já havia um projeto de arte gráfica desenvolvido para o nome. O termo era muito usado nos espaços espirituais, como nas correntes em Abadiânia ou no Vale do Amanhecer, por exemplo e estaria relacionado a uma característica de corrente magnética, ou um campo de energia, que já se relacionava muito com as pesquisas de da artista.

Mas houve um momento em que a equipe decidiu que *A corrente* já não era suficiente. Porque, de certa maneira, no primeiro corte, Fiol conta que ficou ligeiramente refém do tom que João “de Deus” dava ao filme, porque havia uma atmosfera de “terror” na locação, ainda que ninguém da equipe tivesse ideia, naquele momento, sobre a história de crimes que, depois do lançamento do longa, viria a se tornar conhecida por todos. Em princípio, as cenas com João teriam uma duração maior do que os já alongados quinze minutos da montagem final. Assim, o segundo corte ajudou a equilibrar o filme, que também lançou mão de algum senso de humor, como a cena do alho e as tomadas de Mãe Filhinha.

Então, quando a equipe “se libertou” de João Teixeira de Faria, descobriu que o filme era sobre outra coisa. Não era só sobre correntes. E o “espaço”, chamado por Marina de *space-in-between*, que, segundo ela, é o lugar onde a artista cria, era, na verdade, o mote da viagem. A equipe levou sugestões, mas isso já estava presente na fala de Marina. O diretor achava que o título do filme deveria estar em uma fala, isto é, em algo que já estivesse dentro do filme, não precisando ser trazido de fora. Houve uma época, inclusive, em que cogitaram chamar o documentário de *The bridge* (A ponte), pois a palavra estava muito presente na fala de Marina e, de alguma forma, ela também criava essa ponte. No entanto, constataram que já havia cerca de dez filmes que traziam a palavra “ponte” no título e que ela se referia, também, a questões muito amplas.



Figura 11 - Arte para capa do filme antes da mudança de título.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Fonte da imagem: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>. Acesso em março de 2019.

Em relação à direção de Fiol sobre a atuação de Abramović, o diretor conta que foi um processo onde a artista basicamente já sabia se situar. As performances de Abramović durante o filme eram muito simples, consistindo basicamente em ficar sentada nos lugares de poder, em meio à natureza e de forma disciplinada. O fato de ser filha de pais militares talvez tenha influenciado o grande apreço da artista por instruções e regras, tanto que, quando verificados os arquivos de registro, em todas suas performances há um texto com instruções para o público.

Quanto ao roteiro do filme, observamos nos créditos que a escrita de Fiol foi feita junto com Marina Abramović e Fabiana Werneck, que é historiadora, e trabalhou na edição de muitos livros de arte na Cosac Naify. Fernanda deu suporte principalmente na fase inicial do roteiro e a ajuda, baseada em sua experiência e conhecimento no campo da arte, foi extremamente relevante.

A estrutura inicial do roteiro trazia um breve apanhado de obras da artista e, ao longo do texto, havia uma tentativa de relacionar as experiências passadas com o trabalho no Brasil. Por exemplo, na hora em que Marina aparece próxima à fogueira, a cena deveria cortar para imagens de arquivo da performance *Rhythm 5*, peça em que a artista se deita e dorme no meio de uma estrela de fogo. De forma similar, após as cenas do João Teixeira de Faria, a intenção inicial era cortar para a performance *The artist is present*, mas este encadeamento de cenas não entrou para o filme. Esses cortes, com relações diretas a trabalhos da artista, foram sendo removidos durante o processo de montagem e acabaram se esgotando por completo.

Nesse processo de montagem, Marco Del Fiol ficou quase um mês em Nova York, trabalhando todos os dias junto com Abramović, que se sentava um tempo com o diretor e ia observando e acompanhando o trabalho até chegarem a um ponto final. Entretanto, havia muita coisa no filme que a incomodava, tendo ficado insegura por conta de sua espiritualidade estar muito explícita na obra.

Ainda com relação às filmagens, vale lembrar que, nos desfechos de cada dia, a ação de Abramović era muito interna. Em vista dessa problemática, foi combinado que ao final dos dias a artista passaria a se concentrar, permanecendo em silêncio com os olhos fechados por um tempo para daí, então, começar a contar para a câmera suas percepções sobre o que havia vivenciado. E, por ser também um diário de viagem, é daí

que surgem as narrações em *voz over*, que acabou se tornando a estrutura principal para o longa-metragem.

Ao final da gravação desses discursos a equipe ainda voltou para o estúdio para regravar todas as falas, inserindo, também, alguns comentários que Marco julgava pertinente à obra. Tais regravações surgiram do anseio de Marina “limpar” um pouco da carga dramática sobre sua voz cotidiana e também devido a um desejo estético, por parte da direção, de tornar essa voz mais homogênea, em um tom de narrativa, uma vez que antes das regravações a narrativa oscilava muito por conta da grande diferença de emoções da artista.

Essa estratégia também deu à Marina e ao filme um distanciamento temporal benéfico, porque a artista se incomodava muito com o jeito com que ela mesma narrava o filme. Foi um deslocamento que permitiu que essa voz ficasse mais performática, uma estratégia que serviu também para trazer aspectos da performance para a estrutura fílmica.

Perguntamos diretamente a Fiol se, de alguma maneira, o filme teria sido pensado para abordar esta questão da performance com alguma intenção de também trazer aspectos performáticos à construção fílmica. Marco respondeu que enxergava na casa Dom Inácio de Loyola e em João Teixeira de Faria um espelhamento muito evidente da peça de Abramović, *The artist is present*, pois, ali, era João, ainda visto como uma “super-celebridade”, parado naquela cadeira em frente a uma quantidade enorme de gente para vê-lo sentado. E quando Marina entrava no salão da corrente, ela se dirigia à cadeira de João parecendo a “Virgem Maria”, com uma vestimenta que começava com o véu na cabeça e ia até os pés. Para o diretor, aquilo era totalmente performático e pensado para a câmera, mas não se tratou de algo vindo dele e tampouco foi combinado com Marina. “Eu sentia que aquilo tinha uma performatividade, do jeito da pessoa já ter na vida.”

Com essa declaração, fica evidente que o diretor contesta o emprego intencional de qualquer aspecto performático à linguagem da obra. Por parte da direção não houve uma intenção clara de inserir a performance, ou aspectos performáticos, à *mise-en-scène* do filme, o que poderia, em uma análise precipitada, nos induzir à conclusão de que o documentário, portanto, não possui a performance incorporada à sua estrutura. Em contrapartida, a própria personagem assim o faz, o que torna possível a investigação

desta hipótese, sabendo que uma obra fílmica dificilmente é uma construção apenas de quem a dirige e, nesse caso em especial, ainda menos, por conta de a personagem ser tão participativa. Não por acaso, Fiol reconhece Marina como coautora do documentário, inclusive, apontando o já mencionado fato de que ela também assina o roteiro do longa.

Neste exemplo, fica claro que o diretor credita à Abramović a construção performática presente na obra. Portanto, tal construção está presente e, nesse caso, não por uma concepção da direção, ou equipe, mas por uma concepção da própria personagem ou atriz “social” (NICHOLS, 2012, p.31). Por este, dentre outros motivos, em especial, trata-se de uma coautoria, na qual equipe e personagem trabalham juntas na criação da obra.

Aproveitando o ensejo, cabe brevemente rememorar que existem problematizações acerca da questão da autoria de um filme e que remonta a discussões desde a expressão “cinema de autor” da Nouvelle Vague. Fiol considera Marina uma coautora justificando que ela também assina o roteiro do documentário. Mas o que se entende costumeiramente como autoria, segundo a política dos autores, passa pela função de dirigir o filme. Ou seja, no campo do cinema o termo “autor” é utilizado para expressar praticamente o mesmo efeito semântico do termo “diretor”, mas no caso de *Espaço além*, apenas Marco del Fiol assina a direção.

Um embate vem à tona ao falarmos em “personagem”. Por um lado, a ideia nos remete à ficção. Por outro, a um tipo de construção que diz respeito a “atores sociais”. Vale lembrar, retomando Nichols, que ator social é o termo que ele usa para se referir aos personagens que interpretam seus cotidianos e “ênfaticar o grau em que os indivíduos se representam para os outros” (NICHOLS, 1991, p. 42), considerando que se trata de representar para o aparato cinematográfico já uma representação cotidiana de si. Além disso, podemos cogitar que o conceito de ator social também estabelece algum nível de relação com a noção de “eu genuíno”<sup>31</sup>, segundo a concepção de Anne Jerslev

---

<sup>31</sup> Texto original: *genuine self*

(2005, p.86), para quem o termo significaria idealmente uma “qualidade interior essencialmente verdadeira” (Ibidem)<sup>32</sup> ou, por consequência, um “ato genuíno”, como chamaremos aqui. Tudo isso nos faz pensar, por um lado, na performatividade de Abramović frente às câmeras, como uma atriz de ficção, por outro, em sua dimensão de atriz social, inclusive, preocupada com a excessiva projeção de sua autoimagem.

A questão desse embate, como havíamos dito na introdução, é mais desenvolvida no terceiro capítulo, entretanto, aqui, ainda algumas observações são pertinentes. Fiol diz que algo evidente no processo do documentário foi que Marina começou as filmagens muito preocupada com a roupa, cabelo, aparência no geral, e ao final da jornada ela já estava se desapegando dessas questões, chegando até a se encontrar jogada na lama em meio aos próprios dejetos. Isso fica claro ao observarmos quatro pontos específicos do filme: a primeira vivência da primeira vinda, em Abadiânia; a última vivência desta primeira vinda, após um mês, na Chapada Diamantina, à qual o diretor se refere com a cena da lama; a passagem por Curitiba com Denise e Rudá, na segunda viagem; e um de seus primeiros trabalhos em que o corpo da artista deixa de ser o foco da peça, em *Terra comunal*, na terceira e última vinda ao país, após quase quatro anos do início das filmagens.

No entanto, desde o princípio Fiol já percebia em Marina uma certa vontade de dissolver alguma vaidade ou, pelo menos, em suas palavras, “dar uma bagunçada” nessa imagem que estava muito “glamourosa”. A artista parecia estar cansada disso tudo e, para o diretor, esse processo de desmonte lhe foi saudável.

Ainda, é interessante notar que parte desse desmonte se deve também à própria prática que, a priori, a artista escolheu para se submeter. Ou seja, era esperado que as diversas vivências que teve no país, por si só, já pudessem conduzi-la a tais processos, como, por exemplo, a própria participação no ritual com ayahuasca.

No momento em que Abramović se abre a quaisquer um dos tipos de ritual a que se sujeitou, torna-se muito difícil para a artista se preocupar com esses tipos de peculiaridades, especialmente no exato momento em que a prática acontece, que é justamente quando a câmera está posicionada e encarando de perto a personagem.

---

<sup>32</sup> Texto original: “...essentially true inner quality”

Isso que eu comentei do desmonte, é que não dá para fazer as duas coisas. Não dá para você ficar preocupado com sua imagem e tomar ayahuasca, não dá para você ir ao Vale do Amanhecer e passar em um trabalho de Estrela cadente<sup>33</sup>. Não dá para participar de quebrar o ovo, pensando no quadro! Então ali não tem encenação. Ali é ela performando, na entrega da performance. Por isso que é forte. Há quem ache que a cena do ovo e da ayahuasca é mentira. Está ótimo também. Não dá para saber o que é encenado, o que não é encenado.

Poderíamos dizer que nessa própria declaração de Fiol há um tipo de contradição, implicada nas frases “[...] então ali não tem encenação” e “[...] não dá para saber o que é encenado e o que não é encenado”. Afinal, é possível, ou não, saber o que é encenado? Talvez a equipe cinematográfica possa dizer quais tipos de construções técnicas e artísticas correspondem a determinadas cenas, uma vez que, neste sentido, Fiol sabe e pode dizer, por exemplo, que na cena do ovo não houve ensaio, não houve tomadas refeitas e, de fato, aquele era um ovo de galinha. Mas, para qualquer que seja a cena, a constatação dos realizadores não pode ser entendida como absoluta, já que uma faceta dos atos em cena é atribuída às construções da própria Abramović.

Seria necessário, então, perguntarmos isso a ela, para constatar se houve ou não houve encenação? Neste caso, até onde iria a consciência da artista para nos afirmar ou negar isso com certeza? Ou ainda melhor, até que instâncias Abramović poderia levar a performance em sua vida? Ela poderia se dar o direito de escolher o tipo de resposta, por exemplo. E neste caso iria caber a nós a tarefa de descobrir se a artista optou por nos dizer a verdade ou não, o que nos parece inviável. Além disso, a possível ambiguidade entre encenação e realidade é um dos fatores que interessam no trabalho da artista e, por esta razão, talvez essa busca por discriminar com exatidão o que a artista encenou e o que não encenou não seja tão produtiva quanto apontar as complexidades decorrentes dessas inter-relações.

---

<sup>33</sup> Trabalho de Estrela Cadente é um trabalho ritualístico realizado a céu aberto na comunidade religiosa do Vale do Amanhecer, em Planaltina (DF), e consiste em processos chamados de harmonização, preces, elevação, doutrinas e incorporação.

É interessante grifar que o diretor se refere ao termo “performance” em oposição ao termo “encenação”, implicando praticamente, assim, uma relação direta entre performance e realidade. Entretanto, como veremos no capítulo três do trabalho, é delicado assumir essa relação direta, visto que a própria performance também pode ser considerada um tipo de encenação ou, no mínimo, ser compreendida sob esta perspectiva.

Podemos verificar que em algumas exposições públicas do filme ou em interlocuções acadêmicas<sup>34</sup> há determinadas críticas em relação à atuação de Abramović na obra, por se entender que a artista não foi espontânea ou sincera o suficiente em suas vivências no filme. Todavia, como seria possível, então, ter acesso a tal “verdade”, que se apresenta podendo ser tão relativa e intangível?

Tão importante quanto a possível dicotomia entre realidade e encenação dos atos exibidos no documentário, que está também presente na própria discussão sobre performance, *Espaço além* suscita as problemáticas envolvidas no fato desse ato ser primeiramente endereçado à câmera e não a um público imediato. Ao falar sobre registro e documentação de performance, Philip Auslander (2006), fazendo uma comparação, em especial, entre duas performances - *Shoot* (1971), de Chris Burden, e *Leap into the void* (1960), de Yves Klein - propõe que não há, de fato, no campo da performance artística, uma grande diferença entre um documento que registra algo que não aconteceu e algo que realmente aconteceu. Na visão de Auslander, “a possibilidade mais radical é que eles [os registros] podem nem mesmo depender de o evento ter ou não realmente acontecido”. (AUSLANDER, 2006, p. 9)<sup>35</sup> e aponta para essa tendência de se acreditar que um registro poderia funcionar como “um meio de acessar a realidade da performance” (Idem, p. 1)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Refiro-me, por exemplo, a discussões suscitadas no 13º Interprogramas Cásper Pesquisa, Grupo de Trabalho 5 – Comunicação e Cultura de Visualidade, em 12 de abril de 2019, por ocasião da apresentação do meu trabalho intitulado *A remediação da performance no cinema: The Space in Between - Marina Abramović in Brazil*.

<sup>35</sup> Texto original: *The more radical possibility is that they may not even depend on whether the event actually happened.*

<sup>36</sup> Texto original: *As a means of accessing the reality of the performance.*



Ao final de seu artigo, Auslander sugere que a autenticidade da obra talvez resida na relação obra-espectador, ao invés de residir em um ato “ostensivamente originário” (Idem, p. 9), genuíno, por parte do *performer*. “Talvez sua autenticidade seja fenomenológica, ao invés de ontológica” (Ibidem).<sup>37</sup> Curiosamente, de forma semelhante, Richard Schechner se refere à performance como uma experiência relacional que ocorre em um espaço intersticial, entre o observado e seu observador.

Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro “acontece” nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação e relação. Desde modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre” [...] A primeira performance “acontece” no entre a ação de mostrar ao bebê como usar uma colher e a *reação* do bebê a esta ação. A segunda performance acontece entre a filmagem da primeira atuação e a *recepção* desta primeira performance (SCHECHNER, 2006, p. 3).

No entanto, como esses questionamentos nos exigem mais atenção, voltaremos a esses pontos no capítulo três - Da Performance ao Cinema.

Por ora, convém demarcar que os atos representados pela personagem já são frutos de sua própria intervenção, ou seja, daquilo que ela seleciona para expressar sua subjetividade. O fato de Fiol registrar isso para um documentário atribui uma nova camada de intervenção sobre essa realidade. A existência explícita de um fotógrafo em cena confere ainda outra camada sobre o ato. Na montagem, essas sobreposições de representações do fato sofrem a adição de uma nova camada de intervenção, gerando um tipo de amálgama representativa. E a experiência do espectador perante a obra também é atravessada por outras diversas intervenções, o que consolida cada diferente tipo de interpretação.

Mas algo que foi mais construído e posado foram as fotografias da série *Lugares de poder*. Marina disse que durante a viagem queria fazer umas fotos para virarem obra de arte. Era um momento mais posado mesmo e, inclusive, eu faço questão de colocar um fotógrafo para isso. Desde o início, havia um fotógrafo com quem

---

<sup>37</sup> Texto original: *Perhaps, the authenticity of the performance documentation resides in its authority rather than to an ostensibly originary event: perhaps, its authority is phenomenological rather than ontological.*

ela discute o trabalho. Ela faz foto no João “de Deus”, na Cachoeira, na Chapada... Então [no filme] tem as duas coisas. A gente vê o fotógrafo ali. E a ideia é misturar, mesmo, porque onde acaba uma coisa e começa outra é difícil de marcar. (FIOL, 2019)

Quando Fiol diz que “vemos o fotógrafo ali”, além de ficar claro que ele reconhece o caráter híbrido implicado na construção das cenas, variando em termos de camadas de intervenção sobre as representações, ele também parece inferir que em *Espaço além* fica perceptível quando os atos de Abramović são encenados, ou “posados”, e quando não são. Por outro lado, ao final da fala, ele comenta sobre essa dificuldade de se estabelecer fronteiras entre o que é encenado e o que não é. “E a ideia é misturar, mesmo, porque onde acaba uma coisa e começa outra é difícil de marcar.” Esta pesquisa é justamente sobre isso, quando se empreende em afirmar que essas distinções nem sempre podem se fazer de forma clara e delimitada, deslocando-se tais concepções a um frutífero lugar de interstício.

Considerando apenas as constatações de Fiol, já seria possível notar que “há as duas coisas ali”, a espontaneidade, o que Jerslev chama de “eu genuíno” (2005, p.86)<sup>38</sup>, que aqui estamos chamando análoga e idealmente de “ato genuíno” - ou ação representativa do cotidiano - e a construção estética, que poderíamos tentar chamar também, sob um viés antagônico, de encenação ou, até mesmo, de representação da própria representação. Mas neste trabalho nos esforçamos em demonstrar que, a princípio, esses dois aspectos de uma ação – verdade e construção - podem coabitarem os lugares, se apresentando em camadas, inclusive, até, de forma paradoxal, o que nos leva diretamente às três possibilidades de entendimento do paradigma do *in-betweenness* apresentado no capítulo anterior: interstício, interseção e passagens. Richard Schechner (2006) nos antecipou quanto a isso, por exemplo, ao colocar que a performance pode ser entendida tanto quanto um ato do cotidiano, uma rotina diária, ou como um tipo de manifestação artística.

---

<sup>38</sup> Texto original: *genuine self*

Cabe dizer que o autor ainda ousa ao elencar sete funções para a performance: entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar e lidar com o sagrado e/ou profano” (SCHECHNER, 2006, p. 49), o que ele esquematiza em um diagrama interseccional.

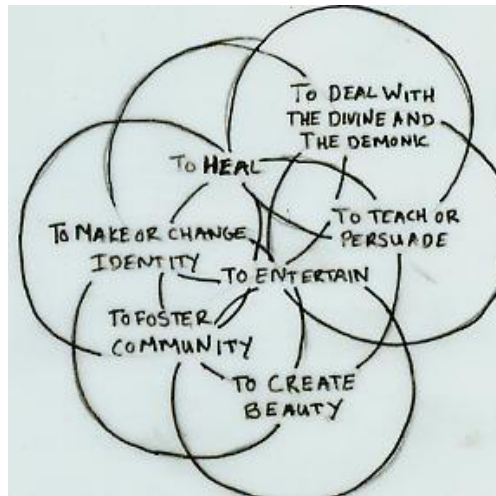


Figura 12 - As sete esferas interligadas da performance.  
Desenhado por Richard Schechner (2006, p. 49).

Schechner afirma que as funções raramente aparecem todas em uma mesma performance, mas que quase todas as performances darão ênfase a mais de uma função, podendo misturar-se de todas as maneiras possíveis. Há, inclusive outros autores ou artistas que propõem diagramas semelhantes, a partir de uma revisitação à sua teoria, como ocorre com Laura Evans (2010)<sup>39</sup> ao incluir novas funções interligando-as de forma absoluta.

No final de 2016 foi feita uma sessão de lançamento de *Espaço além* com o Vímeo, em um festival em Nova York. Logo depois, em um jantar, Marina chamou Fiol em um canto e lhe disse: “Eu não estava pronta para este filme! Nós fizemos algo para o futuro”.<sup>40</sup> O diretor acredita que, devido a tais questões, *Espaço além* seja, de fato, um filme para

<sup>39</sup> O trecho da dissertação de Laura Evans está disponível no link: <https://notartomatic.wordpress.com/tag/richard-schechner/>

<sup>40</sup> Texto original: *Baby, I was not ready for this movie. We make something for the future.*

o futuro e, nesse sentido, também argumenta que a equipe teve sorte em encontrar Marina em um momento de virada em sua carreira, que, segundo o diretor, trata-se de um momento em que o corpo da artista deixa de ser o assunto de suas performances, que passam a se voltar para o corpo do público. “Isso aconteceu por causa dessa viagem. Então, a partir dali os trabalhos começam a mudar”. Percebemos, com isso, a importância de *Espaço além* na vida e carreira da artista. O filme não precisa ser entendido como um fim, mas como um caminho, uma passagem.

Talvez Abramović até volte a ser a *performer* em “corpo presente” e não mais alguém que concebe experiências para o público. Mas, levando-se em conta o intervalo entre a viagem para realização de *Espaço além* e seus trabalhos mais recentes, podemos constatar que, desde então, Abramović vem trabalhando desta forma. Em 2014 ela fez *512 horas* na Serpentine Gallery em Londres, trabalho no qual o diretor esteve e conta que se tratava de três espaços para o público com três posições de corpo, que ela geralmente trabalha em suas peças, sendo, de pé, sentada e deitada.

Os espaços contavam com *Slow walking* - um tipo de exercício em que o público é convidado a caminhar de forma lenta - camas e macas com cristais. Abramović se fazia presente todos os dias, mas como alguém do público, e poderia estar sentada, andando devagar e, por vezes, interagindo com alguém. Segundo Fiol, não se tratava mais de uma performance com aquela hierarquia vista na peça *The artist is present*. Não era mais uma pessoa em frente a Abramović.

Após essa peça, e entre os anos de 2014 e 2017, ela trabalhou em *Generator*, um dos primeiros trabalhos do MAI (Marina Abramović Institute),<sup>41</sup> na *Sean Kelly Gallery*, em Nova York. As pessoas entravam vendadas e com um bloqueador de ruídos em uma sala onde a artista poderia estar presente, ou não, o que nos remete, de alguma forma, ao paradoxo de Schrödinger. Antes do espectador entrar na sala, ele sabe que Marina pode estar ou não estar presente, mas, mesmo ao adentrar o ambiente, como não se escuta nada, nem se abrem os olhos, não se pode desvendar esse mistério. E nisso reside um

---

<sup>41</sup> O MAI é um Instituto virtual que explora, apoia e apresenta performances. A organização tem por intuito expandir a acessibilidade dos trabalhos de Abramović propondo um centro de obras imateriais de longa duração (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 399; 393)

ponto-chave da performance. Podemos dizer que Marina continua estando e não estando presente, ou melhor, em um estado onde isso não pode ser mensurado. Portanto, sob esta ótica, as duas opções são válidas ao mesmo tempo. Marina concebe uma obra paradoxal em que ela está no local, mesmo não estando, e isso em si já seria suficiente para uma performance. Mas *Generator* também é um trabalho sobre medo, silêncio e solidão.



Figura 13 - Público experienciando a performance *Generator* (2014-2017).

Em seguida a artista veio para o Brasil e, no SESC Pompeia da cidade de São Paulo (SP), apresentou *Terra comunal*, obra em que sua presença física não era essencial para o trabalho. Segundo Fiol, ela se encontrava andando pelo local, entre as pessoas, se encontrando com artistas e conferindo palestras, mas não era o corpo principal da performance.

*The cleaner*, uma outra exposição, é uma retrospectiva feita entre 2018 e 2019 na galeria *Palazzo Strozzi*, em Florença, onde a artista nem sequer aparece em corpo físico. Depois, Abramović foi para a Austrália e fez algo muito parecido. A partir de então, ela vem fazendo peças neste sentido. Dessa forma, as experiências do método, que ela chama de *Abramović Method* (Método Abramović), são todas retrospectivas em que ela já não aparece mais, mas possibilita diversas vivências performáticas ao público através, por exemplo, da disposição de seus objetos transitórios e de vídeos com instruções. Desde então, ela também não vem mais criando outras performances durante suas retrospectivas.

Neste exato momento, se não fosse pela pandemia de coronavírus (COVID-19), Marina estaria se preparando para o trabalho que ocorreria na *Royal Academy of Arts*, em Londres, entre os dias 26 de setembro e 8 de dezembro deste ano de 2020,<sup>42</sup> que, segundo o portal do Instituto Marina Abramović, traz como debate a questão que aqui também nos é tão cara e é comentada no capítulo três: a arte performática pode sobreviver ao momento da performance?

Tendo isso em vista, o filme realmente registra o momento em que, a partir de determinadas experiências, a artista opta por esse formato novo de trabalho. Ela diz que o filme é para o futuro, também, por conta dessas várias tecnologias de encontro - consigo e com a vida -, que se desdobram em experiências transcendentais, que por sua vez, passarão a ter um papel cada vez mais presente na experiência de estar na Terra, sendo através da arte ou através de rituais espirituais, que, para Fiol, nem sempre são religiosos.

Por fim, Marina se espelha na jornada das mulheres brasileiras do filme, por elas terem ajudado a artista a entender-se como alguém que fez seu trabalho ao longo da vida e que agora pode compilar suas obras, se retirar e permitir que outras pessoas tenham suas jornadas através do legado artístico deixado pela *performer*. Isso remete diretamente às tomadas extras que foram gravadas com os participantes na saída da vivência do Método Abramović no SESC em 2015. Os depoimentos, em qualidade de fala e intensidade, se assemelhavam muito aos de Abramović ao final da jornada pelo país, tratando-se de “algo muito impressionante” pois os cristais, ao final da exposição, tinham miasmas e coágulos dentro, como se tivessem acumulado sangue em seu interior. Nas palavras do diretor,

[...] eu não faço esse papel do documentarista que quer a verdade, e vai atrás de tal verdade científica, investigando isso. Pois não me interessa. Acho que é muito do campo da arte, mesmo. O documentário que me interessa chega em um mistério e não em uma verdade.

---

<sup>42</sup> De acordo com o portal virtual da galeria *Royal Academy of Arts*, a exibição foi remarcada para o outono de 2021.

## 2.2. Documentário Performático

Ainda que buscar por classificações do filme esteja fora de cogitação em um trabalho que prima essencialmente pela diluição de fronteiras, hibridismos e relações intermediáticas, tentamos observar o documentário a partir de algumas óticas, no intento de extrair, de determinados conceitos, possibilidades de análise da obra.

Considerando que o próprio *site* do documentário classifica *Espaço além* como um filme de estrada nos dizeres: “Mix de road movie e thriller espiritual”,<sup>43</sup> damos início a esse estabelecimento de relações entre o filme e determinados gêneros cinematográficos conjecturando o documentário também sob esta ótica. De acordo com Rick Altman (2002), um filme pode apresentar aspectos sintáticos e semânticos de um ou mais gêneros, podendo lançar destaque a um aspecto em detrimento ao outro.

De certa maneira, os aspectos sintáticos estariam relacionados à estrutura ou a uma “forma de *mise-en-scène*”, ou seja, iconografias, caracterização de personagens, cenários e estrutura narrativa. Por exemplo, nos *road movies* podem ser considerados aspectos sintáticos as tomadas de estrada, as panorâmicas de paisagens e a presença de um veículo de locomoção (PAIVA, 2009) ou, também, “as rodovias e suas malhas viárias, os postos de gasolina, acampamentos de beira de estrada etc.” (MARKENDORF, 2011, p. 225). Por sua vez, os aspectos semânticos estão relacionados a um “sentido”, a uma moral. Aplicado aos *road movies*, poderíamos destacar como aspecto semântico o fato de o personagem estar em uma viagem de fuga, refúgio ou busca por algo (PAIVA, 2007; 2011) que, na maioria das vezes, se encontra fora do meio social ao qual a personagem pertence. Por exemplo, a busca por diferentes valores, culturas e formas de vida ou, mesmo, como também ocorre em *Espaço além*, pelo autoconhecimento ou conhecimento de potenciais da natureza. Em geral, são vivências que não dizem respeito a uma busca normativa estimulada ou reconhecida pela sociedade, que em grande parte privilegia, por exemplo, o conhecimento técnico, mais eficiente na geração do capital, dito “conhecimento utilitário” em detrimento de um desenvolvimento de consciência sobre si e o mundo.

---

<sup>43</sup> Consultar site: <http://www.espacoalem.com.br/>. Acesso em agosto de 2020.

Entretanto, uma vez que *Espaço além* apresenta poucos aspectos sintáticos do gênero *road movie*, considerando, por exemplo, que o próprio elemento “estrada” aparece em um único momento do filme - no deslocamento da artista entre as cenas de Alto Paraíso e Salvador sob a canção de ninar *Serbia* (Tomislava Vukicevic, 1999), o que localiza a nacionalidade da artista no documentário - talvez seja mais apropriado compreendê-lo, então, na chave do filme de viagem, visto que, sob a perspectiva das supracitadas qualidades do *road movie*, *Espaço além* não apresentaria aspectos sintáticos suficientemente demandados para a apreensão do filme como tal. Neste sentido, ao longo desta dissertação vamos mencionando algumas implicações das viagens de *Espaço além* para Abramović e, desde já, poderíamos citar o comentário de Fiol em relação aos hábitos menos “americanos” da artista. O diretor nos contou em entrevista (2019) sobre uma impressão que teve em relação à artista ao longo da realização do filme. Para ele, Abramović diluiu alguns hábitos americanos e, de alguma maneira ao longo do processo, se despreendeu de uma forma de vida estritamente “glamourosa” a partir do contato com diferentes culturas, proporcionado por suas viagens pelo Brasil. Essa convergência de culturas para a artista é um fator notadamente pregresso a *Espaço além*, já se mostrando presente na vida e obra de Abramović antes mesmo da realização do filme, considerando sua origem sérvia, seus longos períodos de residência e experiência com diversos povos desde a década de 1970, sua mudança para Amsterdã em 1975 e, então, para os Estados Unidos nos anos 1990.

Desta forma, parece-nos mais profícuo cercar o filme sob outro viés investigativo, também no intuito de entendê-lo em suas diversas formas possíveis. Ou seja, investigarmos *Espaço além* a partir dos modos de documentário de Bill Nichols (2012), que elenca seis deles: poético e expositivo, que se destacaram em meados dos anos 1920; observativo e participativo, remontando à década de 1960; reflexivo e performático,<sup>44</sup> que tomam forma na década de 1980. Seguimos, então, na abordagem

---

<sup>44</sup> É importante mencionar que, no texto original, Nichols se refere a esse modo como “*performative mode*”. Desta forma, talvez o termo pudesse ser melhor traduzido como “modo performativo” ao invés de “modo performático”, considerando, ainda, estudos posteriores sobre a performatividade.



do documentário performático, na medida em que este modo nos parece estar mais intimamente relacionado ao filme analisado, especialmente no que diz respeito a suas relações intermediáticas com a performance.

Dentre os exemplos de documentários do modo performático, Nichols cita os filmes *O ato de ver com os próprios olhos* (*The act of seeing with one's own eyes*, Stan Brakhage, 1971), média-metragem em que são mostradas cenas em planos detalhes de corpos sendo abertos em um necrotério, por sinal, o próprio título faz menção à definição etimológica de termo autópsia,<sup>45</sup> e *Línguas desatadas* (*Tongues untied*, Marlon Riggs, 1989), documentário de narrativa ensaística que mescla performances, poesia, dança, rap, testemunhos e imagens de arquivo que confrontam o racismo e a homofobia.

“Todos os filmes desse modo [performático] compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público” (NICHOLS, 2012, p. 63).

Em *Espaço além*, Abramović narra, na maioria das cenas, suas percepções em relação ao que vê, ouve e sente. Por se tratar da exploração de um universo metafísico, há, tanto nessa narração em *voz over* quanto em alguns momentos da construção diegética, a tentativa de transferir ao espectador uma dimensão imaterial da realidade ou, nas palavras de Nichols, uma “tentativa de representar o irrepresentável” (Idem, p. 174). Trata-se de uma tentativa porque tal irrepresentável se manifesta em momentos de grande teor de abstração. São momentos em que não há *mise-en-scène* que dê conta de representá-los plenamente, ainda que haja a tentativa.

Por exemplo, em uma das cenas, a artista comenta: “Minha jornada interior foi algo impossível de descrever”<sup>46</sup>, mas em seguida começa a tentar fazê-lo.

Portanto, o irrepresentável fica sugerido na imagem, ou na ausência dela, implícito em notas sonoras, ou em seu silêncio, e afeta o espectador através de uma percepção extra-sensorial. Não se trata por exemplo de tentar representar uma conversa que se faz completamente objetiva e compreensível por meio de palavras ou de ilustrar um conceito através de sons ou imagens que já falaria por si só.

---

<sup>45</sup> Derivado do grego, *autós*, "si mesmo" e *ópsis*, "visão", o termo autópsia significa "ver por si próprio"

<sup>46</sup> Texto original: *My inner journey is impossible to describe.*

Por essas razões podemos dizer que, de alguma forma, também, o documentário resvala em aspectos daquele que o autor chama de modo poético, que tem por intuito a tentativa de “representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2012, p. 140). Como exemplos para este modo, o autor menciona os documentários *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* (László Moholy-Nagy, 1930), que sintetiza as tentativas de visualização de uma escultura por meio de diversos pontos de vista, “para enfatizar as gradações de luz que passam pelo filme, em vez de documentar a forma concreta da escultura em si” (Idem, p. 139), e *Pacific, 231* (Jean Mitry, 1944), por exemplo, que, ao evocar a poética na sonoridade e velocidade de uma locomotiva a vapor, “realça ritmo e forma mais do que detalha os mecanismos de uma locomotiva propriamente ditos” (Ibidem).

A tentativa de representar tal imaterialidade, em especial no âmbito da subjetividade, se manifesta por meio de diversos recursos em *Espaço além*. Inclusive, as palavras que são usadas para distinguir cada nova região em que Abramović se encontra no percurso da viagem nos remetem, em algum nível, ao que Nichols chama de “legendas ocasionais” do modo poético:

As tomadas históricas, os fotogramas congelados, a câmera lenta, as imagens colorizadas, os momentos selecionados em cores, as legendas ocasionais para identificar tempo e lugar, as vozes que recitam passagens de diários e a música obsedante constroem um tom e um estado de espírito mais do que explicam a guerra ou seu curso de ação, por exemplo. (NICHOLS, 2012, p. 142)

Vale salientar ainda que tais “fotogramas congelados” e “câmera lenta” são características semelhantes às que Nichols usa para qualificar o modo performático (como mencionado no primeiro capítulo). Em *Espaço além*, a personagem expõe que seu intuito consiste também em conseguir curar a dor de uma separação amorosa. Neste momento ela define seu objetivo com a peregrinação junto a outras indagações, por exemplo: “Como posso ajudar as pessoas a ampliar a consciência através da arte?”. Como mencionado acima, uma das investigações deste projeto consiste em analisar de que forma a relação intermediática entre cinema e performance revela essa motivação subjetiva da *performer* no filme.

Nossa hipótese é que para isso o documentário se apoia, então, em determinados aspectos da construção cênica. Mas para desvelarmos os elementos que tornam isso possível, além das teorias sobre os modos do documentário, sobre a performance e a intermedialidade no filme, vamos nos valer ainda da concepção de *mise-en-scène* em David Bordwell.

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* [...] significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizaram para expressar o controle sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL, 2013, p. 205).

Porém, não nos bastando a análise de aspectos visuais presentes na proposta do autor, nos valem do alongamento deste conceito ao entender os aspectos sonoros do filme também como parte desta *mise-en-scène* e isto inclui os três conjuntos da trilha sonora em um filme: diálogos, efeitos sonoros e trilha musical (CARRASCO, 2010).

Portanto, este segundo segmento do capítulo visa identificar em quais momentos e de quais formas as evidências subjetivas conseguem se “materializar” na obra fílmica. Como exemplo, podemos citar o momento em que uma nota sonora intercepta momentos silenciosos ou sons diegéticos; ou quando há uma mudança rítmica na montagem; ou um tempo extra dedicado a uma passagem, por exemplo, quando Marina se banha nas águas límpidas de uma cachoeira; ou por meio de uma colocação discursiva que ela faz em *voz over*, como quando diz que descobre que seu propósito é ensinar os humanos a transcender a dor; ou, ainda, por uma cena que se destaca devido ao fato de ser iluminada de maneira distinta da direção de fotografia predominante no filme.

Portanto, a partir de agora são indicados momentos específicos do filme, os quais julgamos render frutos instigantes para a nossa investigação. Estes segmentos, em sua maioria, requisitam uma descrição de cena mais apurada, para que sua análise seja possível, o que está perfeitamente em sintonia com os autores da metodologia empregada nesta pesquisa, uma vez que afirmam que “a análise do filme é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais

explicativa” (AUMONT; MARIE, 2004. p.15). Começamos, então, com a cena de Dona Flor na cidade goiana de Alto Paraíso.

Apesar de parecer simples, a cena de Dona Flor é rica em elementos estilísticos capazes de evocar no espectador um tanto da atmosfera do local ou esse “estado de espírito” das personagens (NICHOLS, 2012, p. 142). A sequência abre com um plano americano de Dona Flor jogando a água de uma caçarola em uma caldeira. Neste momento há uma ligeira sensação de haver uma continuidade sonora proveniente da cena anterior, que se encerra em um super plano detalhe das águas da cachoeira em movimento. No entanto, ocorre o contrário, é o som da água da caldeira da cena de Dona Flor que é antecipado no plano anterior, que por sua vez já havia suprimido a sonoridade diegética da cachoeira.

Este recurso, aparentemente sutil e pequeno, funciona como um tipo de liga entre uma cena e outra, estabelecendo continuidade entre as sequências e os locais percorridos pela artista no filme. Tal fio condutor ajuda na constituição da obra como uma unidade, um corpo homogêneo, capaz de obliterar as fragmentações de produção, até porque, como dito, Abramović veio ao país durante três anos para a filmagem das cenas, bem como as próprias fragmentações de deslocamento entre uma cidade e outra no Brasil. Como resultado, o corpo fílmico, em sua homogeneidade, tende a facilitar a imersão e identificação do espectador com a obra.

Após isso, vemos, em plano detalhe, a solução da caldeira sendo mexida por Dona Flor em uma posição de câmera alta. Aqui, além de se tratar de um tipo de câmera que objetiva fornecer uma visão mais aproximada do que está sendo preparado pela senhora, podemos dizer que a própria angulação do plano funciona como uma tentativa de simular a visão de Abramović, que está ao lado de Dona Flor. Desta forma, essa câmera subjetiva é entendida como um dos recursos cinematográficos utilizados para guardar na obra os fragmentos de subjetividade da artista, pois se aproxima do que estaria sendo o olhar da artista naquele momento.

Esses elementos fazem um apelo sensorial e nos remetem à expressão “visualidade háptica” (MARKS, 2000, p. 172 *apud* MONTEIRO, 2015, p. 143) <sup>47</sup>, por dizer respeito a uma qualidade que permite um tipo de apreensão sensorial resultado de uma amálgama entre os sentidos visuais e táteis. “A lupa cinematográfica nos aproxima das células individuais da vida, o que nos permite sentir a textura da substância da vida em detalhe.” <sup>48</sup> (BALÁZS, 2010, p. 38 *apud* MONTEIRO, 2015, p. 143).

O som da colher que mexe a água na panela é intenso e muito perceptível, o que, junto ao plano detalhe, contribui para essa construção de uma esfera sensorial, amenizando a fatídica distância entre obra e público, que fica mais próximo e imerso à experiência registrada. Isso ajuda a transpor para o filme a percepção da artista, já que nos aproxima do que ela vê e do que ela ouve.

Com isso, e em referência à visualidade háptica de Laura Marks, seria possível, então, considerarmos todos esses efeitos como um tipo de “escuta háptica”, consequência de uma construção fílmica que envolve o visual, o tátil e o sonoro.<sup>49</sup> A propósito, vale destacar que essas expressões relacionadas ao *háptico* são utilizadas também no contexto da realidade virtual, tecnologia de interface entre usuário e sistema operacional, o que nos fala muito sobre essa questão de encurtar distâncias e imergir o público na obra.

No terceiro plano da cena Dona Flor aparece em um clássico contra-plongée ao lado de Abramović que, com a cabeça voltada para baixo, observa a cocção da senhora. Esse tipo de enquadramento é muito usado para enaltecer ou destacar o valor de determinado personagem ou objeto nas peças cinematográficas. “O ângulo de baixo para cima é usualmente um expediente que aumenta e enfatiza a personagem; pelo contrário, o de cima para baixo pode tornar-se uma indicação de fraqueza, opressão etc.” (COSTA,

---

<sup>47</sup> Texto original: *Haptic visuality*.

<sup>48</sup> Texto original: *The magnifying glass of the cinematograph brings us closer to the individual cells of life, it allows us to feel the texture and substance of life in its concrete detail* Nota: Para evitar possíveis enganos, cabe frisar que este é um trecho original do autor Bela Balázs e não meu, Huli Balázs.

<sup>49</sup> Já há algumas investigações neste sentido, como podemos verificar no texto de Erly Vieira Jr. de 2014 para a revista Famecos: *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo*.

2003, p. 83). Nesse momento, incide sobre a tela o letreiro com o nome “Dona Flor” e a entrada de suas primeiras palavras: “Para começar, sou analfabeta, não sei ler, não sei escrever. Eu nasci de uma família humilde. Eu tive dezoito filhos...”. O encadeamento destes elementos, nesse trecho, pode nos dar algumas indicações quanto aos aspectos subjetivos da artista, como, por exemplo, um senso de reverência à senhora.

Vale notar ainda que, neste plano, a equipe de gravação que faz captações da cena a partir de outro ponto de vista também é revelada ao fundo do quadro, o que sublinha o caráter de construção e manipulação da obra, assunto que é abordado com maior adensamento no capítulo seguinte.



Figura 14 - Dona Flor, Abramović e equipe em cena. Extraída do filme *Espaço além*.

Após esses três primeiros planos há um quadro descritivo apresentando a fachada da casa da senhora aos dizeres: “Dona Flor - Medicina Natural, Doces, Geleias, Vinho, Farinha, Ovos e Artesanato” e a sequência continua com um plano fixo de Dona flor e Abramović sentadas conversando.

Na mesinha de artesanato feita com troncos de árvore se encontram sabão de tingui, óleo de mamona, vinho de jabuticaba, geleia de morango, vermífugo caseiro, algumas plantas e fluidos medicinais. Durante a cena, vemos Dona Flor apresentando esses artefatos à artista, permitindo-lhe olhá-los com proximidade, tocá-los e cheirá-los, o que agrega à cena uma aproximação maior ao que é percebido pela artista. Neste caso, o filme concentra-se apenas em inserir esses registros, captados com uma relativa proximidade do objeto, entre os planos de diálogos das senhoras.

Em uma tomada fixa, Dona Flor, que se autointitula “erveira”, conta que o primeiro parto que fez foi o de sua própria mãe e, em primeiro plano, Marina aparece ouvindo essas declarações. Entretanto, a artista esboça pouquíssimas reações. Afinal, parece não haver nenhuma tradução instantânea para o inglês da fala de Dona Flor à *performer* durante a cena. Como, então, ela estaria entendendo o que a erveira está contando? Este é o segundo momento no filme em que vemos Marina desprovida de tradução instantânea ao conversar com alguma brasileira (o primeiro momento ocorreu com Itamir Damião na cena do Vale do Amanhecer).

Sentada ao lado da senhora, Marina escuta curiosamente o que Dona Flor diz, olhando diretamente em seus olhos. Paula Garcia, a *performer* que no filme está trabalhando também como a tradutora de Marina, não está em quadro e aparentemente não está traduzindo as falas de Dona Flor. Ao que tudo indica, neste momento, Abramović simplesmente tentava compreender o que a erveira dizia ou poderia estar interpretando um diálogo efetivo para fins cinematográficos - o que contribui para discussões voltadas à construção fílmica - mas apenas em um momento posterior a artista viria a tomar ciência plena do que lhe teria sido dito.



Figura 15 - A artista ouve Dona Flor sem tradução instantânea. Imagem extraída de *Espaço além*.

Mas teria sido assim em todas as cenas? Este é um aspecto importante no que se refere às apreensões da artista perante a experiência, afinal, o quanto disso ela estaria compreendendo ou como ela poderia estar absorvendo essas realidades? Resolvi,

então, elencar abaixo todos os momentos de interação de Marina com outros personagens no filme.

Falando com seu público, ou seja, narrando o filme, a artista se expressa em inglês. Na casa Dom Inácio de Loyola, Paula está quase sempre ao lado de Abramović fazendo as traduções instantâneas. Ainda em Abadiânia, com Andy Grace e Dorothy Cooke, participantes da corrente, a conversa se dá em inglês. Quando Abramović se dirige a alguém da equipe, como na cena do jantar, este diálogo também se dá em inglês.

Com Dadá, na Bahia, apesar de Paula Garcia estar presente fazendo as traduções, Marina já consegue entender algumas frases em português e Dadá também parece entender alguns trechos da fala de Abramović. Nessa cena em especial, há uma conversa na qual cada uma fala um idioma e, mesmo quando sem tradução imediata, parece haver um entendimento mútuo entre elas.

No ritual da tenda sagrada, Zezito Duarte faz a reza sobre Marina em inglês. Após isso, na cena do senhor que toca um trompete, Abramović pergunta o nome da música à equipe e agradece ao senhor em português. Com Denise e Rudá, inicialmente, a comunicação parece ocorrer para além da linguagem verbal, por meio de um contato mais corpóreo e musical, com entoação de cantos e rezas em outros idiomas, inclusive. Na mata, Denise se dirige a Marina em português e Paula Garcia as acompanha traduzindo as orientações de Denise instantaneamente. Assim, após uma primeira fala fica subentendido que Paula sucede com as traduções, apesar de sua voz não ser mais captada pelo microfone.

Perguntei a Fiol a respeito das traduções durante o processo de gravação das cenas, desta forma, voltamos brevemente à entrevista realizada com o diretor (FIOL, 2019). A exemplo, questionei se, enquanto Marina falava com as pessoas, havia com ela algum ponto de escuta eletrônico de tradução instantânea ou se ela contava apenas com a tradução presencial de Paula Garcia. Da minha parte havia um interesse em saber se Marina compreendia em tempo real o que as pessoas lhe diziam, por este fato estar diretamente relacionado à construção fílmica e à interpretação da artista no documentário. Fiol, por sua vez, comentou que o segmento da conversa com Mãe Filhinha, em específico, pode ser entendido como uma cena muito representativa para essa questão.



Segundo Fiol, Marina estava aflita para entender o que a senhora falava, mas Mãe Filhinha acabava se sobrepondo à tradução de Paula. O próprio diretor contou que ele mesmo teria demorado para encontrar o enquadramento da cena e, devido a estas problemáticas, tratava-se de uma tomada que, a princípio, não seria utilizada. No entanto, no segundo corte acabaram optando por evidenciar tudo o que havia dado errado na construção dessa cena: a música alta, a dificuldade de enquadramento, Mãe Filhinha atropelando as traduções de Paula, Marina querendo entender, mas não entendendo, e Paula não conseguindo traduzir. “Hoje é a cena que mais gosto. Tinha tudo para dar errado, mas deu muito certo!” (Idem).



Figura 16 - Mãe Filhinha passando ensinamentos a Abramović.

Aproveitando o ensejo, o diretor declara que uma coisa que lhe chamou muita atenção foi Marina procurando por senhoras mais velhas, de setenta, oitenta, cem anos. “Fico feliz de ter conseguido pegar várias facetas de Marina no filme, uma coisa que não ocorre no documentário *The artist is present*” (FIOL, 2019). Ele ainda cita como exemplo algumas dessas facetas, como o fato de Marina ter uma personalidade rigorosamente forte e disciplinada mas, ao mesmo tempo, sofrer absurdamente de amores; ou o fato de ser marcada por uma busca pela espiritualidade, mas ainda possuir muita vaidade; ou ainda sua seriedade, que muitas vezes consegue ser simultaneamente irônica. Este comentário do diretor é apropriado aqui por revelar também o seu ponto de vista a

respeito da complexidade na expressão da personagem, que também fica explícita no filme.

A exemplo das facetas mais cômicas, que por vezes tangenciam até um tipo de humor ácido, podemos citar as falas da cena do supermercado de Alto Paraíso, em que ao comprar ingredientes para a ceia de ano novo, a artista praticamente ordena ao câmara que vá buscar chocolates, dando a entender que ele não está fazendo nada e, ainda nesta sequência, a própria linguagem cinematográfica faz uma espécie de brincadeira ao inserir na montagem do filme a música *Marcas do que se foi* (Os Incríveis, 1977), um grande sucesso da década de 1980, simulando uma sonoridade provinda do próprio supermercado, para pontuar a época das festividades de passagem de ano; a cena do alho em que a artista ensina a descascá-lo e comê-lo; as relações que faz do Vale do Amanhecer a um filme de David Lynch ou Kubrick; a cena em que prova pela primeira vez o chá de ayahuasca e se assusta com o sabor: “*It’s not exactly champagne!*”<sup>50</sup>; a cena do jantar em que canta e dança *Rum and Coca-Cola* na versão de Andrews Sisters; ou a cena em que comenta que Mãe Filhinha tem cento e oito anos e vive com o demasiado barulho local.

Enquanto nos exemplos acima tentamos cercar questões relacionadas às maneiras com as quais o filme revela a subjetividade da artista, a partir dos casos que sucedem, continuamos neste investimento, porém, agora, dando maior ênfase aos trechos do documentário em que observamos uma maior predominância dos aspectos performáticos alocados na linguagem fílmica.

Como aspectos performáticos, aqui, estamos nos referindo às noções de performance no campo da arte. Algumas delas estão apresentadas na introdução e no primeiro capítulo desta dissertação, todavia, cabe fazermos mais algumas colocações a respeito de suas conceituações.

Como dissemos, performance trata-se de um termo amplo, com diversas tentativas de definições e, inclusive, como vimos em Tania Alice, de indefinição. Sendo assim, para este momento ficamos com o recorte dos autores citados acima, mencionando Roselee Goldberg que expõe, também, um pouco dessa inviabilidade de definição.

---

<sup>50</sup> Texto traduzido: *Não é bem um champanhe!*

A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses. Quer seja um ritualismo tribal, uma representação medieval da Paixão de Cristo, [...] a performance conferiu ao artista uma presença na sociedade. Dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora, ou um mero entretenimento. (GOLDBERG, 2016, p. VIII)

Isso nos possibilita embasar questões que competem ao entendimento dos rituais sagrados no filme, então, a partir de visíveis aspectos performáticos.

Goldberg introduz o livro apontando algumas ações que possam ter fundamentado a performance artística no início do século XX, em especial nos anos de 1905 a 1909 (Idem, p. 38), na Rússia, mas passando por artistas e movimentos de outros momentos tanto na própria Rússia como em outros países, tais como Fillippo Marinetti, Léon Deschamps, Valentina de Saint-Point, Alfred Jarry, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, David Burliúk, Vladimir Mayakovsky, Liubov Popova, Vsevolod Meyerhold, e por diversos manifestos, como o próprio *Manifesto futurista*, *Manifesto do teatro de variedade*, o *Manifesto técnico da pintura futurista*, *Manifesto da luxúria*, *Manifesto da dança futurista*, dentro muitos outros.

Segundo Goldberg, esses futuristas e construtivistas estabeleceram a performance como “um meio de expressão artística independente” (Idem, p. 19) e usavam-na como “meio de transpor os limites dos diferentes gêneros artísticos (Ibidem). Em outro momento a autora segue constatando essa ilimitação das atividades performáticas.

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (Idem, p.IX)

Com isso, dentre os aspectos performáticos presentes no discurso diegético da personagem, é possível citar o momento no qual Marina constata à Paula Garcia que a mulher que dança em uma imagem de um livro está levitando, “com licença, isso é levitação”, a fala em si já remete aos aspectos performáticos da arte de Abramović, uma vez que a mulher na imagem realmente parece pular. Paula Garcia responde dizendo que a mulher “está pulando, sim”.



Figura 17 - Abramović analisa imagem de livro de uma mulher em ritual.

A mulher da fotografia, de fato, poderia estar pulando, mas Abramović se refere a um aspecto imaterial que ela percebe presente na obra. Poderíamos dizer que esse imaterial, na perspectiva de Abramović, provavelmente se relaciona com a subjetividade, ou um “estado de espírito” (NICHOLS, 2012) da mulher na foto e da própria Abramović. Percebemos que esse discurso de Marina está diretamente associado à sua obra performática que intenciona romper, ou no mínimo estender, os limites do corpo e da mente, ou entre corpo e mente.

De fato, é possível destacarmos a riquíssima sobreposição de camadas presentes aqui. Vejamos: na cena de um filme uma artista da performance observa uma imagem fotográfica impressa em uma página de livro e faz um comentário a outra artista da performance a respeito do que ela apreende de uma mulher que dança em um rito religioso. Ou seja, neste pequeno fragmento fílmico se relacionam ao se sobreporem, então, rito, dança, fotografia, imagem, performance, cinema e palavras.

Um caso muito semelhante a esse, ocorre na cena da Fundação Pierre Verger. Marina observa uma fotografia do artista e pede à equipe do filme para tirar uma foto “bem fechada” da imagem. Ela diz:



Figura 18 - Abramović faz análise de foto na Fundação Pierre Verger.

Se isolarmos esta imagem, só a cabeça, desconectada do corpo, ele parece estar em um estado de meditação. Mas quando olhamos para baixo, vemos o corpo inteiro em movimento. Tudo está em fluxo. As pernas estão para um lado. Vemos que se trata de um movimento rápido pela posição das vestimentas. Ele parece estar fazendo um giro de trezentos e sessenta graus em volta do corpo. *Em um mesmo tempo há quietude e movimento* e perfeitamente em equilíbrio. É uma imagem hipnotizante feita por Pierre Verger. (ESPAÇO ALÉM..., 2016. Grifo meu)

Novamente, é interessante notarmos as camadas intermediárias presentes neste trecho. Na imagem vemos uma pessoa dançando, provavelmente em um rito religioso. Em um segundo nível existe também uma fotografia que capturou e interpretou o determinado momento. Em um nível ainda mais aproximado de nós, há uma artista performática trazendo suas impressões poéticas sobre o quadro, em um tipo de análise. Além de nos enriquecer com outras interpretações a respeito da obra de Verger, este tipo de discurso de Abramović possibilita ao público capturar alguns traços das perspectivas da própria artista, seu olhar performático, o que ajuda a construir, no filme, a representação da subjetividade da personagem.

Trata-se, neste caso, de um recurso que está na fala da artista e na imagem fílmica, ao enquadrar a face da personagem de Verger em plano detalhe e o corpo em um plano mais aberto, assim como sugerido pela artista em sua fala. Percebemos, então, uma fusão de recursos empregados que, juntos, auxiliam na impressão fílmica da subjetividade da artista e estão na forma e no conteúdo de maneira híbrida, remetendo, também neste caso, à colocação de Aumont e Marie (2004) ao comentarem sobre a dificuldade de se analisar forma e conteúdo como se fossem instâncias totalmente dissociadas e diferentes em uma mesma obra.

É possível mencionarmos, neste momento, uma passagem que ocorre de *Espaço além* para a performance de Abramović, ou de sua própria performance para o filme, que se refere ainda a uma questão presente em sua análise da fotografia de Verger. Essa possibilidade aparece de forma muito clara, quando recordamos o texto exposto na apresentação do Método Abramović em *Terra comunal* (2015): “[...] À medida que caminham, eles desaceleram o corpo, a respiração e os pensamentos para *desenvolver quietude dentro da ação*” (grifo meu).<sup>51</sup> Como visto, a descrição se assemelha muito à utilizada na análise da foto de Verger: “Em um mesmo tempo, há *quietude e movimento*” (ESPAÇO ALÉM..., 2016, grifo meu).

Apesar de o Método Abramović não se tratar inteiramente de uma descoberta, ou de uma ideia nova no campo da arte, uma vez que (como mencionado na introdução da dissertação) já na década de 1960 tínhamos no próprio país artistas como Lygia Clark com seus objetos relacionais e Hélio Oiticica com os parangolés, é interessante, no entanto, evidenciarmos a capacidade da artista em propagar essas concepções através de seu trabalho e, aqui no caso analisado, com estratégias que transitam entre o filme e sua performance artística.

Há outra passagem no documentário que torna muito evidente o aspecto performático das cenas e dos atos de Abramović. Ocorre na Chapada Diamantina.

---

<sup>51</sup> Descrição do Método Abramović na exposição *Terra comunal*. Texto extraído de imagens do vídeo do Canal *Curta!* no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xnaw60jYyFs&t=2s>. Acesso em agosto de 2020.

A sequência abre com a música extra-diegética *Magnificat* (1989), do compositor estoniano Arvo Pärt. A partir daí, entra um majestoso plano conjunto do morro do Pai Inácio, seguido de um plano no qual vemos uma garotinha segurando próximo ao corpo um grande cristal no centro da imagem. Em um plano conjunto seguinte, distante e no centro da tela, Marina segura dois cristais com os braços erguidos.

Em outros planos enxergamos um pequeno menino de costas, despido e segurando em cada mão cristais apontados para a terra. Depois, em um assento aparentemente feito à base de ferro, Abramović posiciona as mãos sobre uma estrutura repleta de cristais, e então ela aparece deitada sobre um outro suporte férreo, muito semelhante a alguns dos materiais utilizadas em suas performances.



Figura 19 - Cena constituída por diversos aspectos performáticos. Fragmentos extraídos do filme *Espaço além*.

Além de remeter a antigos trabalhos da artista, o aspecto performático dessa cena se destaca por enfatizar sua qualidade sensorial em detrimento da narrativa fílmica. Seus planos são contemplativos, abertos, feitos com câmera fixa e possuem um padrão de cerca de dez segundos cada, com exceção do último deles, em que a artista está deitada, e dura quarenta segundos. A música que acompanha a sequência de planos faz um tipo de alusão simultânea à morte e a renascimento, ou a uma espécie de redenção, que pode ser percebida por meio de algumas particularidades. Algumas delas dizem respeito ainda a algo que não está especialmente na música de Arvo Pärt, como a declaração da artista que encerra sequência anterior “não foi apenas uma viagem, foi uma cura” e uma nota aguda aparentemente de timbre único que, em *crossfade*, é utilizada como desfecho da cena anterior, criando uma espécie de prelúdio musical ou anunciação à *Magnificat*. Sob essa perspectiva, as sonoridades de transição cruzada entre as cenas representam, de forma alegórica, uma passagem gradual entre um estado e outro, no caso, de morte de suas aflições para uma suposta volta à vitalidade já que, ao mesmo tempo em que a música anterior desvanece, a próxima melodia se inicia. Além disso, em termos visuais, a sequência encadeia o último plano da cena anterior, no qual a artista está em um quarto escuro deitada de olhos fechados, ao primeiro plano dessa cena, que evidencia a materialidade da terra contrastada ao movimento fluido das nuvens no céu. Podemos dizer que a montagem sublinha essa passagem de um estado a outro, seja do ciclo da morte para vida ou da vida para a morte.

*Magnificat*<sup>52</sup> introduz a cena com vozes femininas, predominantemente sopranas, que possuem um tipo de reverberação caracteristicamente presente em cantos entoados em lugares de acústica específica, como catedrais religiosas. Dá sequência a essas vozes, um coro masculino de tom grave, provavelmente de tenores e baixos, que mais tarde é acrescido pelas vozes sopranas, o que remete aos cantos sacros, ou gregorianos, que, inclusive, é base referencial na música de Arvo Pärt (VOTTA, 2009). Ainda, outro elemento visual que reforça essa ideia de passagem é a aparição de crianças no quadro, podendo ser interpretada como símbolo de gênese, inocência ou, dependendo da perspectiva adotada, renascença.

---

<sup>52</sup> A partitura da música foi acessada através do vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=b4NY3iXMBTc>. Acesso em agosto de 2020.



A alusão é potencializada também por características do ambiente naquele determinado momento, como o vento forte, a paisagem celestial encoberta por nuvens próximas, que mais parecem arrebatá-la, e pelos tons de cores neutros de baixa saturação. Talvez algumas características de luz e cor possam ter sido manipuladas na pós-produção para enfatizar esses elementos.

O último plano do esquema das imagens, em especial, remete muito aos registros dos primeiros momentos da pesquisa da artista na cidade paraense de Marabá, em 1989. Esta imagem de arquivo se encontra na cena seguinte do próprio filme, sobre a qual a artista comenta: “Eu queria que os minerais me dissessem o que fazer”. (ESPAÇO ALÉM..., 2016).



Figura 20 - Artista deitada junto aos cristais em busca de inspiração em 1989. Extraídas do filme *Espaço além*.

Essa próxima sequência do filme é a única que traz registros de trabalhos antigos e atuais de Abramović. Vemos fotografias da artista em Marabá, onde explora os cristais e faz fotos pela região, inclusive dentro das minas, como vemos na imagem à direita. No filme, Marina conta que na época pediu aos garimpeiros que a deixassem sozinha deitada no interior das minas por algum tempo até que tivesse uma ideia. A artista teve a ideia, então, de fazer os sapatos, que segundo ela, não seriam sapatos feitos para andar, mas sim para a “partida da mente”.



Figura 21 - *Shoes for departure*, 1991. Imagem extraída do filme *Espaço além*.

Em algumas dessas fotografias vemos a artista desenvolvendo seu projeto de objetos transitórios ao esboçar os sapatos de cristais de ametistas em um caderno e, em planos seguintes, são mostrados os objetos já expostos nas galerias da arte.

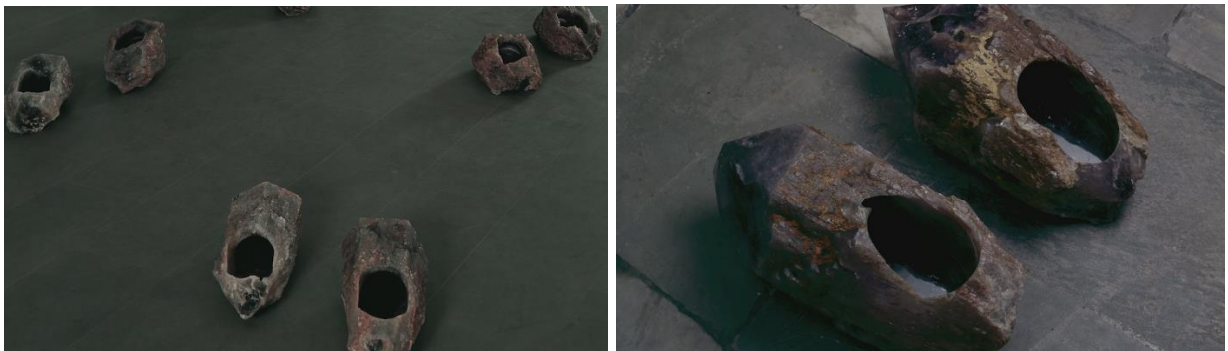


Figura 22 - Imagens dos sapatos de Abramović já nas galerias de arte. Imagem extraída do filme *Espaço além*.



Figura 23 - Abramović segura cristal em Marabá em 1989. Imagem retirada do filme *Espaço além*.

Do silêncio e da contemplação, adentramos o aparente caos das ruas da capital paulista. A montagem aproveita o gancho das performances da artista e encadeia a sequência com a penúltima cena do filme, na qual já podemos observar a exposição *Terra comunal*, realizada na terceira vinda de Abramović ao Brasil para as gravações do filme em 2015.

Nesse momento, o filme apresenta de forma detalhada elementos da vida cotidiana que ajudam a contar a proposta da performance da artista. Buzinas estridentes, sons de carros e poluições de diversos tipos abrem a cena marcando uma linha que parece tentar separar a cidade da natureza. A luz vermelha do semáforo exige que os veículos parem. Um ônibus atravessa o plano seguinte rapidamente, ainda antes que pudéssemos ver a sinalização exigindo que parassem os pedestres. Fluxo de carros, fluxo de pessoas. As mãos de uma moça seguram um celular de forma muito aproximada a seu rosto. Na cena, todos seguem o fluxo de seus devidos afazeres, enquanto Abramović declara em *voz over*: “Eu não acho que precisamos de arte na natureza. A natureza já é perfeita sem nós. Precisamos de arte nas cidades onde os seres humanos não têm tempo”. Neste momento ocorre um detalhe no concreto do chão, plano que enfatiza os paralelos do discurso de Marina. A artista fala de sua proposta de extrair experiências da natureza e trazê-las para as cidades. Aparecem, então, a fachada do Sesc Pompéia, o cartaz da exposição e imagens do público vivenciando o Método Abramović que ali funcionava como um convite à pausa.

Na vivência apresentada na cena, Abramović permite que seu público experimente o que ela chama de Método Abramović, um tipo de vivência que, por meio de ações simples, propõe ajudar o participante a compreender o processo performático através da quietude e da concentração. Em *Terra comunal* o método durava cerca de duas horas e ocorreu em um espaço reservado para aproximadamente cem pessoas, onde se aplicavam exercícios de meditação e introspecção. Para a artista o método coloca o público em um estado de consciência que permite assistir à exposição de um modo totalmente diferente.

A propósito, de acordo com Nichols:

[...] os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. [...] A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2012, p. 171).

A experiência de *Terra comunal* apresentada nesta cena é muito emblemática neste sentido, porque mostra que *Espaço além*, por sua vez, não representa apenas uma singularidade pessoal, a de Abramović, um sujeito, uma subjetividade limitada e voltada estritamente para si. A jornada da personagem pode ser entendida como uma representação ou reflexo da subjetividade do outro, e isso também possibilita a identificação do observador com a obra.

No interior da galeria, os longos planos com enquadramentos mais fechados nos rostos das pessoas e em detalhes de seus corpos apoiados nos cristais remetem a um tipo de introspecção que contrasta com a fugacidade da vida cotidiana e dos primeiros planos da cena. As tomadas que registram as pessoas na galeria capturam, por exemplo, o movimento que o corpo executa a cada respiração, à qual geralmente não se atenta no dia-a-dia.

O Método Abramović é transposto para esta cena em específico através de um conjunto de recursos cinematográficos que podem ser sintetizados da seguinte forma: enquadramento predominantemente mais fechado, o que remete à introspecção; maior duração de tempo do plano, se comparada aos outros momentos do filme, considerando,

ainda, o fato de que há pouca ação na sequência, o que remete a uma percepção mais alongada do tempo; música com pouquíssimos instrumentos, de sonoridade suave e ritmo vagaroso, remetendo à quietude; discurso em voz over espaçado, o que permite maiores intervalos para reflexão e contemplação e a própria voz da narração que se estabelece de forma performática.

Nessa *mise-en-scène* algumas pessoas escolhem determinada parte do corpo para encostá-la no cristal da instalação. Nesse sentido, vale comentar que algumas tradições culturais ou religiosas, como budismo e hinduísmo, acreditam que determinadas partes do corpo correspondem a sete grandes centros de energia, também chamados de *chakras*<sup>53</sup>. Por exemplo, a região entre as sobrancelhas, segundo estas crenças, estaria relacionada diretamente ao sexto ponto de energia, *Ajña*, ou chakra<sup>54</sup> frontal, e estaria ligada a cor índigo, à intuição e à glândula pituitária; a região da laringe, o quinto chakra ou, em sânscrito, *Vishuddha*, estaria relacionado ao azul claro, à glândula tireoide e à expressão; o plexo solar, *Manipura*, ou terceiro chakra, relacionado à glândula pâncreas, à cor amarela, às relações e à personalidade [...] Esse comentário é pertinente a esta análise ao se considerar o já mencionado histórico pessoal e profissional da artista uma vez que este está presentificado, ora mais ora menos, em cada uma de suas obras, em especial, nas mais recentes. Abaixo podemos visualizar algumas imagens extraídas dessa cena do filme, agora tendo em vista estas considerações.

---

<sup>53</sup> Essas informações podem ser encontradas nos livros *Os chakras* (LEADBEATER, Charles Webster, 2006) e *A fonte de cura dos chakras e das cores* (ALIJANDRA, 1999).

<sup>54</sup> Dependendo da linha de crença adotada, podem ser encontradas afirmações relacionadas a doze principais centros de energia, os chakras, ou até mais.

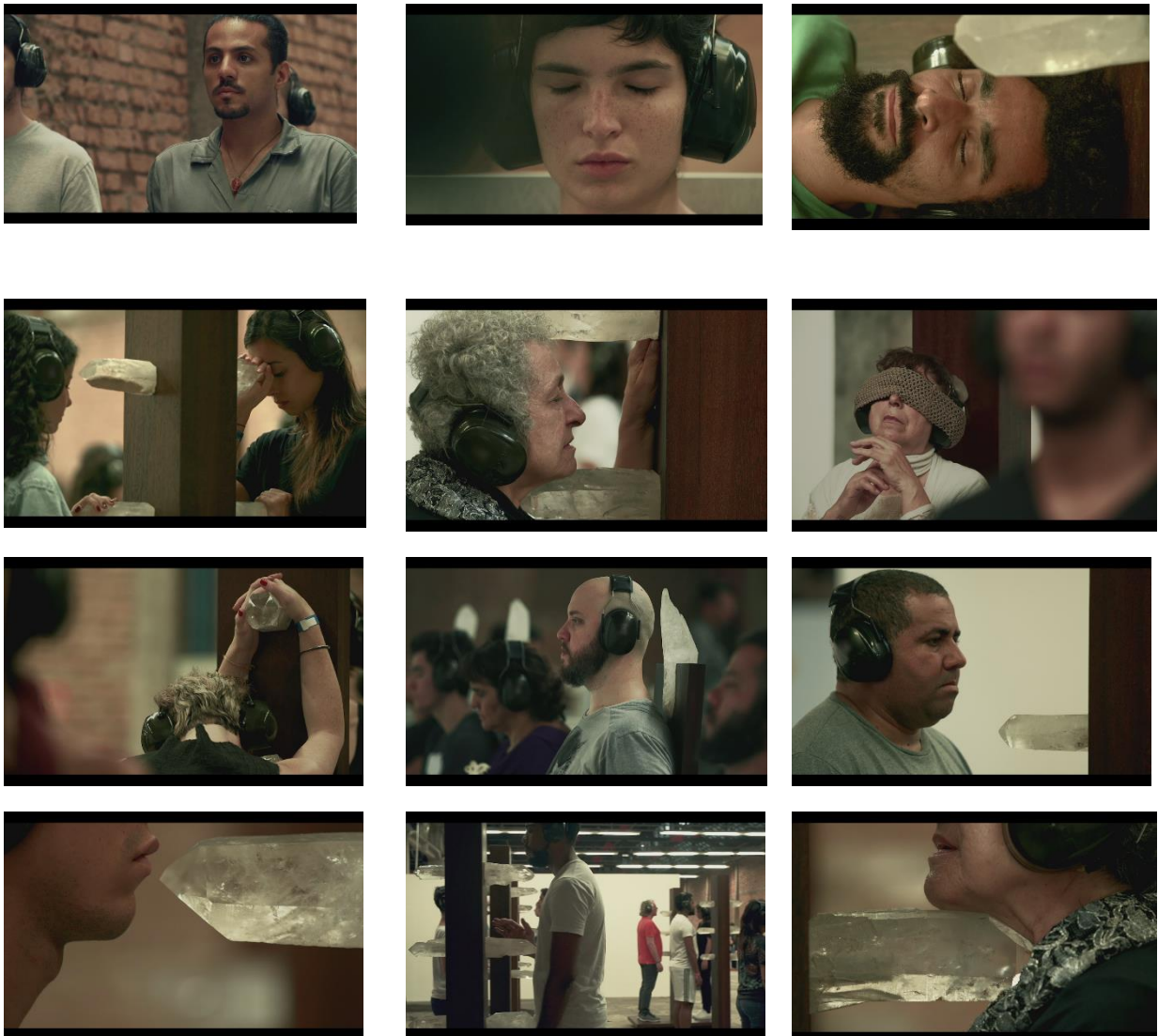


Figura 24 – Planos detalhes em partes do corpo. Fragmentos do filme *Espaço além*.

Nesta análise parto supondo que grande parte do público compreende e se submete ao tipo de experiência que a artista propõe, ao, por exemplo, aproximar ou encostar um cristal na região da garganta para equilibrar um determinado ponto de energia do corpo e, nesse momento, fica nítido o encontro da arte com as questões de crença e espiritualidade.

No momento em que essas imagens são apresentadas há em *voz over* o seguinte discurso da artista:

Eu sempre acreditei que a função da arte é atuar como uma ponte. Para conectar pessoas de diferentes classes sociais. Diferentes

crenças religiosas. Diferentes raças. Mas também trata-se da comunicação entre o mundo físico e o mundo espiritual. Ou simplesmente entre dois seres humanos. Essa viagem foi muito importante para mim, não só para ter novas ideias, mas para abrir minha mente e dar espaço para algo diferente. Depois de voltar, de alguma forma, o quebra-cabeça se encaixou e formou-se uma imagem muito clara e luminosa. Entendi que preciso dar ferramentas ao público para que vivencie seu próprio eu. Eu só preciso me dissolver. Preciso ser como uma maestrina. Porque sempre performo na frente do público. Eu me conecto com o público, eles são o meu espelho e eu sou o espelho deles também. Todas as pessoas têm traumas. Todas as pessoas sentem solidão. Todas as pessoas temem a morte. Todas as pessoas sentem dor. Eu dou uma parte de mim e elas me dão uma parte delas. (ESPAÇO ALÉM..., 2016)

Nesta narração a artista enfatiza a importância que para ela passou a ter a conexão com o público, bem como as trocas e influências mútuas. A narração só é finalizada na cena seguinte, que é constituída por dois planos de Marina na Gruta da Lapa Doce, também na Chapada Diamantina. No primeiro deles, a câmera está posicionada ligeiramente no interior da caverna, e acompanha a artista se aproximar até que desapareça do quadro, ao ultrapassar lateralmente a linha dos equipamentos. Neste momento a artista completa: “A única forma de as pessoas entenderem de uma maneira mais profunda o que é performance é embarcando em sua própria jornada pessoal. Eu estou me retirando completamente da frente do público” (Idem). Essa afirmação nos faz depreender que a artista ao menos pretende mudar o rumo de suas performances, como foi constatado por Fiol mais acima, ao citar algumas obras posteriores a *Espaço além*.

O último enquadramento do filme repete o mesmo plano de sua abertura, uma tomada em conjunto onde vemos a artista de costas caminhando em direção à Gruta. Porém os discursos são diferentes. Enquanto na primeira incidência do plano Marina traçava uma linha do passado ao presente, contando as suas experiências pregressas no país, as quais também lhe teriam motivado a voltar, neste último momento ela vai do presente ao futuro afirmando que irá se retirar completamente da obra. Essa disposição dos planos nos faz entender o próprio filme como a experiência artística intersticial da trajetória profissional da artista. O filme divide as águas do curso de sua carreira, ficando entre uma forma de trabalho e outra. Não por menos viria a se intitular *The space in between*.

E a artista finaliza: “O público é a obra. Na minha frente há uma caverna e eu vou explorá-la.” As notas da música anterior se misturam a um som de mistério que se destaca a partir da incidência do último plano do filmem, se intensificando até o *fade out* do quadro que possibilita a entrada dos créditos finais.



Figura 25 - Marina caminhando em direção à Gruta da Lapa Doce. Imagem extraída do filme *Espaço além*.

### 2.3. A música fílmica

É frutífero pensar todos esses aspectos de performance e de subjetividade com um olhar voltado à trilha musical do filme. Então, neste terceiro tópico, elencamos alguns momentos do documentário em que essa esfera musical nos parece tomar uma proporção maior na obra.

De acordo com Ismail Xavier (2010), o termo grego diegese foi incorporado pela crítica cinematográfica dos anos 1950 e mais tarde pelo teórico literário Gérard Genette (1972) para definir tudo o que faz parte do universo de uma obra, aquilo que pertence à realidade de determinada narrativa. Então ao nos referirmos à música diegética estamos observando aquela que faz parte da cena, ou seja, que já estava presente no momento de sua gravação. De forma contrária, quando nos referimos à música extra-diegética estamos considerando a música que é inserida no filme em seu processo de edição, ou seja, em sua pós-produção.



Partindo dessa diferenciação, mapeamos e classificamos a música de *Espaço além* a partir de sua diegese, obtendo como resultado: músicas dos rituais sagrados (diegéticas); músicas compostas pelo O Grivo (extra-diegéticas) e músicas pré-existentes à obra (diegéticas e extra-diegéticas). Tendo em vista as três classificações da música no filme, nos debruçamos brevemente sobre cada uma delas, empreendendo especial atenção no que se refere a compreendê-las na perspectiva de seus aspectos performáticos.

Primeiramente, as canções pré-existentes ao filme não ocorrem com muita frequência. Elas compõem *Espaço além* apenas em alguns momentos, como na cena em que imagens em planos descritivos dão conta de nos apresentar o Vale do Amanhecer sob um hino de abertura, que é justamente parte do hinário da comunidade, mas aqui é sobreposto de forma extra-diegética. Essa música introduz a identidade sincrética do local, sendo um tipo de clamor direcionado aos hindus, Deus e seus pretos velhos trabalhadores. Em seguida outra música do Vale do Amanhecer é tocada, *Hino da estrela cadente*, que evoca em sua letra ninfas da mitologia grega, falanges espirituais e Jesus Cristo.

Outra canção preexistente acontece na cena em que Abramović discorre acerca da diferença entre religião e religiosidade, na qual percebemos, pela primeira vez, a incidência da música católica *Magnificat*, mas interpretada, agora, pela cantora clássica espanhola Gemma Coma-Alabert. Trata-se de uma versão diferente da *Magnificat* de Arvo Pärt, sendo, inclusive, difícil de reconhecer as semelhanças. A música pertence ao álbum, dirigido por Jean-Christophe Frisch, *Negro spirituals au Brésil baroque* (2017) e, ao mesmo tempo em que a letra da melodia dialoga com o contexto imagético da cena, na qual enxergamos Abramović rezando no interior da igreja católica Nosso Senhor do Bonfim, ela de alguma forma funciona como um contraponto ao discurso em *voz over* de Marina que, de alguma maneira, contesta a instituição, mas ainda se vale de seus recintos e peças musicais para a composição e prática de sua espiritualidade.

“Eu escolho os elementos que melhor se encaixam nessa mistura. Mas, novamente, faço tudo sempre dentro do contexto da arte”<sup>55</sup> (ESPAÇO ALÉM..., 2016).

---

<sup>55</sup> Texto original: *I just pick-up the elements that I think that can serve to make this mix. But, again, is always in the context of art.*

No momento em que um senhor toca em uma mesa de bar *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1959), a música parece fazer todo sentido para Marina, o que talvez remeta às suas relações conjugais passadas, uma das razões que a teriam motivado em sua peregrinação pelo Brasil. Já durante a preparação de um jantar, a artista canta com sua equipe de gravação a música *Rum and Coca Cola* (Lionel Belasco, Lord Invader e Andrews Sisters, 1945) que, por sua vez, incide como música extra-diegética, passando para diegética, ao se sobrepor aos trechos cantados por Marina, e finaliza, novamente, como extra-diegética. Ainda que essa canção pareça ter ocorrido de forma incidental durante o jantar, eventualmente provinda de uma estação de rádio ou de alguma playlist, a montagem fílmica a incorporou ao documentário servindo-se de sua melodia e ritmo, que também compõem a atmosfera descontraída da cena, que representa, provavelmente, uma celebração de fim de ano.

Por outro lado, como a música extra-diegética compõe uma parte proeminente das cenas, abordamos então alguns pontos, especificamente no tocante ao trabalho de composição do dueto de carreira e reconhecimento internacional O Grivo. Tanto o desenho de som como a trilha musical de *Espaço além* foram compostos majoritariamente por Marcos Moreira e Nelson Soares, compositores mineiros que desde o final dos anos 1990 trabalham com experimentações e performances musicais. Realizamos uma entrevista com o compositor Marcos Moreira (2019) por videoconferência, concedida cortesmente no mês de março de 2019, na qual expus meu interesse em conhecer o processo criativo da trilha composta para o filme e, a partir disso, foi possível o acesso a alguns dados que dizem respeito em especial ao trabalho para o documentário.

Segundo Marcos Moreira, há algumas músicas com “formas não evolutivas”, que decorrem da abolição do tempo e, sendo uma música que não possui percurso, acaba por não conduzir o espectador a lugar algum. Segundo Moreira, não existindo percurso, não há tempo. Portanto tratam-se de sonoridades que, em alguns momentos, soam como uma onda. “Em algumas cenas a música composta para o filme atua dessa forma e em outros momentos são mais psicológicas” (MOREIRA, 2019). Essa declaração inicial nos remete à “música nova” apontada por Yara Caznok como aquela que “abandonou certos procedimentos tradicionais, tais como harmonia tonal, ritmo métrico e periódico, padrões

formais regulares, estabilidade na direção temporal e nos fechamentos de frases, períodos e movimentos, entre outros” (CAZNOK, 2015, p.17).

Marcos Moreira contou que, na fase de pós-produção, o processo teve acompanhamento de Fiol em Belo Horizonte, uma vez que o diretor não queria que houvesse muitas escalas agudas no filme. “Fiol foi muito paciente” - afirma Moreira. Curiosamente o artista conta que no início Abramović não estava satisfeita com a montagem do filme e Fiol teve que se deslocar a Nova York para juntos retomarem o trabalho. Segundo Moreira, o arranjo de O Grivo para o filme mudou muito do início para o fim do processo.

Perguntado sobre instrumentos utilizados, Marcos Moreira afirmou não poder contar com sua memória para elencar exatamente os aparatos utilizados. Mas ao se lembrar de alguns deles acabou citando os instrumentos virtuais, a reutilização de material de banco de dados – dentre eles, diversas experimentações ao testar misturas de material novo com material do próprio acervo do grupo como flautas, gongos, sinos - e a *glass harmonica* - um tipo de conjunto de taças de vidro semi-esféricas, atravessadas por um eixo que roda com motor silencioso, assemelhando-se aos sons produzidos pelos *bowls* tibetanos com baqueta de feltro.<sup>56</sup>



Figura 26 - Exemplo de *glass harmonica* à esquerda e *bowls* tibetanos tocados com baqueta de feltro à direita.

<sup>56</sup> A título de curiosidade podemos notar uma possível relação implícita presente entre este instrumento e o filme. A *glass harmonica* ou harmônica de vidro foi desenvolvida por Benjamin Franklin em 1761 e utilizada no século XVIII por Franz Anton Mesmer em sua doutrina mesmérica. Tal crença conhecida também como *mesmerismo* ou *magnetismo animal* visava a utilização dos fluidos naturais para integrar e curar o ser humano, uma finalidade que remete às buscas da *performer* no documentário em questão. Mais informações sobre este assunto podem ser obtidas nos sítios:

<https://www.fi.edu/history-resources/franklins-glass-armonica> e

<https://web.archive.org/web/20070405115543/http://www.thebakken.org/exhibits/mesmer/glass-armonica.htm>. Consultas realizadas em agosto de 2020.

Segundo o artista, após a criação de novos sons, esses eram passados para um programa de computador, para que pudessem ser ampliados e experimentarem diferentes manipulações.

Moreira enfatizou que, além da composição da trilha musical do filme, eles também trabalharam em toda a paisagem sonora da obra, incluindo as ambiências que se incorporam à música fílmica, ou seja, as criações da trilha musical foram mixadas junto a alguns sons de ambiência. E exemplifica uma cena muito representativa para este trabalho, na qual o som da fogueira se incorpora às notas musicais como uma única sonoridade transpondo, assim, as barreiras da diegese da cena, nos revelando um novo, ainda que pequeno, aspecto de ocorrência intersticial na trilha sonora no filme.

É possível citar ainda as aproximações performáticas existentes no trabalho de O Grivo. “O duo trabalha com música experimental, instalações e esculturas sonoras, lutheria criativa, *sound design*, trilha sonora/musical e captação de som” (MAPURUNGA, 2014, p. 281) na descoberta de novas formas de organização da linguagem musical e diferentes possibilidades de orquestração, participando de peças performáticas como *Máquina de música*, constituída de dez peças improvisadas a partir do diálogo entre os músicos e máquinas sonoras construídas pelo duo, isto é, os músicos conversam improvisadamente com as máquinas como se essas fossem um terceiro músico.<sup>57</sup>

Em essência, as improvisações do trabalho do duo propõem um estado de curiosidade e disposição contemplativa para a escuta, relacionando som e espaço <sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Site de referência: <http://www.ogrivo.com/>. Consulta realizada em agosto de 2020.

<sup>58</sup> Site de referência <http://prceu.usp.br/noticia/danca-performance-visuais/>. Consulta realizada em agosto de 2020.

Por fim, tendo em vista a temática do filme, perguntei ao músico se o dueto se baseou diretamente em alguma relação com escalas ou tons musicais conhecidos popularmente como "sagrados", ou, por exemplo, em frequências de solfeggio.<sup>59</sup> Esta questão foi colocada pelo fato de que, ao ouvir a música fílmica, foi possível, empiricamente, a suspeita de que sua sonoridade pudesse remeter a tais frequências. Moreira, por sua vez, afirmou que, apesar de alguns tons lembrarem sonoridades terapêuticas que, segundo ele, inclusive, dialogam muito bem com o conceito da obra, a criação foi completamente intuitiva, com direito a muitas experimentações. Isso, por sinal, poderia permitir, de certa forma, uma brecha para se pensar a possibilidade de tal relação.

Agora, nos voltando à música diegética que provém em sua maioria de rituais sagrados presentes na obra, será citada cada ocorrência em específico com o intuito de ressaltarmos, de forma geral, relações entre ritual, música e performance artística. A primeira delas é cantada, em coro, por um grupo de mulheres no Vale do Amanhecer em uma espécie de procissão em direção ao templo.

Após isso, em uma cena que ocorre em Salvador, ouvimos em *off-screen* uma voz que cantarola sob palmas enquanto são mostradas ritmadas imagens de peixes sendo lavados e cortados, sugerindo um pré-ritual culinário. Nesta sequência, a senhora Dadá cozinha apresentando a Abramović os ingredientes utilizados em sua marinada, como os elencados ritmadamente: tomate, cebola, pimentão, coentro, sal, suco de limão, posta de peixe temperada com vinha-d'alho e coco. Sorridentemente, a chefe de cozinha declara que, para ela, "a cozinha é como se fosse uma lavagem, como se estivesse fazendo uma limpeza de corpo, porque a comida representa todo um ritual, ainda mais a comida baiana e africana que tem tudo a ver com comida de orixá, o acarajé, o vatapá e nosso lado espiritual" (ESPAÇO ALÉM..., 2016).

---

<sup>59</sup> As "frequências de solfeggio" são notas musicais de diversas alturas e em determinadas crenças populares elas são relacionadas à capacidade de influenciar quem as escuta através da sintonização das vibrações emitidas pelo som com supostas vibrações cerebrais. Este tipo de música é procurado geralmente para fins relacionados a benefícios na saúde e alterações de estados emocionais. Fica evidente, portanto, que neste caso não nos referimos ao termo aplicado com maior frequência às práticas e estudos musicais. (PASSOS, 2017)



Figura 27 - A cozinha como ritual para Dadá, em Salvador, no filme *Espaço Além*.

Dadá parece se referir à cozinha como um ritual. Dessa forma, e da maneira como é construída a montagem cênica, o canto e as palmas que introduzem a sequência antecipam, ou melhor, dão início a um tipo de cena ritualística, mesmo agora não se tratando de um rito religioso. Nesta ótica é possível subentender a cozinha e a expressão musical como ritual, como sagrado, e na perspectiva de Richard Schechner poderia-se entendê-la também “enquanto” performance do cotidiano, por implicar a reprodução de etapas de um ritual do dia-a-dia.

Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance [...] E quanto às ações que são aparentemente “um comportamento”, os happenings de Allan Kaprow, por exemplo, ou um evento da vida cotidiana (cozinhar, vestir, dar uma andada, conversar com um amigo)? Mesmo estes são construídos a partir de comportamentos previamente experienciados. (SCHECHNER, 2006, p.2)

Desta maneira, trata-se de uma música que se apresenta como parte de um rito performático do cotidiano - ou performado “para mostrar” - conferindo à cena fílmica, então, aspectos performáticos, ainda que relacionados àqueles da perspectiva conceitual de Schechner.

Não podemos confundir, entretanto, essa concepção do autor com a ideia, equivocada, de que a performance artística, isto é, aquela do campo da arte, pode ser considerada “toda e qualquer atividade da vida humana”. A concepção de performance para Schechner, que engloba aspectos relacionados ao “sendo, fazendo, mostrar fazendo e explicar ‘mostrar fazendo’” (Idem, p.1), se aproxima do conceito de *performatividade*, sobre o qual nos debruçaremos melhor no capítulo seguinte. A possível distinção entre performance e performatividade talvez possa nos auxiliar a entender melhor essas questões, ao invés de tomar “enquanto” performance quaisquer comportamentos da vida, ao diferenciar suas variadas formas - como as apontadas pelo autor, de “ritual,

arte ou cotidiano” (Idem, p.1) - a partir do tipo de contexto aos quais esses comportamentos se inserem, como Schechner propõe.

Em uma outra sequência testemunhamos uma cerimônia de candomblé na cidade de Cachoeira (Bahia). Em meio a rodas, pés descalços, vestimentas brancas, fios de contas, turbantes, flores, entre outros objetos ritualísticos, encontramos atabaques, agogôs e xequerês emitindo sons que revelam, em conjunto, elementos de um ritual sagrado. Assim, a cena constitui em sua *mise-en-scène* elementos que nos remetem à performance, ainda que neste caso de um rito religioso esta não se trate necessariamente de uma performance artística. Entretanto o rito em si, guardadas as conceituações sobre performance que estamos tomando como base, já nos remete, em algum nível, ao cotidiano enquanto performance.



Figura 28 - Rito de candomblé é observado por Abramović no filme *Espaço além*.

De forma semelhante, estes tipos de rituais ocorrem também na cena da tenda do suor, ou *temazcal*, ocorrida na Chapada Diamantina. Aqui vemos pés descalços, madeira, fogo, terra, pedras, penas, entre outros instrumentos de poder, junto ao som das

maracas, tambores e entoações de mantras como o da sílaba *om*<sup>60</sup> nos revelando mais uma forma de ritual, que, neste caso, também remete diretamente a rituais indígenas.

A cena em Curitiba já abre com vozes masculinas cantando harmoniosamente o que insinua ser um cântico sagrado. A imagem seguinte revela esses homens trabalhando no feitio do cipó que em breve se torna o chá de ayahuasca e, assim, a cena deflagra o início de um ritual neoxamânico.



Figura 29 - Em roda, homens cantam e preparam o cipó para o chá de ayahuasca em ritual neoxamânico. Cena do filme *Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil*.

Nesse mesmo local, em um momento posterior, o fitoterapeuta Rudá landé, um curandeiro espiritual, prepara um banho de erva e barro. Ao acender um pedaço de palo santo, um tipo de madeira usada como incenso, o terapeuta entoa mantras em outro idioma ao lado de Abramović, que está deitada sobre o chão de um pedaço isolado, o que parece ser uma floresta. Em uma breve mensagem por redes sociais em julho de 2020, Rudá landé retornou uma questão que lhe fiz em relação ao idioma utilizado durante os ritos, mas lamentou por ser difícil definir o que fala por estar em transe durante os trabalhos. Na mesma cena, Rudá defuma Marina com a fumaça do cachimbo que pita ao som de um chocalho xamânico.

<sup>60</sup>Em algumas culturas, a sílaba *om*, que às vezes é encontrada escrita *aum*, refere-se a um dos mantras mais conhecidos e entoados em determinados tipos de grupos ou práticas religiosas, provindas especialmente do Oriente e é dito que seu som contempla em si a soma de todas as vibrações universais. Informações sobre este assunto podem ser buscadas no texto de Roberto de Andrade Martins (2013): O indizível no pensamento indiano: a sabedoria que ultrapassa os conceitos.





Figura 30 - Abramović submetida aos ritos espirituais de Rudá landé em Curitiba.  
Cena do filme *Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil*.

Em alguns contextos, como neste de Rudá, esses sons são essenciais para a realização do ritual, porque, além de acompanharem as práticas estimulando o transe dos dirigentes, eles as conduzem, estabelecendo um padrão rítmico e, em muitos casos, dando o tom de cada ato do rito, como ocorre também nos pontos cantados da umbanda e cânticos do candomblé.

Essas sonoridades evocadas parecem funcionar como pontes, estabelecendo a ligação entre o material e o espiritual, e têm como finalidade, também, direcionar a experiência dos envolvidos, facilitando o processo de concentração e imersão. Seus instrumentos musicais funcionam como um tipo de indutor para caminhos espirituais, e ajudam na concepção e forma do ritual, reafirmando uma cultura e consolidando a crença de seus praticantes. Toda essa interpretação nos remete a uma colocação de Abramović no filme, ao passar pelo mercado central de Salvador e reparar em objetos como pequenas esculturas de divindades, caixas de defumadores, incensos, guias, *erukerê* etc:

Aqui estão os materiais e ferramentas de que você precisa para entrar em contato com as realidades paralelas. Se você conhecer os ingredientes, objetos, tempo e posicionamento corretos, você pode chegar lá. É como uma passagem secreta. (ESPAÇO ALÉM..., 2016)

Com isso, percebemos que a música diegética é investida na performance, estreitando os limites entre ritual religioso e ritual artístico, bem como entre arte e realidade, aspecto a ser explorado com maior profundidade, agora, no capítulo três.

### **Capítulo 3: Da Performance ao Cinema**

Partindo dos entrelaçamentos propostos no capítulo dois, referente aos aspectos que envolvem a obra enquanto peça fílmica, este terceiro capítulo propõe pensarmos *Espaço além: Marina Abramović e o Brasil* por meio dos desdobramentos que se sucedem da passagem dos aspectos da performance para o cinema, apontando trabalhos de Abramović produzidos ao longo de sua carreira. O primeiro tópico consiste na investigação dos cruzamentos entre arte e realidade a partir da expansão do próprio conceito de intermedialidade. No segundo tópico nos debruçamos sobre os atravessamentos da subjetividade e do corpo da artista nas encenações apresentadas em *Espaço além*, baseando-nos em conceitos provindos de autores da área da performance.

#### **3.1 Intersecção entre Realidade e Performance**

Certamente a recorrente questão acerca do caráter de realidade implicado no documentário ocorre ao se pensar *Espaço além*. Considerando o filme como um registro de uma vivência da *performer* no Brasil, poderíamos indagar, por exemplo, sobre os limites entre o que aconteceu orgânica e espontaneamente e aquilo que fora pré-produzido pela equipe fílmica e ensaiado pelos atores. Os anseios em se distinguir o que, na obra, “de fato” aconteceu e o que pode ter sido arquitetado e combinado acabam vindo

à tona mesmo em um contexto em que já não se compreende o documentário necessariamente como um registro objetivo da realidade, mas como uma construção artística que, por vezes, chega até a se confundir com o que é intitulado costumeiramente de “ficção”.

Como exemplo, poderíamos cogitar filmes nos quais a “verdade” - ou construções mais espontâneas - se mistura a construções pré-definidas, de forma que impossibilita às mostras e festivais classificá-los como documentário ou ficção, criando novas possibilidades de classificações para as obras inscritas, ao superar o binômio ficção e documentário, como ocorre com os chamados filmes híbridos. Isso pode ser visto, por exemplo, em um filme em que uma atriz social interpreta um roteiro baseado em sua própria realidade cotidiana.

Portanto, talvez não seja tão interessante levantar esses questionamentos por um viés dicotômico, tendo em vista que *Espaço além* empreende em sua construção cênica determinados aspectos performáticos e gira em torno de uma artista da performance. Todavia, ainda assim, parece-nos profícuo estabelecer e localizar tensões relacionadas a esse intrincamento entre arte e realidade, considerando, como exemplo, a pertinência em nos debruçarmos sobre tais relações nas cenas em que a *performer* testemunha ou participa de rituais sagrados. Neste sentido, talvez o emprego do termo performatividade nos ajude a elucidar tais demandas.

Assim, com o intuito de lançarmos mão deste conceito, para melhor compreender as relações entre performance e *Espaço além*, faremos aqui uma breve explanação acerca de algumas noções de performatividade, considerando que, neste campo de estudos, existem algumas diferenciações entre os termos performance e performatividade.

Para a autora Anne Jerslev, performatividade é um conceito que nos últimos anos vem sendo empregado de diversas formas e em diversas áreas, inclusive “no campo dos estudos sobre cinema e da mídia”, sendo, conforme ela afirma, “terminologicamente ambíguo” (JERSLEV, 2005, p. 85).<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Texto original: [...] *the concept has been employed in a range of different ways within film and media studies and is terminologically ambiguous.*

Segundo a autora “a performatividade designa esforços contínuos para teorizar uma relação mais dinâmica e menos dicotômica entre as representações do documentário e o real pró-fílmico” (Ibidem)<sup>62</sup> e “tem sido empregada para compreender os desenvolvimentos em novos documentários e na programação da realidade, a qual oscila interminavelmente entre ficção e fato, autenticidade e construção, verdade e mentira” (Ibidem).<sup>63</sup> Além disso, vale também considerar que, de forma geral:

o conceito [de performatividade] é usado para lançar uma nova luz teórica na discussão sobre o embaçamento das fronteiras entre ficção e formatos factuais, enfatizando ao mesmo tempo que o embaçamento das fronteiras não é um fenômeno novo. (JERSLEV, 2005, p. 90)<sup>64</sup>

Jerslev reúne algumas das linhas conceituais que estão se firmando acerca dos conceitos voltados ao documentário e sintetiza essas ideias no livro que organizou, junto com Rune Gade, *Performative realism* (2005). Dentre os trabalhos que encabeçam essas linhas conceituais, Jerslev menciona os de John Corner (2002), Stella Bruzzi (2000), Bill Nichols (1991, 1995, 2001) e Paddy Scannell (1996).

Conforme esclarece Jerslev, John Corner “aplica o conceito de performatividade para tentar entender o que chama de cultura do pós-documentário, na qual as características distintivas do filme documentário e a reivindicação do real não são mais tão evidentes como costumavam ser” (Idem, p. 85).<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Texto original: [...] *performativity designates ongoing efforts to theorise a more dynamic and less dichotomous relationship between representations of documentary and the pro filmic real.*

<sup>63</sup> Texto original: [...] *has been employed in order to understand developments in new documentaries and reality programming, which oscillate indeterminably between fiction and fact, authenticity and construction, truth and lie.*

<sup>64</sup> Texto original: [...] *the concept is used to shed new theoretical light on the discussion about the blurring of boundaries between fiction and factual formats, stressing at the same time that the blurring of boundaries is not a new phenomenon.*

<sup>65</sup> Texto original: [...] *claims the concept in order to understand what he calls a post-documentary culture in which the documentary film's distinguishing features and claim to the real are no longer as evident as they used to be (cf. Corner 2000).*

Para Stella Bruzzi, o conceito de performatividade também possui um espaço relevante, o que ela discute no livro *New documentary* (2000) no qual “simplesmente constata que ‘documentários são atos performativos’” (BRUZZI, 2000, p. 7 *apud* JERSLEV, 2005 p. 86).<sup>66</sup> As noções de Bruzzi são fundadas na linguística e, para ela, performatividade trata-se de um conceito ontológico - ou seja, a “performatividade refere-se à negociação fundamental entre o cineasta e a realidade que define o documentário como gênero - e designa um certo tipo de documentário contemporâneo que conscientemente chama a atenção para a essência da performatividade do gênero” (Idem, p.89).<sup>67</sup>

Segundo Jerslev, Bill Nichols descreve o modo performático caracterizado por sua capacidade de “desviar nossa atenção da qualidade referencial do documentário” (NICHOLS, 1995, p.93 *apud* JERSLEV, p. 88)<sup>68</sup>, ou seja, o modo consegue nos fazer perceber o filme no campo das sensações através primeiramente de uma “relação público-obra” mais do que nos prende por sua forma ou assunto abordado.

No livro *Representing reality* Nichols designa o termo “ator social” justamente para “ênfatar o grau em que os sujeitos se representam para os outros; o que pode ser interpretado como uma performance” (NICHOLS, 1991 p. 42 *apud* JERSLEV, p. 88)<sup>69</sup>, Neste sentido, Nichols propôs o termo *performance virtual* para descrever as performances de pessoas comuns. A performance virtual é a mediação da “apresentação cotidiana do eu” (Nichols, 1991, p. 122 *apud* JERSLEV, p. 90).<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Texto original: [...] *she simply states that: “documentaries are performative acts” (Bruzzi, 2000:7).*

<sup>67</sup> Texto original: [...] *performativity refers to the fundamental negotiation between filmmaker and reality that defines documentary as a genre - and designates a certain type of contemporary documentary that self-consciously calls attention to the performativity essence of the genre.*

<sup>68</sup> Texto original: [...] *to deflect our attention away from the referential quality of the documentary (Nichols, 1995:93)*

<sup>69</sup> Texto original: [...] *to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a performance (Nichols, 1941:42).*

<sup>70</sup> Texto original: *everyday presentation of self” (NICHOLS 1991: 122).*

Justamente por este motivo, torna-se um desafio tentar diferenciar o que é realidade e o que é construção, uma vez que existe uma camada precedente de interpretação do próprio ator social sobre si mesmo, o que distancia a representação do documentário do “real pró-fílmico” (JERSLEV, 2005, p.85). Portanto, este questionamento já deve se apresentar antes mesmo do filme, na própria constituição do sujeito, uma vez que o ator social representa o que ele escolhe representar, tanto frente à câmera, quanto em seu dia-a-dia. Ou seja, encontrar este suposto limite entre verdade e construção já é uma tentativa que, em princípio, pode ocorrer na vida cotidiana do próprio ator, ainda que não esteja performando artisticamente. Já Paddy Scannell, ao se fundamentar principalmente na sociologia de Erving Goffman, se apropria do conceito com o objetivo de

apontar para a negociação básica entre público e filme sobre a realidade. Assim, sua frase goffmanesca “impressão da realidade” refere-se ao acordo entre atores sociais e espectadores sobre critérios para, em um determinado contexto, performar adequadamente como um não-performer. (JERSLEV, p. 2005, 89).<sup>71</sup>

Jerslev cita o livro de Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life* (1959), utilizado como referência por Scannell em seus estudos de performatividade e, a partir desses tensionamentos, sintetiza que as interações sociais não mediadas podem ser entendidas como um ato ou ainda como uma dramaturgia social que reencena rotinas “a partir de um repertório de convenções interpessoais e sociais de comunicação” (JERSLEV, 2005, p. 87),<sup>72</sup> o que remete diretamente ao já mencionado conceito de *restauração de comportamento* de Richard Schechner, ao se referir à repetição dos rituais cotidianos como um tipo de performance.

---

<sup>71</sup> Texto original: [...] *to point to the basic negotiation between audience and reality. Thus his Goffmanesque phrase "impression of reality" refers to the agreement between social actors and viewers about criteria for the proper performance as non-performers in a given context.*

<sup>72</sup> Texto original: [...] *selected from a repertoire of interpersonal and social conventions for communication.*

Então, referindo-se à conceituação de Goffman (1959) sobre performance, Jerslev conclui que “máscara e performance são termos que descrevem nossa projeção de uma impressão de nós mesmos para os outros no palco da vida, selecionando as rotinas adequadas para cada novo contexto”<sup>73</sup> (JERSLEV, 2005, p. 87).

Sob esta ótica, observamos, neste momento, que a própria representação de si frente a uma câmera se insere em um contexto específico, que suscita uma performatividade específica, não significando esta, portanto, uma performatividade não autêntica, mas, sim, contextualizada. Citando Goffman, Jerslev acrescenta que “sinceridade, por exemplo, é basicamente a capacidade de apresentar sinceridade de uma maneira sincera; assim, o *performer* deve estar sinceramente convencido de sua própria sinceridade - mesmo que seja insincera” (GOFFMAN, 1959, p. 77 *apud* JERSLEV, 2005, p.87).<sup>74</sup>

Portanto, para a Jerslev, a experimentação de um ato sincero é resultado de um acordo sobre o contexto social e a experiência da performance como autêntica. Neste ponto, a autora frisa as considerações de Paddy Scannell sobre o assunto que, por sua vez, constata que, desta maneira, “sinceridade envolve um paradoxo performativo” (SCANNELL, 1996, p. 58 *apud* JERSLEV, 2005, p.86),<sup>75</sup> já que “idealmente a performance documentária e a autorrepresentação não mediada da pessoa são indistintas” (JERSLEV, p. 86)<sup>76</sup>. Nesta perspectiva, a presença da câmera não necessariamente seria um fator determinante para haver encenação, uma vez que a pessoa já seleciona o que deseja representar e encenar no próprio cotidiano, independentemente da presença de aparatos de registro.

---

<sup>73</sup> Texto original: [...] *masquerade and performing are terms that describe our projection of an impression of ourselves to others on the stage of life by selecting the proper routines for each new context.*

<sup>74</sup> Texto original: *Sincerity, for example, is basically the ability to present sincerity in a sincere way; thus, the performer must be sincerely convinced of his own sincerity-even though he is insincere (Goffman op.cit: 77)*

<sup>75</sup> Texto original: [...] *“sincerity involves a performative paradox” (Scannell 1996:58).*

<sup>76</sup> Texto original: [...] *ideally, documentary performance and a person’s non-mediated self-representation are indistinctive.*

Por consequência, esta perspectiva idealista derruba o único fator que poderia ser usado para distinguir a representação da pessoa perante à câmera de sua apresentação cotidiana: um suposto “eu genuíno” (JERSLEV, 2005, p.86)<sup>77</sup>, que, sob esta ótica, poderíamos dizer que não seria acessível em nenhuma das ocasiões. E, por não ser possível apontar especificamente o que é autêntico, não haveria distinção entre como um personagem social se representa em um documentário e quem verdadeiramente ele é fora de quadro, porque essa “autenticidade”, dificilmente seria acessada já que a representação também seria um fator pertencente ao cotidiano não mediado da pessoa.

Por outro lado, parece pouco provável que uma atuação cotidiana não mediada e uma atuação encenada para uma câmera, em alguma análise, não se diferenciem entre si. Desta forma então, talvez seja o caso de abirmos uma brecha para pensar em diferentes formas de autenticidade - não ousando mensurá-las - para nos eximir da necessidade de estabelecer e nos fixar novamente em uma oposição entre “autêntico e não autêntico”.

É difícil defender que a atuação de Abramović em seu dia-a-dia equivalha a sua atuação perante à câmera em *Espaço além*. E por não estarmos afirmando que essas ações são equivalentes, é importante esclarecer que a questão, aqui, é demonstrar, pelo menos, que autenticidade pode não funcionar como um parâmetro ideal para se pensar tal distinção, porque, neste momento, essa autenticidade nos parece ser constituída por um valor imensurável, intangível.

Entretanto, fica para um outro momento oportuno elencarmos fatores que, na medida do possível, possam ser investigados na tentativa de nos aproximar desta hipotética distinção. Mas poderíamos arriscar supor, até de forma muito ousada, alguns tipos de intervenções alocadas às autorrepresentações, decorrentes, por exemplo, do esmero pela autoimagem - bem como as ações que sucedem disto - e da sensação de conforto perante o aparato cinematográfico, que podem ser alguns dos fatores determinantes para se pensar tal distinção, mas que, ainda assim, não nos parecem se relacionar de forma tão íntima com autenticidade e atos genuínos, tampouco, com realidade.

---

<sup>77</sup> Texto original: “*genuine self*”.



De toda forma, vale lançar luz sobre essa dificuldade em discriminar as partes, demarcar limites. Como exemplo, podemos mencionar determinados rituais da umbanda, onde se diz que os médiuns, ou, como chamam, “cavalos”, recebem “interferências” de espíritos em qualidades e intensidades diferentes. Ou seja, nestes casos o próprio médium<sup>78</sup> que manifesta, ou incorpora, seu guia, ou determinada entidade, no momento em que vai prestar caridade à comunidade, conversando com cada consulente, precisa identificar quais ideias fazem parte de sua subjetividade e quais pensamentos são recebidos da entidade. Isto é, até para o médium há um trabalho em discernir entre o que é real - do ponto de vista espiritual da mensagem - e o que não é - neste caso, sua própria opinião. Religiosos afirmam que essa capacidade de discernimento é uma virtude aprimorada em cada sujeito dentro de cada casa.

Isso nos ajuda a compreender a dimensão do desafio que seria mensurar como, e o quanto, uma câmera inserida em um espaço como esses, de um rito sagrado, pode alterar um ato em si - o que não nos impede, entretanto, de problematizar a questão. Esta é mais uma deixa para futuras investigações!

Os rituais presentes no filme destacam amplamente essas questões. Tratam-se de exemplos de cenas nas quais fica praticamente impossível identificar limites entre a manipulação da arte e uma suposta experiência sincera. Ao analisarmos os rituais aos quais Marina se submete na experiência do documentário, uma vez que ela é uma artista da performance, nos vem a questão de como essas duas instâncias - rituais e performances - podem se relacionar na obra. Será que no caso de *Espaço além* os rituais apresentados poderiam ser entendidos como performance, por terem sido registrados e vivenciados por Abramović? Ao serem vivenciados por outras pessoas, que não artistas *performers*, continuariam, então, podendo ser entendidos como performance?

---

<sup>78</sup> A propósito, o termo médium tem a mesma origem do termo mídia. Ambos derivam do latim, “medius”, para se referir a “meio”. (Plataforma online Houaiss Corporativo). Em determinadas religiões, como no espiritismo ou na umbanda, o médium é entendido como o meio ou instrumento de conexão entre os guias espirituais e os seres humanos. (ALMEIDA, 2013)

De acordo com o dicionário da plataforma corporativa Houaiss, o termo ritual é relativo a rito, que, a partir da antropologia, remete a “qualquer processo de cunho sagrado ou simbólico suscetível de estabelecer e desenvolver costumes”. De acordo com a etimologia do termo, a palavra origina-se do latim *ritualis*, sendo relativa a cerimônias religiosas, rito, costume ou uso. Com essas informações podemos dizer que o ritual diz respeito a uma ação que se repete com determinada frequência, podendo ter diversos fins, dentre eles, o ato religioso.

Como mencionamos na introdução desta pesquisa, Schechner e Tânia Alice já se referem à performance com um tipo de ritual. Schechner se volta ao cotidiano e Alice, a práticas de religiosidades, mas, ambos, tangenciando e dialogando com a performance inserida em um contexto artístico. Logo, parece haver um grande movimento entre performance e prática ritual, e a própria Abramović se desdobra sobre a questão na cena do Vale do Amanhecer, onde faz a seguinte colocação:

Eu sempre me perguntei qual é a conexão entre rituais e performance. E por que sou tão fascinada por rituais. E por que considero importante ver, vivenciar e aprender com os rituais. Acredito que a conexão seja a transformação. Depois que vivencia um ritual, você não é mais o mesmo. Você aprende alguma coisa. Torna-se diferente. A performance é muito parecida. Você cria um roteiro e, durante a performance, você lida com o que chamo de “eu superior”. Você se propõe a executar uma tarefa muito difícil. Quanto mais forte a performance, mais forte será a transformação. (ESPAÇO ALÉM..., 2016).

Portanto junta-se a este embate, entre performance e rituais, o aspecto que introduziu este terceiro capítulo, que diz respeito à questão da autenticidade suscitada por essas atividades. Afinal, há realidade na performance? Há realidade nos ritos de Abramović? Curiosamente, tratam-se de questões semelhantes àquelas acionadas pelo documentário.

De acordo com Roselee Goldberg (2016) a arte da performance, ao longo do tempo foi utilizada para diversos fins, sendo inserida em contextos experimentais, políticos, estéticos; para expressar ou evocar sentimentos como estranheza, choque, mistério, comoção; por entretenimento, catarse ou prazer.

No momento mesmo em que é absorvida e reconhecida, a extraordinária diversidade dos materiais que permeiam essa longa e fascinante história mostra que a arte da performance continua a ser uma forma extremamente flexível e volátil - uma forma que os artistas usam para articular uma mudança e responder a ela. A performance continua refratária à definição, tão imprevisível e provocadora como sempre. (GOLDBERG, 2016, p. 241)

No dadaísmo, por exemplo, a performance foi utilizada “como uma sátira feroz à sociedade” (Idem, p. 46). No surrealismo, como forma de provocação, como na peça *A odisséia de Ulisses, o Palípede* (1924), de Roger-Gilbert-Lecomte, que “chegava a desafiar todas as possibilidades de performance ao inserir no texto longas passagens que ‘devem ser lidas em silêncio’” (GOLDBERG, 2016, p.79), o que nos remete, inclusive à famosa partitura 4’3” de John Cage, em 1952.

Em *Espaço além*, os aspectos que nos remetem à performance estão inseridos em contextos de religiosidade, inclusive, de forma muito aproximada às peças performáticas de Tânia Alice, sempre envolvida por uma temática que remete ao afeto e à subjetividade.

Os aspectos performáticos em *Espaço além* estabelecem grandes diálogos com as performances de Abramović, como a evidente investigação sobre o desconhecido, ou pelo menos sobre o que lhe parece oculto, como os limites, o inconsciente e as subjetividades, sendo que, no filme, a experiência em diversos tipos de rituais funciona como caminhos que lhe permitem ir ao encontro dessas questões.

Um grandioso exemplo no que diz respeito à impossibilidade de se delimitar as fronteiras entre a manipulação da arte e a experiência sincera está na cena em que a artista tenta quebrar um ovo que supostamente absorveu e guarda suas dores e amarras em um ritual de “purificação”. Afinal, Abramović parece apertar com todas suas forças um ovo de galinha que resiste em ser quebrado.



Figura 31 - Performance *Freeing the voice* (3 horas), Centro Cultural Estudantil (SKC), Belgrado, 1976.



Figura 32 - A imaterialidade toma forma de ovo no filme *Espaço além*.

Esta questão merece, inclusive, um maior desenvolvimento. Trata-se de uma cena única no filme que nos encoraja, inclusive, a destacar dois pontos pertinentes a esta pesquisa. Um deles diz respeito à alegação de que este ovo absorve e passa a carregar em si determinadas emoções da artista, tornando-se difícil de ser quebrado e, então, neste sentido, ele materializa algo que, em princípio, seria de ordem imaterial, as emoções e sensações de Abramović. Ou seja, na diegese do filme, esse ovo passa a ter uma qualidade de matéria distinta daquela que costumeiramente observamos em um ovo que, por ser frágil, se quebra com um mínimo de esforço, assumindo, então, um lugar entre o natural e o sobrenatural.

O outro ponto diz respeito à capacidade simbólica que esse objeto de cena - ovo - possui, de romper o limite entre a subjetividade da personagem e a realidade objetiva. Por exemplo, se Marina dissesse que se sentiu plena, ou em êxtase, depois de conversar com Mãe Filhinha, isso pertenceria à esfera imaterial, de subjetividade da artista enquanto sujeito personagem, e seria algo irrefutável, uma vez que não poderíamos anular tal possibilidade por dizer respeito à maneira como a personagem apreende determinada experiência que é única e só pode se expressar por ela.

Todavia, ao se analisar a cena do ovo, é possível percebermos que ela ultrapassa o limite do que se refere à crença ou à subjetividade, porque o ovo, de fato, resiste em ser quebrado, e isso se torna visível, indo além da apreensão da artista sobre a experiência. Portanto, uma situação seria as personagens Marina e Denise dizerem que

o ovo absorverá as energias ao passar pelo corpo da artista, outra situação, no entanto, é, perante à câmera, essas personagens apertarem o ovo e ele não se quebrar, porque isso rompe, ao menos à compreensão dos espectadores, uma lei da natureza, à qual, teoricamente, todos personagens e objetos estão submetidos, pertencendo à vida mediada, o documentário, ou à vida não mediada - o cotidiano.

Funciona quase como se a cena conseguisse registrar a manifestação de um milagre. E como um fenômeno natural, aí, sim, certamente nos interessariam as refutações. Afinal, como um ovo não se quebra ao ser apertado com tanta força? Neste caso poderíamos conjecturar: ou esse filme está lançando mão de uma colossal manipulação, e isso é um grande truque, ou, de fato, existe algo de paranormal ali e, sendo assim, seria bem-vinda a oportunidade de também poder ver e tocar.

Ou seja, esse espectador não pode responder nenhuma destas questões. E não conseguindo responder, é, no mínimo, deslocado a um estado de inquietação. Então, provavelmente, essa cena passará a ser uma das que mais vai lhe chamar atenção, justamente por ter transposto o limite daquilo que, porventura, poderia se entender como abstrato e subjetivo.

Diante disso, chegamos novamente a um paradoxo, visto que a cena parece transpor as barreiras que separariam o natural do sobrenatural - o possível do impossível; o subjetivo do objetivo - pois, como não resolve a questão, impossibilita qualquer certeza em relação à materialidade, ou imaterialidade, dos elementos envolvidos na cena, tanto no que diz respeito à subjetividade da artista, como no que diz respeito ao ovo em si, o que nos coloca mais uma vez naquele lugar onde os limites são movediços e voláteis.

Isso remonta novamente às considerações de Ágnes Pethő em sua tentativa de mapear as possíveis formas de *in-betweenness* - e, neste caso em especial, às fronteiras instáveis e às passagens entre os lugares, onde a distinção entre material e imaterial é inequívoca para o lugar onde esse limite já escapou por entre os dedos.



Figura 33 - Depois de muito esforço, a *performer* consegue quebrar um ovo de galinha com as mãos no filme *Espaço além*.

Então, de forma sucinta, enquanto o ovo, na diegese, supostamente materializa o imaterial, carregando-se de sentidos e abstrações, o filme, por sua vez, defronta, novamente, realidade e representação mas, agora, por desafiar o limite do que se compreende como realidade, diferente, por exemplo, de quando põe em xeque realidade e representação nas cenas dos rituais com ayahuasca, que faz isso, ainda sob uma perspectiva do que se compreende como natural. E, no âmbito de nossa análise, essa cena do ovo materializa a imaterialidade do assunto que até então não tinha atingido esse poder.

Por fim, citando uma crítica de Philip Auslander, em relação às colocações de Peggy Phelan a respeito da oposição entre o evento que ocorre ao vivo e o que é midiaticado, Rune Gade afirma que, para Auslander, “ a alegada oposição entre vida e evento midiaticado não pode ser mantida em um contexto de sociedade midiática.” (GADE, 2005 p.31) <sup>79</sup>. E para falar sobre isso o autor se baseia na ideia de “aura” de Walter Benjamin. Assim, “Auslander argumenta que o status tradicional da performance

---

<sup>79</sup> Texto original: [...] *the alleged opposition between the live and the mediatized event cannot be maintained in the context of the media society.*

ao vivo como algo que possui aura e é único tem sido fortemente modificado pela incursão da constante aceleração da reprodução do ao vivo”<sup>80</sup> (Ibidem).<sup>81</sup>

Em seu artigo *The performativity of performance documentation* (2006), Philip Auslander discorre sobre dois modos de documentação de performance, o teatral e o documental. Entretanto, mais tarde, o autor afirma que, na prática, a única diferença real entre os modos é apenas uma questão ideológica pautada na:

suposição de que, no modo de registro documental, o evento é organizado primeiramente para um público imediatamente presente, tendo seu registro como algo secundário, que serve como complemento para um evento que possui sua própria integridade, anterior a ele”. (AUSLANDER, 2006, p.84)<sup>82</sup>.

Então, se fôssemos tentar compreender *Espaço além*, assim como outras peças da artista, como uma videoperformance, nesta perspectiva o filme seria entendido como uma documentação teatral.

Auslander defende que uma apresentação performática não exige necessariamente um público imediato, isto é, presente na exata hora e local do ocorrido, para assim ser considerada. Para ele, a documentação também cria a performance. Sob este prisma, seria difícil sustentar que *Espaço além* necessariamente “não se trata de uma performance”. No entanto, como já mencionamos no início, essa discussão nos parece intangível e incabível neste trabalho, que não traz a investigação de tal problema

---

<sup>80</sup> Texto original: [...] *Auslander argues, the traditional status of the live performance as auratic and uniques has been strongly modified by the incursion into the live event of a steadily accelerating reproduction.*

<sup>81</sup> Comentando sobre este famoso ensaio de Benjamin, Hal Foster menciona que “a destruição da tradição, aumentada pela reprodutibilidade técnica e produção de massa, é destrutiva e construtiva; ou, em vez disso, é inicialmente destrutiva e depois potencialmente construtiva” (FOSTER, 2002, p.188). E cita uma sugestão de György Lukács (1922) no texto *Reificação e consciência de classe* de que “a reanimação espiritual do tipo mencionado insistentemente por Baudelaire e Proust seja uma compensação idealista da reificação capitalista” (LUKÁCS, 1922, *apud* FOSTER, 2002, p.186).

<sup>82</sup> Texto original: *The assumption that in the former mode, the event is staged primarily for an immediately present audience and that the documentation is a secondary, supplementary record of an event that has its own prior integrity.*

como objetivo, pois neste momento não nos parece efetivamente relevante pensar dicotomicamente sobre esse ponto. Inclusive, cedermos a estes tipos de questionamentos, agora, poderia ser uma contradição escancarada à proposta que se traz aqui, do rompimento de fronteiras que se criam entre “o que é” e “o que não é”. Portanto, neste momento, questionamentos sobre “*Espaço* além poder ser ou não ser uma performance infelizmente parecem não caber na presente dissertação. Mais adequado, aqui, parece preservar este investimento de discussão acerca das riquezas que decorrem das relações intrincadas na obra.

Desse modo, assumirmos a ambiguidade, ou mesmo o paradoxo, em termos da compreensão sobre as relações intermediáticas entre cinema e performance em *Espaço além* é uma possibilidade que se sustenta cada vez mais, inclusive, na medida em que a própria performance não possui uma definição exata e na medida em que as próprias possibilidades de performatividade são tão amplas, como temos visto.

Auslander compreende o registro, de fato, como algo muito maior que um mero complemento de obras que ocorreram para plateias presenciais, mesmo sabendo que ele não equivale integralmente à presença imediata e principalmente à interação instantânea com a obra. O autor reconhece essa diferença, apesar de defender fervorosamente a documentação e suas potências para além do registro, como prova de que a performance aconteceu, ou como forma de ser re-performada futuramente. O que ele faz em seu artigo é mostrar que não há um abismo entre tais formas de se experienciar a performance, desmistificando, de alguma maneira, a ideia de haver uma suposta aura envolvendo a performance que é presenciada pelo público.

O objetivo da maior parte das documentações da arte da performance é disponibilizar o trabalho do artista para um público mais abrangente, não capturar a performance como uma "realização interacional" para a qual um público específico e um conjunto específico de artistas, que se reúnem em circunstâncias específicas, fazem contribuições igualmente significativas. (AUSLANDER, 2006, p.6)<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Texto original: “*The purpose of most performance art documentation is to make the artist's work available to a larger audience, not to capture the performance as an "interactional accomplishment" to which a specific audience and a specific set of performers coming together in specific circumstances make equally significant contributions*”.



Aproveitando que já mencionamos as performances gravadas em vídeo, vale a pena citar algumas peças de Marina Abramović que, ou se valeram desta mídia para sua apresentação, ou foram performadas especialmente para o vídeo. Como mencionado na introdução desta pesquisa, as performances de Abramović já eram documentadas em fotografias e vídeos desde o princípio de sua carreira, como no vídeo da peça *Art must be beautiful, artist must be beautiful*, de 1975.

Em sua autobiografia verificamos que esses registros, em especial os de vídeo, se tornaram mais recorrentes conforme o avanço dos anos, notadamente a partir da década de 1990. Mas, se o planejamento da apresentação da artista não contemplava a captação de fotografias e vídeos, havia sempre alguém ou a própria instituição de arte realizando o registro. Isso possibilita que até hoje tenhamos acesso à maior parte de suas peças. Ao deixar Belgrado, em meados dos anos 1970, a artista relata: “enfiei numa bolsa a maior quantidade de documentação fotográfica do meu trabalho que coube” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.98).

A questão do registro, ou da documentação, é fundamental para que tenhamos uma historiografia da performance enquanto arte. A propósito, segundo Roselee Goldberg, a história da arte da performance, em seus primórdios, ocorria por meio de ondas, surgindo e ressurgindo em específicos momentos e passando por diversas formas de manifestação, passando a se tornar mais contínua a partir da década de 1970.

Em vez de abrirem mão da performance depois de um breve período de intenso engajamento e passarem para a criação de uma obra mais madura em pintura e escultura - como fizeram os futuristas na década de 1910, Rauschenberg e Oldenburg nos anos 1960, ou Acconci e Oppenheim na década seguinte-, vários artistas como Monk, Anderson, Abramović, Barney e Tiravanija, desenvolveram um trabalho consistente de performance. Trabalhos criados ao longo de várias décadas finalmente vêm sendo entendidos como um fecundo catalisador da explicitação formal das concepções culturais. (GOLDBERG, 2016, p. 241)

Em 1980, Abramović e Ulay se submetem a experimentos com hipnose e, objetivando ter acesso ao inconsciente, gravaram o áudio das sessões. Mais tarde, a partir das ideias e imagens colhidas do áudio escutado, o casal criou uma série de quatro performances, sendo três delas em vídeo. A primeira peça, *Point of contact* (Ponto de

contato), se tratava de Ulay e Abramović, um de frente ao outro, com os dedos indicadores quase encostados, “com a ideia de sentir a energia do parceiro, sem contato, tudo através dos olhos” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.136).

*Nature of mind* (Natureza da mente), a segunda performance em vídeo da série, trata-se de um enquadramento no qual enxergamos apenas Marina, toda vestida de verde, de pé junto à doca do Porto de Amsterdã, até que Ulay despenca de um guindaste pintando a tela com um rastro vermelho durante milésimos de segundos. Anos mais tarde a artista se refere a esta obra comparando-a a Ulay, “como tantas coisas que nos acontecem na vida: um instante brilhante que nunca será recapturado” (Idem, p.137).

E a terceira peça da série, *Timeless point of view*<sup>84</sup> (Ponto de vista atemporal), proveniente de uma das visões de Abramović sobre como ela gostaria de morrer, foi gravada no lago IJsselmeer, na Holanda, onde a artista rema um pequeno barco em direção ao horizonte monocromático, enquanto Ulay permanece de pé na praia escutando o som do remo, por meio de fones de ouvido. A propósito, esta performance remete a uma imagem em preto e branco muito semelhante, em *Espaço além*, sobre a qual a artista narra as visões que lhe vieram durante uma meditação na Casa Dom Inácio de Loyola. Por sinal, um dos sons de fundo presente na cena do filme parece ser o mesmo som utilizado no vídeo da performance. No entanto, no caso do filme, Marina conta que era Ulay e a mulher com quem ele a havia traído que partiam no barco.



Figura 34 - Correspondências entre as obras: à esquerda, cena da videoperformance *Timeless point of view* (1980) e à direita, cena do barco em *Espaço além* (2016).

<sup>84</sup> O vídeo deste trabalho pode ser acessado no link abaixo: (Acesso em agosto de 2020) <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulya/timeless-point-of-view-2012/18384>

Já em *Balkan baroque* (Barroco dos Balcãs, 1997), uma performance e instalação de vídeo apresentada em Veneza, a artista conta que “queria criar uma imagem universal que pudesse representar a guerra em qualquer lugar” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 268), então, para isso, a *performer* permaneceu, durante quatro dias, por seis horas diárias, esfregando e limpando uma pilha de ossos de boi ensanguentados, “evocando simbolicamente a limpeza étnica dos Balcãs” (GOLDBERG, 2016, p.188), bem como a impossibilidade de se livrar dos horrores causados pela guerra, enquanto em três telas atrás da artista eram projetadas imagens estáticas de sua mãe Danica Rosić, seu pai Vojin Abramović e um vídeo da própria Marina onde contava a história do Rato Lobo - provinda de uma entrevista realizada pela artista com um caçador de ratos em Belgrado. Logo em seguida, a artista encenava ao som de uma música folclórica da Sérvia, uma dança sexy e frenética apenas com uma combinação preta e um lenço vermelho.

O fedor era medonho, como o de corpos no campo de batalha. O público fazia fila e olhava com espanto, sentindo repugnância pelo cheiro, mas petrificado pelo espetáculo. Enquanto esfregava os ossos, eu chorava e cantava canções folclóricas iugoslavas da minha infância [...] eis a essência de *Balkan Baroque*: uma carnificina medonha e uma história extremamente perturbadora, seguidas de uma dança sensual - e então um retorno ao horror sangrento. (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.269).



Figura 35 - Imagens da peça *Balkan baroque* (1997).

Além destas obras, pensadas para vídeo, ou constituídas por ele, poderíamos também citar o filme *Terra degli dea madre* (Terra das matriarcas, 1984); a peça teatral *Delusional* (Delirante, 1994), que incluiu projeção de vídeos; a trilogia de performances em vídeo *Cleaning the mirror* (Limpando o espelho, 1995) criadas para retrospectiva na Universidade de Oxford; e a peça *The onion* (A cebola, 1996), sobre a qual declara:

Esse vídeo ainda é muito importante para mim. Os vídeos são a documentação mais imediata de uma performance, já que retêm a energia da peça muito melhor do que a fotografia estática jamais conseguiria. E esse vídeo é como uma cápsula do tempo - tanto da época de 1990, como da minha vida naquele período. Ele é ao mesmo tempo egocêntrico (perceba que ponho em terceiro lugar minha vergonha da guerra na Iugoslávia, depois da vergonha do meu nariz e do meu traseiro) e universal. Ele fala da superfície do mundo da arte e de todos os tremores que eu sentia sobre estar

sozinha ao completar 50 anos. (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.260).

Ainda, poderíamos citar *The hero* (O herói, 2001), peça em vídeo realizada no Sul da Espanha como homenagem a seu pai; *At the waterfall* (Na queda d'água, 2003), vídeo em que simultâneos cento e oito monges tibetanos entoam cânticos meditativos; a série *Count on us* (Contem conosco, 2003) que inclui cinco vídeos - *Star* (Estrela), *Boy* (Garoto), *Girl* (Garota), *Chorus* (Refrão) e *Tesla* -; a instalação que deu origem a um curta-metragem homônimo *Balkan erotic epic* (Epopéia erótica dos Balcãs, 2005), baseada na pesquisa de Abramović sobre a cultura folclórica dos Balcãs e seu uso do erótico; o conjunto de vídeos e fotos intitulado *The kitchen* (A cozinha, 2009), no qual a artista propõe uma meditação sobre sua infância, “quando a cozinha da minha avó era o centro do meu mundo: o lugar onde todas as histórias eram contadas, todos os conselhos sobre minha vida eram dados, onde se realizavam todas as leituras da sorte através de xícaras de café” (Idem, p. 345); a peça de vídeo *Confession* (Confissão, 2010), na qual a artista confessa a um burro algumas de suas histórias chocantes durante uma hora, até que o animal vai embora; o vídeo, em homenagem a Edvard Munch, *The scream* (O grito, 2013), no qual duzentas e setenta pessoas gritam através de uma moldura de ferro vazia instalada no monte do Parque de Ekebergparken em Oslo; e, dentre outros, seu projeto de ópera mais recente, inclusive posterior a *Espaço além, Seven deaths of Maria Callas* (Sete mortes de Maria Callas, 2020), que teve sua estreia em Berlim adiada de 11 de abril de 2020 para 19 de agosto de 2020, devido ao isolamento social imposto pela pandemia de Covid-19.<sup>85</sup>

Cabe mencionar aqui que a documentação das obras de Abramović com Ulay - fotos, negativos e vídeos - foi, durante muitos anos, alvo de disputa entre ambos após o término do relacionamento conjugal e talvez tenha se encerrado apenas recentemente, com o falecimento do *performer* Ulay, em 2 de março de 2020, na cidade de Liubliana, capital da Eslovênia.

---

<sup>85</sup> Catálogo com amostras de alguns vídeos de Marina Abramović ao longo de sua carreira. Li-MA: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/agent/marina-abramovic/4498>. Consultado em agosto de 2020.

### 3.2. Subjetividade e Corpo

Este subcapítulo utiliza as possíveis definições de performance artística e suas relações com o cinema, perseguindo os diálogos entre os trabalhos já realizados pela artista e sua presença no filme, através de seu corpo e subjetividade. Seguimos assim, nos fundamentando no segundo paradigma proposto por Ágnes Pethő no esforço de compreender a obra como um *in-betweenness* cinema e performance.

De acordo com o que conta em sua autobiografia, Abramović teria deixado a pintura para se dedicar à arte do corpo, algo semelhante ao feito de Vito Acconci alguns anos antes:

Essa tentativa de transferir os elementos essenciais de uma disciplina para outra caracterizou as primeiras obras do artista nova-iorquino Vito Acconci. Por volta de 1969, Acconci usou o “suporte” de seu corpo como uma alternativa ao “suporte da página”, que ele usara quando poeta; segundo ele, era uma maneira de transpor o enfoque da palavra para ele próprio como “imagem”. (GOLDBERG, 2016, p.146)

Em grande parte das peças da carreira de Abramović, o corpo da artista é carregado por propostas de ressignificações de temas políticos, místicos e sociais. Isso dialoga com a colocação de Tania Alice de que a performance parece carregar consigo um desejo de modificação social e elevação universal, além de deslocar tanto a artista, como seu público; tanto arte, quanto realidade (ALICE, 2014).

O desejo de transformação da sociedade e de expansão das possibilidades poéticas da vida diária tem raízes nas vanguardas do século XX, como o dadaísmo, no surrealismo, ou ainda no construtivismo russo, que iniciam o movimento de desejo intenso de transformação do cotidiano. (ALICE, 2014 p. 35)

É notável e até declarado pela própria Abramović em sua autobiografia que suas peças abordam temáticas como expurgação, resistência, exaustão e autoconhecimento ou, usando um termo mais apropriado, “consciência” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 79). Como exemplo de performances que nos remetem a essas qualidades podemos citar a peça em que Marina se deita no interior de uma estrela em chamas (*Rhythm 5*)

“tentando entender o significado mais profundo” de tais símbolos, como o pentagrama, e de forma também a se livrar de “uma força repressora sob a qual eu tinha sido criada” (Idem, p. 80), se referindo ao comunismo da antiga Iugoslávia.



Figura 36 - *Rhythm 5* (90 minutos), Centro Cultural Estudantil, Belgrado, 1974.

Como outro exemplo, poderíamos citar a performance da caminhada de três meses atravessando a muralha da China (*The lovers: the great wall walk*). Essa peça nos revela não só uma qualidade de resistência como também de exaustão. Todas essas propostas são mediadas pelo corpo da artista, que é constantemente desafiado e colocado à prova.

De certa maneira, através do filme, parece ser possível traçar um raciocínio que atravessa a linha do tempo da carreira de Abramović, estabelecendo correspondências entre determinadas peças da artista e suas vivências durante a jornada pelo Brasil.

Naquela primavera, apresentei uma peça nova no SKC. *Freeing the Voice* [Libertando a voz], eu ficava deitada num colchão no chão, toda vestida de preto, com a cabeça caída da beira do colchão, gritando a plenos pulmões, expressando aos berros toda a minha frustração com tudo: Belgrado, Iugoslávia, minha mãe, a armadilha que me prendia. Gritei até ficar sem voz - três horas depois. Libertar a mim mesma demoraria um pouco mais. (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.97)

Poderíamos dizer que a artista deu continuidade a esta tentativa exaustiva do que chama de “libertar a mim mesma”, anos depois, na já mencionada cena em que tenta quebrar um ovo que supostamente está carregado de suas experiências de dores.

Em *Espaço além* há diversos momentos em que o corpo em cena de Abramović nos remete a peças anteriores ao filme, como o mencionado aspecto de “purificação” evidenciado em diversos momentos no longa-metragem, como nas cerimônias com Rudá landé e Denise Maia, em Curitiba, ou nos rituais da sauna sagrada, junto aos índios Cariri Xocó na Bahia, ou mesmo nos relatos em *voz over* durante participação do ritual com ayahuasca.

Poderíamos dizer que, no filme, os planos detalhes nos corpos de outras personagens e no corpo da própria artista, em determinados momentos, evidenciam um tipo de tentativa de corporificar as subjetividades, o que é um dos motes da busca de Abramović em suas obras.

Isso é testemunhado, por exemplo, nas cenas em que Abramović cria poses para as tomadas fotográficas da série *Lugares de poder*, como na imagem em que a artista toca a chama de uma vela com o dedo indicador - na tentativa de materializar seu trabalho de controle mental e emocional - ou na cena em que seu corpo nu flutua sobre as águas da cachoeira, no intento de corporificar seu estado subjetivo de entrega e restauração – onde este corpo nu envolto por água, simbolicamente, retorna ao seu lugar inicial, de útero. Ou, ainda, quando a artista, trabalhando na pós-produção das fotografias, junto a Marco Anelli, tenta criar uma sequência linear de *frames*, na tentativa de “externalizar o tumulto psicológico do médium que se expressa no corpo, ou aquilo que acontece dentro da mente” (ESPAÇO ALÉM..., 2016).





Figura 37 - Fragmento de cena de *Espaço além*: tentativa de externalizar em montagem fotográfica o tumulto psicológico de um médium.

O filme dá força a este e aos outros corpos em cena. Nas cenas da casa de Dom Inácio de Loyola, por exemplo, existem tomadas aproximadíssimas de corpos sendo perfurados, rasgados e raspados. Em diversos momentos ocorrem planos em detalhe de partes isoladas de corpos de personagens, em especial, em mãos e pés, o que nos revela uma dimensão ampliada dos corpos dos sujeitos e seus estados particulares de vulnerabilidade, esperança ou fé. É possível notar que não se trata de aproximações acidentais ou descritivas, realizadas para representar objetos menores de forma mais nítida, como ocorre, por exemplo, em uma tomada mais detalhada do prato de Dadá. Estes primeiros são *close-ups* criados para salientar a *aisthesis*, isto é, as nuances de percepção e sensação, tanto do público como do sujeito envolvido nos planos, no intento de criar uma aproximação entre eles.



Figura 38 – Planos detalhes em mãos e pés. Fragmentos do filme *Espaço além*.

É possível notar a quantidade de planos de mãos, a maior parte deles inserida em contexto de algum rito sagrado. Neste sentido, vale a pena mencionar também os momentos de primeiríssimo plano ou *close-ups* super aproximados, que chegam a mostrar apenas fragmentos do rosto da personagem, nos remetendo aos “*close-ups*”

táteis” mencionados por Laura U. Marks (2000, p.172 *apud* MONTEIRO, 2015, p.143)<sup>86</sup>, como que em um anseio de acessar a superfície das subjetividades, como a dor, o transe ou a serenidade de cada personagem.



Figura 39 - Primeiríssimo plano. Fragmentos do filme *Espaço além*.

---

<sup>86</sup> Texto original: *Tactile close-ups*.

No primeiro capítulo desta dissertação, já nos concentramos um pouco sobre a sequência em que Abramović consagra ayahuasca pela primeira vez. Lá, ressaltamos os recursos técnicos impressos na construção da obra, entretanto, aqui, é pertinente retomarmos esta passagem para nos debruçarmos com um pouco mais de atenção à questão do corpo de Abramović em cena. Assim que o dirigente do espaço dá à *performer* a segunda dose da bebida, ela diz ter sentido seus efeitos após três minutos e, nua, caminha para se sentar ao lado do fogo. “Foi como se alguém tivesse colocado uma bomba em meu corpo” (ESPAÇO ALÉM..., 2016).

Neste ponto, poderíamos nos questionar a respeito da maneira como a artista se expôs na cena do ritual. Seria possível, por exemplo, supormos que Abramović não se permitiu uma vivência plena dos rituais ou, ainda, poderíamos inferir que a artista os experienciou de forma excessivamente “espetacularizada”. Todavia, só seria possível dizer que neste momento específico Marina está “espetacularizando”, por exemplo, se em determinados outros momentos do documentário se firmasse uma ingênua crença sobre a possibilidade de se apontar o puro ato genuíno, o que não ocorre aqui, uma vez que, no filme, não é possível dizer quando, tampouco quantificar o grau de verdade ou de “espetacularização” da artista em cena.

Esta seria uma tentativa pretensiosa, arriscada, e, neste momento, vã, que mais se encerraria em um juízo de gosto do que em uma questão de análise crítica. Insistir nessa distinção binária é limitante, e a insistência parece que teria um fim si mesma, não nos parecendo produtivo, pelo menos aqui. Pois o interesse desta pesquisa é voltado às produções de significados e desdobramentos desses atos e não à sua validação ou mensuração de veracidade - ainda que se considere que as encenações se diferenciem, como as máscaras cotidianas de nossos próprios atores sociais que, se expressando como persona pública, variam e se adaptam conforme o meio ou a necessidade de adequação de linguagem para comunicação com determinado interlocutor.

Então, ainda em relação a esta cena e tendo em vista o histórico de performance da artista, quais significados podem carregar seu corpo nu, desprovido de amparo e controle, no chão, próximo ao fogo? O que significa essa mulher inquieta, gritando e gemendo? Quais motivos justificam essa nudez?

De acordo com Marina, gritar “é algo que consome uma quantidade inacreditável de energia. Eu, às vezes grito em performances - é uma forma de exorcizar os demônios.” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 30). O grito da artista, como voz, é extensão ou rastro de seu corpo. No gemido a *performer* volatiliza a densidade da matéria ao expiar e expurgar em som, as mazelas do corpo, como ela já havia feito nas peças *Freeing the voice* (Liberando a voz, 1976) e *The scream* (O grito, 2013).

Poderíamos cogitar que, nesse contexto, o corpo no chão parece indicar uma espécie de regresso à infância, o que de uma certa forma pode ser corroborado por depoimentos de Abramović (Idem, p. 12-40), quando diz que sua infância foi um período conturbado e traumatizante. Como em um tipo de *religere* a artista reestabelece uma conexão com suas raízes ao reconectar-se ao solo, à base, ao início.

Nesse lugar, o corpo pode representar a necessidade de a *performer* retornar a essa fase para resolver os conflitos carregados até os dias atuais. Isso fica ainda mais sugestivo ao nos atermos à descrição da percepção da artista narrada em *voz over* sobre a cena do ritual: “Senti que estava em uma cozinha mexicana. Havia um casal de velhos. Minha alma estava presa lá. E eles riam de mim porque eu era apenas uma prisioneira e eu nunca poderia escapar e ser livre. Foi provavelmente a pior experiência que eu já tive na vida” (ESPAÇO ALÉM..., 2016). É possível que a cozinha represente um dos lugares que Abramović afirma ter marcado sua infância, como mencionado aqui no primeiro tópico, e, por extensão, também, uma metáfora para a casa onde residia. Enquanto, nesta lógica, o casal poderia representar o papel de cuidado assumido unicamente por sua mãe, a quem Marina, de acordo com sua autobiografia, confere a responsabilidade pela repressão vivida em sua infância.

Estar nua ao chão também se relaciona com a entrega e vulnerabilidade. Em sua autobiografia Abramović justifica a nudez de suas primeiras peças também como forma de criar trabalhos minimalistas (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.105). Mas, levando em consideração os aspectos observados nesta análise, poderíamos complementar a ideia, inferindo que a artista se desnuda também como forma de externalizar em seu corpo físico a intenção de desnudar-se de suas mazelas, livrando-se de qualquer elemento que não seja o próprio corpo, utilizando-o como metáfora para sua subjetividade.

Desde suas primeiras performances, o corpo de Abramović funciona para ela como instrumento de seus processos mentais ou forma de explorar a consciência. Para exemplificar podemos voltar à já mencionada peça *Rhythm 5*, assim como *Rhythm 2*, *Rhythm 4* e a série de peças *In space*, como *Expansion in space*.

A peça *Rhythm 2* surge como decorrência dos resultados da apresentação de *Rhythm 5*, ocorrida no mesmo ano de 1974, quando a artista afirma ter ficado com raiva por ter perdido o controle durante a peça, tendo desmaiado no meio da estrela em chamas.

Nas minhas peças seguintes, eu me perguntei como usar meu corpo, nos momentos de consciência e fora deles, sem interromper a performance. Para *Rhythm 2*, peguei dois comprimidos no hospital: um que força um catatônico a se movimentar e um que acalma esquizofrênico. Sentei-me em uma mesinha diante da plateia e tomei o primeiro comprimido. Em dois minutos, meu corpo estava apresentando espasmos involuntários, quase caindo, mas não havia nada que eu pudesse fazer para interromper aquilo. Então, quando o efeito do comprimido passou, tomei o segundo. Dessa vez, entrei numa espécie de transe passivo, sentada ali com um grande sorriso no rosto, sem consciência de nada. E o efeito desse comprimido durou cinco horas (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.81).



Figura 40 - *Rhythm 2* (3 horas). Museu de Arte Contemporânea de Zagreb, 1974.

Justamente por ter tamanho apreço pelas explorações da consciência e, inclusive, por buscar expandi-la, Marina, por vezes, parece buscar o estado de descontrole mental, com o propósito de investigar seus efeitos. Trouxemos *Rhythm 2* aqui por possuir essa relação estrita com a cena em que a artista participa pela primeira vez do rito com ayahuasca.

Guardadas as devidas diferenças entre tomar ayahuasca em ritual religioso e ingerir remédios psiquiátricos, as experiências se assemelham no sentido de investigar esse corpo em sua relação com sua consciência. Apesar de uma significativa parte dos depoimentos daqueles que fazem uso da bebida enteógena - ou de dirigentes de casas que utilizam a planta - relatar que a ingestão do chá não provoca perda total momentânea do controle do corpo e mente, no filme, Marina relata tê-lo perdido por completo. “O mais assustador é que eu não conseguia controlar nada. Meu corpo, minha mente, nada! Eu não era mais dona de mim mesma” (ESPAÇO ALÉM..., 2016). No entanto, quando o dirigente da casa a chama, a artista parece recobrar a consciência do presente e se vira em direção ao homem.

O objetivo de *Rhythm 2*, segundo a artista, era se apresentar “em dois estados diferentes, consciência e inconsciência” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p. 82) e, no mesmo ano e de forma similar, em *Rhythm 4* a artista dá continuidade a esse empreendimento de desafiar os limites do corpo e da mente.

Nessa peça eu estava nua, sozinha, num aposento branco, agachada diante de um forte ventilador industrial. Enquanto uma câmera de vídeo transmitia minha imagem para a plateia na sala ao lado, eu forçava meu rosto contra o furacão soprado pelo ventilador, tentando encher meus pulmões com o máximo de ar possível. Em poucos minutos, a enorme corrente de ar que me enchia por dentro fez com que eu perdesse a consciência. (Ibidem)

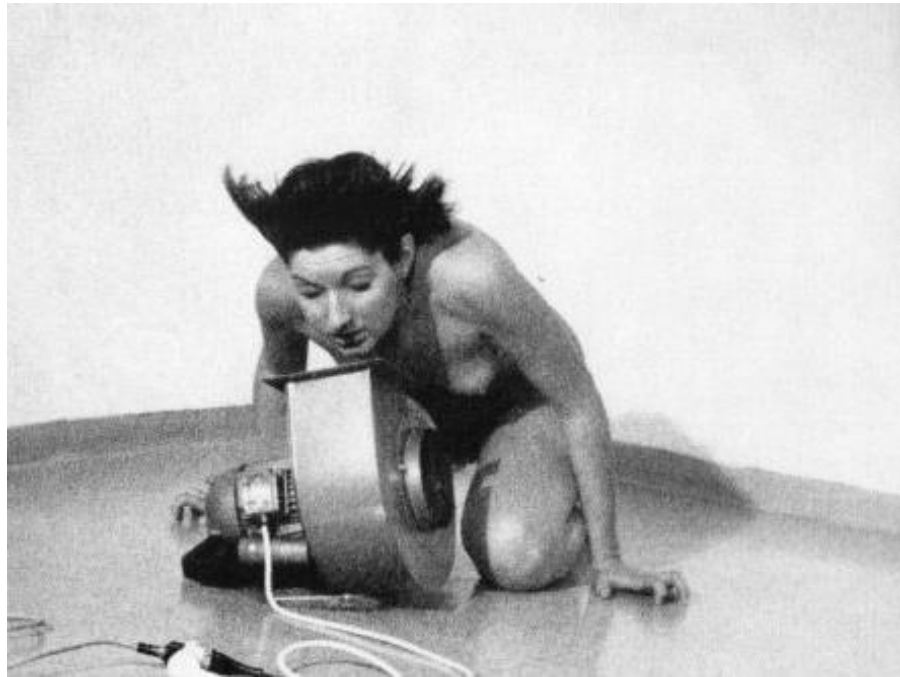


Figura 41 - *Rhythm 4*. Galleria Diagramma, Milão, 1974.

Eu sabia que estava experimentando novos meios de usar meu corpo como material. O problema foi que, como tinha ocorrido com *Rhythm 5*<sup>87</sup>, houve a percepção de que eu estava em perigo. E, apesar de na peça anterior o perigo ter sido real e dessa vez ele ser somente uma percepção, a equipe da galeria de Milão ficou temerosa e invadiu o recinto para me “salvar”. Não era necessário, não tinha sido intencional, mas tudo se tornou parte da peça. (Ibidem).

Ainda neste sentido, ao se falar sobre peças que exploram as limitações do corpo e mente, há um outro exemplo pertinente, como a já mencionada série de peças *In space: Relation in space* (1976), *Interruption in space* (1977) e *Expansion in space* (1977). Na primeira delas, Abramović e seu então companheiro Ulay corriam um em direção ao outro a partir de pontos opostos de uma sala até se colidirem ao centro, como uma maneira de explorarem os encontros da relação conjugal. Em *Interruption in space* o casal realizava

---

<sup>87</sup> A série de performances “*Rhythm*” não ocorreram na ordem numérica sugerida pelos títulos das peças. Neste caso, *Rhythm 5* ocorreu antes de *Rhythm 4*, apesar de terem ocorrido no mesmo ano.



o mesmo movimento, mas agora, para representar e investigar as diferentes atitudes frente aos obstáculos presentes na relação entre os artistas, havia uma parede de madeira no meio do caminho, de forma a fazer com que cada um dos dois colidisse com um lado do anteparo. E em *Expansion in space* os artistas partiam da corrida de costas um para o outro, em sentidos opostos, colidindo, cada um, com uma coluna de madeira a sua frente. Marina conta que, com as batidas, havia intenção de fazer a estrutura de madeira se mover, como que em uma tentativa de transpor limites, no caso, a própria parede e os limites do corpo, em suportar esse tipo de pancada.

Outra motivação da proposta, segundo a artista, era chegar a um estado de *frenesi*, impulsionado pela exaustão do corpo. Nestas duas últimas peças, Abramović conta que havia a instalação de microfones no interior das estruturas de madeira para que o som fosse amplificado possibilitando ao público ouvir o “impacto retumbante” (Idem, p 117) das colisões da carne com a madeira. “Parte do motivo para estarmos nus era produzir o simples som de dois corpos nus em colisão. Esse som tinha uma música, seu ritmo” (Idem, p.105).



Figura 42 - *Expansion in space* (32 minutos). Documenta 6, Kassel, 1977.

Com estes exemplos, percebemos que Marina busca materializar seus impulsos, sensações e sentimentos para acessar ou sublinhar sua subjetividade, o imaterial. “A dor era como um portal sagrado que levava a outro estado de consciência” (Idem, p.107). No caso da cena da ayahuasca, a expiação, ou purga, é feita próxima à luz da fogueira, talvez como uma forma de não se perder nas trevas do caminho que supostamente o levaria a si, ou em sua jornada de regressão ao passado.

Portanto, essas peças revelam os mesmos aspectos existentes na cena da ayahuasca. O que vemos na artista, em ambas situações, remete a uma relação visceral com a matéria que constitui seu corpo e seu entorno.



Figura 43 - Pés de Marina em contato com a terra em *Espaço além*.

Ainda sobre a conexão de trabalhos anteriores de Marina com o filme, vale lembrar outra cena, já mencionada no fim do capítulo anterior, a qual ocorre no Centro de Estudos Ancestrais Raízes de Dan, em Campo Magro. Rudá, Denise e uma grande equipe já vêm trabalhando em uma série de etapas que deflagram um ritual, como a apanha de vegetais no jardim e a lavagem, maceração e cocção de folhas e cipós, por exemplo. Ou seja, o ritual começa muito antes de se iniciar o trabalho relacional com Marina.



Figura 44 - Mulheres mexendo a caldeira da ayahuasca em fervura no filme *Espaço além*.

Nesta sequência fundem-se ao som da cocção das folhas no caldeirão, o som dos cipós sendo macerados pelos homens enquanto entoam seus cânticos sagrados, o que remete a uma ideia de unidade ao se retratar cada ciclo do processo como parte de um trabalho coletivo que acontece de forma simultânea e harmônica.

Como parte do ritual, em uma roda, mulheres lavam e secam as folhas de chacrona individualmente, antes de colocá-las cuidadosamente em uma vasilha ao centro. A montagem paralela nos faz deduzir que o trabalho ocorre ao mesmo tempo em que os homens escovam os cipós de mariri.



Figura 45 - Mulheres lavam e secam cada folha de chacrona (à esquerda) e homem escova cada cipó de mariri (à direita) no filme *Espaço além*.

A segunda parte do ritual é voltada aos procedimentos com Rudá. O terapeuta começa a preparar o local onde Marina participará do ritual. A cena abre com um movimento em plano detalhe da vegetação grudada aos troncos de árvore sob o canto de Rudá em *voz over*.

Em um plano conjunto o vemos sentado no chão, em uma roda, em uma floresta, preparando os materiais de trabalho. Rudá acende um incenso natural de palo santo e, cantando, eleva-o. O terapeuta passa o palo um pouco acima da superfície do tapete de palha, distribuindo pelo mesmo algumas folhas, como a malva cheirosa, folha de bananeira, folha de limão e alecrim. Após isso ele aparece macerando, provavelmente, as ervas e folhas colhidas em um pilão e depois acende seu cachimbo de tabaco. Rudá pita o cachimbo sagrado e bafora sobre o pilão e, no plano seguinte, já deitada, Marina aparece recebendo os cuidados de Rudá, que canta e chocalha o maracá, seu instrumento de poder.

É oportuno mencionar aqui que cada um desses elementos utilizados nos ritos com Marina nos remete ao comentário feito pela artista na cena do Mercado Modelo de Salvador sobre a “passagem secreta” - já mencionado ao final do segundo capítulo. Nela, a artista parece se fascinar com o que considera “ingredientes para um rito transcendental”. Os rituais de transe são atravessados por símbolos, objetos e corpos materiais. Ao se referir à passagem, a artista evidencia que só os materiais não são suficientes para o transe, sendo preciso, além disso, um direcionamento. Nos lugares de poder este direcionamento, de rito ou cerimônia, é geralmente feito por um grupo ou uma pessoa específica, neste caso de um sítio neoxamânico, os condutores, ou dirigentes, são Rudá e Denise.

Ainda nesta cena, em perspectiva zenital e em movimento *tilt up*<sup>88</sup>, a câmera passeia vagarosamente pelo corpo de Marina, começando por seus pés. Há vários tipos de folhas espalhadas pelo chão e pelo seu corpo e, de forma aproximada, revelam-se pernas, quadris, dorso, mamas e rosto, enfatizando em um plano único, portanto, o corpo da personagem em suas formas, texturas e tonalidades. Há um cristal de quartzo rosa em seu seio e um quartzo branco sobre sua cabeça.

---

<sup>88</sup>*Tilt up* é o nome dado ao movimento de câmera vertical que inicia o enquadramento do objeto, paisagem ou pessoa, de baixo para cima. Quando esse movimento se dá de cima para baixo ele recebe o nome de *tilt down* e quando é horizontal o movimento recebe o nome de *pan*, ou panorâmica.

E como em um intento de penetrar sua subjetividade, o plano seguinte é feito com um *zoom-in* no rosto da artista, onde posam folhas sobre cada olho.

A sequência prossegue e testemunhamos Rudá passando barro no rosto de Marina enquanto pronuncia palavras em outra língua. O terapeuta esfrega o barro no corpo da artista e, como os planos são bem aproximados e relativamente alongados se comparados às tomadas anteriores da sequência, isso nos remete novamente ao caráter háptico da cena, em que a fusão das apreensões visíveis e audíveis suscita uma espécie de percepção tátil, acentuando o caloroso apelo sensorial da cena.





Figura 46 – Rudá landé e Abramović em ritual. Fragmentos do filme *Espaço além*.

Marina tem seu corpo inteiramente coberto por lama. Rudá canta e parece ungi-la com o barro. O terapeuta holístico também emite um tipo de sonoridade que remete a algo relacionado a expurgo e faz um movimento com as mãos que sugere uma tentativa de remover algum mal da artista, similar a movimentos gestuais também observados em giras de templos da umbanda.

Sobre a cena, em *voz over*, ouvimos Rudá falando sobre a relação existente entre tocar o corpo e tocar a alma e, direcionando o rito ao fim, o terapeuta dá as mãos a Marina enquanto canta de olhos fechados. Sobre o mesmo plano, também em *voz over*, entram as falas de Denise sobre traumas, que afirma ser comum se atribuírem a culpa aos pais. Denise completa explicando sobre as práticas de desconstrução de ligações maternas, paternas e dos sistemas de crenças que são trabalhados no local. Rudá finaliza sua parte no rito escovando folhas sobre a pele de Marina e derramando água sobre sua cabeça.

Para a segunda parte do rito, precisaremos voltar um pouco à cena do ovo para expor outros apontamentos sobre esta sequência que são pertinentes neste momento. O segundo momento do ritual fica a cargo de Denise, que leva Marina à floresta pedindo para que ela retire os sapatos e pise na terra. Paula Garcia traduz a sugestão para Marina. Em detalhe, vemos os pés de Marina na terra, que parecem irritados ou machucados.

Denise ergue os ovos na altura da cabeça de Marina e começa a esfregá-lo em seus cabelos. A câmera faz um movimento de *zoom in* destacando o procedimento. Denise chama essa etapa de “sacudimento” e, segundo ela, o processo consiste em entregar ao ovo toda “energia pesada e carregada de toxinas geradas pelos pensamentos e sentimentos negativos”. Segundo a dirigente, o ovo que é passado no corpo da paciente absorve tais energias e precisa ser quebrado pela própria pessoa.

Há um primeiro plano de Marina onde incide sobre seu rosto um feixe de luz solar. Enquanto isso, Denise encosta o ovo em seu pescoço ou, seguindo uma linha do misticismo, como supostamente deve acreditar Marina, em seu *chakra* laríngeo.



Figura 47 - Denise encosta o ovo no pescoço de Marina em *Espaço além*.

Denise entrega o ovo nas mãos da artista para ela mesma quebrá-lo. Em plano detalhe notamos que o primeiro deles é quebrado com facilidade. Entretanto, o ovo da mão esquerda da artista requisita um pouco mais de esforço. Marina chega a gritar e a chorar, o apertando, inclusive, com as duas mãos. Denise ri alto e, percebendo a

dificuldade da artista, volta a esfregá-lo por seu corpo. Marina tenta por mais um tempo até que o ovo é quebrado.

Aqui há um fator de linguagem fílmica que, no tópico anterior, poderia até ter servido de base para especulações de que esse ovo talvez não fosse um ovo natural, de galinha, porque há um corte muito abrupto entre os planos no exato momento em que o ovo se quebra. O corte é um *jump cut* que se assemelha muito a um *raccord*, mas não haveria sentido de ser um *raccord*, já que se trata exatamente do mesmo enquadramento. No plano anterior à quebra do ovo, Marina parece usar de muita força para quebrá-lo, mas no exato momento em que ele se quebra já estamos a observar uma nova tomada, de mudança quase imperceptível. Ainda que já tenhamos passado deste momento da discussão, vale a pena lembrar aqui que, novamente, não nos é possível localizar as fronteiras entre a manipulação da realidade e a experiência genuína.

Após isso, a câmera faz uma tomada em *tilt down* pela pele suja com o conteúdo do ovo. Denise, então, joga um balde de água que contém pequenas pedras na cabeça de Abramović. Mãos, pés e o chão surgem em planos detalhes onde também se destacam as folhas, cascas de ovo e pequenas pedras.

Denise seca Marina e a leva de volta à casa, localizada ainda na floresta. E no próximo plano, dentro de um cômodo, vemos a artista, que, já deitada no chão, é coberta por Denise.







Figura 48 – Denise Maia e Abramović em ritual.  
Fragmentos do filme *Espaço além*.

Com Denise e Rudá, a artista decide consagrar ayahuasca pela segunda vez e diz não ter acreditado na decisão tomada. Esta cena abre de forma misteriosa na qual, através de uma névoa de fumaça em um fundo escuro, observamos um plano detalhe de um cipó e ouvimos os sons que remetem a sinos, gongos e se misturam a notas de tonalidades médias e agudas. Ainda em plano detalhe, uma mão segura um tipo de cajado de madeira e o quadro é desacelerado com efeito semelhante aos da primeira cena do ritual com ayahuasca. Sobrepõe-se à imagem uma caldeira sendo completada com água, enquanto Marina narra suas percepções em *voz over*.

Em *crossfade*, alterna-se para um plano de pássaros voando. A artista discursa a respeito da experiência de seu último ritual com ayahuasca.

Não houve nenhum desconforto. Não tive vômito nem diarreia. Minha jornada interior foi algo impossível de descrever. Eu pude ver meu corpo inteiro vivo e consciente. Meu sangue, músculos, órgãos. Cada um tinha sua própria

personalidade. Eu era composta por cores, sons, cheiros e emoções. As músicas de Rudá começaram a se tornar pura energia como extensão de suas mãos abraçando a pequena criança frágil e traumatizada dentro de mim. Desfazendo nós que me mantinham presa aos fantasmas de meu passado. (ESPAÇO ALÉM..., 2016)

Após isso, podemos vê-la deitada e coberta enquanto o terapeuta a observa sentado em um banco próximo, abaixo de uma luminária. “Rudá é todo voltado para o exorcismo da dor e Denise é toda voltada para a felicidade da vida” (ABRAMOVIĆ; KAPLAN, 2017, p.385).

De forma similar às performances de Abramović, a construção fílmica possibilita evocar nesse corpo uma entidade capaz de materializar o sofrimento psíquico e emocional da artista. Esse corpo extraído das funduras da subjetividade, suas dores e mazelas e sua carne, então, passa a presentificar esse imaterial, paradoxalmente materializado na experiência do cinema.

Por fim, cabe deixar uma abertura para se pensar sobre essa intenção de exorcizar a dor o que, a princípio, pode soar como imediatista ou escapista. Não obstante, a artista parece já ter se debruçado sobre outras potências suscitadas pelo fenômeno da dor. Do ponto de vista neurológico (MARQUEZ, 2011), a dor pode alertar sobre alguma má adaptação ou pode proteger ao motivar a modificação de situações prejudiciais. Mas além disso, a dor pode ser compreendida sob outras perspectivas. O que esta dor, então, poderia estar a esperar dos indivíduos a que aflige? É uma pergunta que dificilmente encontrará uma resposta conclusiva. No entanto, podemos observar que a pesquisa sobre possíveis respostas para essa pergunta já se localizava no trabalho com performance realizado por Abramović que, por sua vez, transpõe ao filme as investigações sobre as mesmas questões.

## Considerações Finais

A investigação sobre *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil* a partir dos paradigmas de estudo sobre intermedialidade propostos por Ágnes Pethő conduziu esta pesquisa a um caminho que nos mostrou a dificuldade de definir fronteiras para o estabelecimento de categorias artísticas que podem, ou não, acatar determinados objetos. Essa busca nos apontou paradoxos que, no entanto, permitem a compreensão sobre significados diversos relacionados aos campos da arte, da realidade e da imaterialidade.

Na intenção inicial de identificar um “lugar” para a categorização do filme, percebemos que na fluidez da experiência de determinadas obras de arte pode residir uma tendência que escapa às categorizações. Entendido como um *in-betweenness*, ora *Espaço além* parecia se localizar ou, melhor, evocar uma experiência entre cinema e performance, ou ser tomado como uma interseção entre as artes, ora, dependendo do ponto de vista lógico - como no de Bellour (2018), por exemplo - esse *in-betweenness* parecia estranhamente poder estar nem em uma nem em outra mídia, e ora a obra nos soava melhor como um movimento de passagem, oscilando constantemente entre uma mídia e outra.

Em uma defesa dos aspectos performáticos no filme, poderíamos dizer, por exemplo, que *Espaço além* evoca a questão da performance também no sentido de deixar que as pessoas de fora - da equipe técnica ou contexto fílmico - criem essa obra. Por este prisma, a performance no filme não consistiria, tanto, em Marina criar peças em que seu corpo é a matéria principal. Neste caso, a matéria principal seriam os outros, em um Brasil ritualístico, visto, ainda, que o filme se encerra com os dizeres da artista: “A única forma de as pessoas entenderem em um nível mais profundo o que é a performance é embarcando em sua própria jornada pessoal. Eu estou me retirando completamente do público. O público é a obra” (ESPAÇO ALÉM..., 2016). Levando ao máximo a proposta de rompimento de fronteira que distingue público de obra, a artista infere que *Espaço além* não se restringe a ela mesma e seu corpo. A obra são as pessoas

que nela aparecem, em suas falas, seus ritos e formas de vida. A obra é o lugar em que vivem e como vivem. A obra são esses outros lugares e olhares possíveis.

No entanto, se o público é a obra, como podemos compreender o enigma que Marina Abramović propõe ao final do filme: “Em minha frente há uma caverna. E eu vou explorá-la<sup>90</sup> (Idem)? Será que, com esta metáfora, a artista está afirmando que suas próximas performances serão jornadas dela, com ela e apenas para ela mesma?

Portanto, frente aos diversos paradoxos suscitados pela questão da intermedialidade entre cinema e performance a partir de *Espaço além*, decidimos que, até então, não iríamos definir este espaço artístico específico, ao qual o filme poderia pertencer, ou evocar em sua experiência, assumindo a ideia de heterotopia de Foucault, que dialoga de forma muito coerente com as propostas de estudos sobre a intermedialidade e dissolução de fronteiras, ainda que pareçam estranhas e paradoxais. Assumimos a estranheza desses paradoxos, principalmente quando, percebe-se, nos referimos usualmente a *Espaço além* como um filme.

Inclusive, pelo viés do cinema, é provável que *Espaço além* possa ser compreendido como um documentário que lança mão de aspectos que designam os modos performático e poético de Bill Nichols, como as próprias inserções de voz de Abramović ao recitarem suas impressões, de forma semelhante a passagens de diários, em uma tentativa de descrever o irrepresentável.

A linguagem cinematográfica de *Espaço além*, empreendendo recursos que tentam capturar a subjetividade da artista, imprimindo-a ao fluxo do filme, emprega uma gama de elementos neste intento, tanto provindos do cinema quanto da arte da performance. Os recursos que provêm do cinema são alocados sobretudo pela equipe de Fiol e sua direção e, como apontamos ao longo do trabalho, estão presentes na música, na montagem, na direção de fotografia e nos efeitos especiais, por exemplo.

---

<sup>90</sup> Esta frase encoraja uma comparação com o Mito da Caverna de Platão (2000, p.319) que, como alegoria do conhecimento, poderia se localizar entre o interior (as sombras) e o exterior (a luz da realidade) da caverna. Tal análise do Mito da Caverna no âmbito do *in-betweenness* ficará, no entanto, para pesquisas futuras.

Os aspectos que provêm da arte da performance ocorrem no filme especialmente pela ação de suas personagens, como da própria Marina, quando, por exemplo, performa micropeças dentro da linguagem cinematográfica, como nas cenas onde se cria a série fotográfica *Lugares de poder*, ou quando a artista, completamente vestida, banha-se nas águas da cachoeira, ou, ainda, quando passa cinquenta segundos do filme sentada em uma cadeira de costas para a câmera no Jardim de Maytreea.

A propósito, vale destacar que, assim como *Espaço além* se esforça em descrever o irrepresentável, este trabalho faz esforço semelhantemente ao se propor, em determinados momentos, ao extenuante exercício da *ekphrasis*, que consiste na “descrição literária de obras de arte visual” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 45) ou, ainda melhor, na “representação verbal da representação virtual” (MITCHELL, 1994, p. 151 *apud* BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 45).

A questão do estar *in-betweenness* apareceu recorrentemente ao longo da pesquisa. Uma delas ficou muito evidente, por exemplo, ao pensarmos os espaços intersticiais entre arte, realidade, performance e documentário. Esses espaços são suscitados pelo filme que também evoca no espectador essa experiência de estar *in-betweenness*. Chegamos à conclusão de que há uma intangibilidade da origem ou da autenticidade dos atos, ao que Jerslev se refere como “eu genuíno”, e como esse acesso intangível ao autêntico influencia, e complexifica, as formas de se abordar os conceitos de representação, performance e realidade. Sob esta perspectiva, tudo poderia ser entendido como encenação, inclusive, os atos não mediados por dispositivos de registro, como câmeras, microfones, gravadores etc., mas havendo, também por outro lado, aspectos que evidenciam as diferenças de uma forma de ato para outra.

Por exemplo, ainda que atravessados por diversas formas de contextualização, são distintos os atos do cotidiano, encenados para si mesmo ou para o outro, e os atos encenados para uma câmera, que pressupõem, *per se*, um outro, amplo e majoritariamente desconhecido. Tratam-se de representações que ocorrem em vários níveis. As razões que justificam com maior profundidade essas diferentes ações, inclusive, podem ser escrutinadas, futuramente, em momentos oportunos. Afinal, para determinar se existe verdade na performance, no documentário ou nas encenações, antes deveríamos nos ocupar em entender um pouco melhor esse conceito perturbador

de “verdade” que, sem sombra de dúvidas, está constantemente atravessado por camadas de interferências de diversas naturezas, que é algo que realmente não se pode negar.

Ou seja, como argumentado ao longo da dissertação, poderíamos considerar os atos das personagens no filme, ainda que espontâneos, já como uma representação da própria representação de si, considerando que as personagens representam em algum nível, ainda que em um cotidiano não mediado. A partir disso, o que diríamos, então, sobre os atos construídos ou ensaiados para a narrativa fílmica? Isso evidencia a sobreposição de camadas de representação que se fundem em algo que poderíamos tentar chamar de uma amálgama representativa.

Todavia, apesar de se apresentar como complexa, e de difícil possibilidade de se esgotar em uma dissertação de mestrado, a questão em torno das relações entre arte e realidade fomentou discussões desafiadoras e pertinentes aos objetivos iniciais da pesquisa, dando-nos a possibilidade de resolver, pelo menos, em parte, determinadas nuances referentes ao tema.

Ainda em relação às formas de *in-betweenness*, a partir dos cantos diegéticos dos rituais sagrados experienciados por Abramović já é possível termos um vislumbre de como a prática ritualística também é capaz de estar identificada em uma zona entre arte e realidade. Neste sentido, o ritual pode ser entendido como um estado para além da materialidade do corpo ou, pelo menos, que intenciona transcender o corpo, transcender o real. O transe, por exemplo, representa a busca por conexões para além da corporeidade material ou, ao menos, um estado entre o material e o imaterial.

Os próprios “lugares de poder” tão mencionados, como a casa de Dona Flor, o Ilê de Mãe Filhinha ou o Centro de Estudos Ancestrais Raízes de Dan, podem ser entendidos também na perspectiva dos lugares intersticiais. Nesses casos estão, no mínimo, situados entre o racional e o irracional, o explicável e o inexplicável.

Ao que diz respeito à performance enquanto registro cinematográfico, poderíamos entender o fato como um “gesto” fugaz e o registro como um “gesto” presente, nos voltando ao termo de Agamben (2000), quando o autor sobrepõe o gesto à ideia de imagem, nos discursos cinematográficos. O fato, ou ato, como um instante ou gesto fugaz é único e se requisita presença para testemunhá-lo, remetendo-nos por exemplo à ideia

de aura de Walter Benjamin (1955). O registro, ou vídeo, como gesto presente é aquele que se presencia por si só, se dá como presente sem a necessidade de simultaneidades temporais e espaciais por parte da audiência. A propósito, como demonstramos durante a pesquisa, este mesmo registro, a princípio desprovido de aura ou autenticidade, ainda pode ser constituído por tal, como nos mostraram os estudos baseados em Philip Auslander (2006), já que o público, em tese, tem acesso ao ato de qualquer lugar e em qualquer tempo futuro. É o caso do filme *Espaço além - Marina Abramović e o Brasil*, que, perpetuando uma “defesa do cinema impuro” (BAZIN, 1991), leva a performance da artista a públicos cada vez mais amplos.

Por fim, espero que esta dissertação facilite o encontro ou reencontro de potências, servindo como um convite para a reflexão, movimento e expressão. Um convite para a consciência dessas necessidades e possibilidades. Um chamado para o cinema, para a performance e para a arte. Acredito que, após essa pesquisa, seja válido lançar o olhar para o outro lado, realizando essa passagem do lugar de quem escreve para o lugar de quem lê e, fazendo um bom uso de uma das propostas da performance, me indagar como eu mesma, enquanto corpo e sujeito, também poderia (re)encontrar potências a fim de promover novos deslocamentos.

## Referências

13º INTERPROGRAMA Cáspér Líbero, Grupo de Trabalho 5 – Comunicação e Cultura de Visualidade. 12 de abril de 2019. Disponível em:

<<https://casperlibero.edu.br/interprogramas/13%e2%81%b0-interprogramas-casper-pesquisa-anais/>> Acesso em 09 de julho de 2020.

ABRAMOVIĆ, Marina. An art made of trust, vulnerability and connection, **TED Talks**. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/kgbHgh>>. Acesso em 20 de junho de 2018.

ABRAMOVIĆ, Marina; KAPLAN, James. **Pelas paredes**. Memórias de Marina Abramović. Rio de Janeiro, José Olympio, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **Means without end**. Notes on Politics. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fins**: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ALICE, Tania. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como a (r)evolução dos afetos. **Catálogo do Palco Giratório**, v. 2, p. 34-45, 2014. Disponível em <<https://goo.gl/wVCqZZ>> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

ALIJANDRA. **A fonte de cura dos chakras e das cores**. São Paulo, Ed: Madras, 1999.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Felix. 3ª edição. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

AUSLANDER, Philip. The performative of performance documentation. PAJ: **A Journal of Performance and Art**. MIT Press, Cambridge, Massachusetts. Vol. 28, No. 3. Setembro, 2006, pp. 1-10. Disponível em: <<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1>>. Acesso em outubro, 2019.

BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge: Polity Press, 2013.

BALÁZS, Bela. **Early film theory- the visible man and the spirit of film**. New York e Oxford. Berghahn Books, 2010.

BALÁSZ, Huli. A Remediação da performance no cinema: The Space in Between - Marina Abramović in Brazil. **13º Interprogramas Cásper Pesquisa**. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo. 12 de abril de 2019. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2019/06/A-remidiac%CC%A7a%CC%83o-da-performance-no-cinema.pdf>>. Acesso em 13 de julho de 2020.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: \_\_\_\_\_. **O cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. The experience of in-betweenness. [Entrevista concedida a] Ágnes Pethő e Mihály Lakatos. **Sapientia Film Conferences**. Intermediality now: remapping in-betweenness, Outubro, 2018. Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca. Vídeo, 32 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PORr3mbhags>>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

BELLOUR, Raymond. **L'entre images 2: mots, images** [Between-the-Images 2. Words, Images]. Paris: P.O.L, 1999.

BELLOUR, Raymond. 2012 [1990]. **Between-the-Images**. Zürich: JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2012 (1990).



BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1955. (Col. Os pensadores)

BLANCAS, Paco. **75**. Nova York, 2010.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Immediacy, hypermediacy, and remediation. In **Remediation: understanding new media**. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1999, p.20-50.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. Dossiê o Gênero da Política: Feminismos, Estado e Eleições. **Cadernos Pagu**, v.4. P. 441-472, 4 julho-dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n43/0104-8333-cpa-43-0441.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

BRAVI, Brasil Audiovisual Independente. **Documentário ‘Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil’, produzido pela Casa Redonda, estreia dia 19 de maio nos cinemas**. Disponível em: <<http://bravi.tv/documentario-espaco-alem-marina-abramovic-e-o-brasil-produzido-pela-casa-redonda-estreia-dia-19-de-maio-nos-cinemas/>>. Acesso em julho de 2019.

BRITO, Luciana. Marina Abramovic: Places of power. **Luciana Brito Galeria**, c2015. Disponível em: <<http://lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104>>. Acesso em: fevereiro

BRUZZI, Stella. **New documentary: A critical introduction**. London and New York: Routledge, 2000.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. 2010. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689&print=true>>. Acesso em 15 de agosto de 2019.

CATÁLOGO Terra Comunal + MAI. Editora Sesc. São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://paulagarcia.net/wp/wp-content/uploads/2019/05/catalogo-tc.pdf>>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

CAZNOK, Yara Borges. **Música**. Entre o audível e o visível. 3ª Edição. São Paulo: UNESP, 2015.

CHION, Michel. **A audiovisualização – som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CINEMÍDIA, **Grupo de estudos sobre história e teoria das mídias audiovisuais**. Disponível em <Disponível em: <<https://goo.gl/oTj9B4/>>. Acesso em 17 de agosto de 2018.

CLÜVER, Clauss. Intermidialidade. **PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v.1, n2, p.8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>>. Acesso em março de 2018.

CORNER, John. Documentary values *In*: JERSLEV; Anne (ed.): **Realism an reality film and media**. Copenhagen: Museum Tusculanum Pres, 2002.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Louzada. 3ªed. São Paulo, Globo, 2003.

CYPRIANO, Fabio. **Reinvenção da performance dá força à obra de Abramović**. Folha de São Paulo. 2 de julho de 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0207200813.htm>>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

ESPAÇO ALÉM. **O documentário sobre a pesquisa da artista Marina Abramović pelo Brasil espiritual**, [sd]. Disponível em: <<http://www.espacoalem.com.br/>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

ESPAÇO além: Marina Abramović e o Brasil. Disponível em: <<http://www.espacoalem.com.br/>>. Acesso em junho 2018

ESPAÇO além: Marina Abramović e o Brasil. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias/espaco-alem-marina-Abramovic-e-o-brasil>>. Acesso em julho de 2019.

EVANS, Laura. **What to do when theory does not work for you: native performance art and performance theory revised**, 2010. Disponível em: <https://notartomatic.wordpress.com/tag/richard-schechner/>. Acesso em: junho de 2020

FILME B: Espaço além - Marina Abramović e o Brasil, [sd]. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias/espaco-alem-marina-Abramovic-e-o-brasil>>. Acesso em julho de 2019.

FILME B. **Novo X-Men entra em cartaz em 1,2 mil salas**. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-exibicao/novo-x-men-entra-em-cartaz-em-12-mil-salas>>. Acesso em agosto de 2019.

FIOL, Marco del. Exclusive interview: Marco Del Fiol (audio only) [Entrevista concedida a] Camila Sayers. **The Fan Carpet Extra**, BFI Festival, Londres, 27 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/4KXFeo>> Acesso em 20 de julho de 2018.

FIOL, Marco del. Cinema Vivo. [Entrevista concedida a]. Redação SescTV. **SescTV Entrevista**. Setembro de 2017. Disponível em: <<https://medium.com/sescsv/cinema-vivo-5201e22056f7>>. Acesso em setembro de 2019.

FIOL, Marco del. **Sobre a direção e concepção de Espaço além** [Entrevista concedida a] Huli Balász. Videoconferência, 70 minutos. 19 de novembro de 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo I desta dissertação].

FOSTER, Hal. Arquivos da arte moderna. In: **Temáticas**, nº 19, Tradução Louise D.D. p. 182 – 193. 2002. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Hal\\_Foster.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf)>. Acesso em 12 de julho de 2020.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces, 1986. (1967). Heterotopias. **Diacritics**, N.16, pág. 22–27.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Conferência. **Cercle d'Études Architecturales**. Paris. 14 de março de 1967. Trad. Pedro Mooura. Disponível em: <[https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De\\_Outros\\_Espacos.pdf](https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf)>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

FRANCO, Guilherme. Marina Abramović e o diretor Marco del Fiol narram a experiência de gravar um documentário ritualístico. **Portal Cinemascope**, 2016. Acesso em agosto de 2018. Disponível em: <<http://cinemascope.com.br/entrevistas/marina-Abramovic-e-o-diretor-marco-del-fiol-contam-sobre-a-experiencia-de-gravar-um-documentario-ritualistico/>>.

GADE, Rune; JERSLEV, Anne (eds.) **Performative realism**. Museum Tusulanum Press. University of Copenhagen, 2005.

GENETTE, Gérard. **Figures III**, Paris. Éditions du Seuil, Paris. 1972.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**, 1990. London: Penguin Books.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2016 (1979).

HERZOGENRATH, Bernd, ed. **Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries**. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte. Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

IMDB. Espaço além: Marina Abramović e o Brasil (2016). **Awards** Disponível em <[https://www.imdb.com/title/tt4093700/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt4093700/awards?ref_=tt_awd)> Acesso em: agosto de 2019.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Houaiss.net**. Dicionário Houaiss Corporativo. Disponível em:<<https://www.houaiss.net/corporativo/>>. Acesso em 11 de julho 2020.

INTERMEDIALITY Now: Remapping In-Betweenness. **Internacional film and media studies conference**. Sapientia Hungarian University of Transylvania. Cluj-Napoca, Romania. Disponível em: <<http://film.sapientia.ro/en/conferences/intermediality-now-remapping-in-betweenness>>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

INTERMEDIALITY Now: Remapping In-Betweenness. **Conference programme abstracts**. Disponível em: <<http://film.sapientia.ro/uploads/kutatas/2018.INTERMEDIALITY-NOW-CONF.BOOKLET.pdf>> Acesso em 21 de janeiro de 2019.

JERSLEV, Anne. Performativity and documentary. Sami Saif's and Phie Ambo's *Family* and performativity. In: GADE Rune; JERSLEV, Anne (eds.). **Performative realism**. Museum Tusulanum Press. University of Copenhagen. 2005. p 85-115.

LEADBEATER, Charles Webster. **Os chakras**. Os centros magnéticos vitais do ser humano. Ed. Pensamento, São Paulo. 2006

LISTAGEM de filmes brasileiros e estrangeiros exibidos - 2009 a 2018. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120_0.pdf)>. Acesso em 6 de agosto de 2019.

LISTAGEM de filmes brasileiros e estrangeiros lançados - 2009 a 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2121.pdf>. Acesso em agosto de 2020.

LISTAGEM dos filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2017 <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf>>

LUKÀCS, György. **História e Consciência de Classe**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYGIA CLARK. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>>. Acesso em: 08 de Julho. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

MAIA, Lucas de Oliveira. **Uso ritual da ayahuasca durante o tratamento de doenças físicas graves: um estudo qualitativo**. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas. [Tese de doutorado]. Campinas, 2020. Disponível em:

<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/340805>>. Acesso em 09 de julho de 2020.

MAPURUNGA, Marina. O Grivo e sua “culinária sonora” no Cinema de Cozinha de Cao Guimarães. **Anais da Socine**, 2014. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2014\(XVIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2014(XVIII).pdf)>. Acesso em 24/09/19

MARKENDORF, Márcio. Road Movie: A narrativa de viagem contemporânea. **Revista Estação Literária**, UFSC, Londrina: 2012, v.10A, p. 221-236. Disponível em: <<https://goo.gl/s9jpxe>>. Acesso em 05 de maio de 2017.

MARKENDORF, Márcio. Mulheres na estrada: A trajetória das heroínas de road movies. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**, Florianópolis, 2013. Acesso em: 15 de abril de 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/r2zZwK>>.

MARQUEZ, Jaime Olavo. A dor e os seus aspectos multidimensionais. **Ciência e Cultura**. vol.63 no.2, São Paulo, Apr. 2011. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=s0009-67252011000200010&script=sci\\_arttext&lng=pt](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=s0009-67252011000200010&script=sci_arttext&lng=pt)>. Acesso em 12 de julho de 2020.

MARTINS, Roberto de Andrade. O indizível no pensamento indiano: a sabedoria que ultrapassa os conceitos. In: SANTOS, João Marcos Leitão (org.). **Religião, a herança das crenças e as diversidades de crer**. Campina Grande: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980. (Col. Os pensadores)

\_\_\_\_\_, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MOLINA, Camila. Marina Abramović estreia filme sobre experiências espirituais no Brasil. **O Estado de São Paulo**. 10 de maio de 2016. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,marina-abramovic-estreia-filme-sobre-suas-experiencias-espirituais-no-brasil,10000050271>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2020.

MONTEIRO, Marlène. The Body as Interstitial Space between Media in Leçons de Ténèbres by Vincent Dieutre and Histoire d’un Secret by Mariana Otero. In: PETHŐ, Ágnes (ed.), **The cinema of sensations**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

MOREIRA, Marcos. **Sobre a música fílmica de O Grivo para Espaço além** [Entrevista cedida a] Huli Balász. Videoconferência. 2019.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes - por uma arqueologia da**

**intermedialidade.** Aletria, p.42 – 65, jul-dez.,2006.

NAGIB, Lúcia. Politics of impurity. In NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film.** London, New York: I.B. Tauris & Co, 2014, p. 21-39.

NAGIB, Lúcia. Passagens - caminhos cruzados entre o cinema e a geografia brasileira. **Rumores**, v. 12, n. 24, p. 19-40, 20 dez. 2018.

NICHOLS, Bill. **Representing reality.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991

\_\_\_\_\_. **Blurred boundaries.** Questions of meaning in contemporary culture. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1995

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário.** Trad. Mônica Saddy Martins. - 5ª ed.- Campinas, SP. Papyrus, 2012. - (Coleção campo Imagético).

O'BRIEN, SOPHIE. Terra comunal. In: **Catálogo Terra Comunal + MAI.** Editora Sesc. São Paulo. Pág. 31-57. 2015.

OBSERVATÓRIO brasileiro do cinema e do audiovisual. Acesso em 6 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação** – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

PAIVA, Samuel. Um *road movie* na rota do sertão-mar. In: MACHADO JR. Junior; SOARES, Rosana; ARAÚJO, Luciana Correa. (orgs.) **Estudos de Cinema Socine VIII.** Annablume. Ouro Preto. 2007. p. 171-179. Disponível em: <<https://goo.gl/MDCsD4>> Acesso em 07 de agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Rumores**, ed.6, V.1, 2009. Disponível em <<https://goo.gl/q3icxW>>. Acesso em 15 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Gêneses do gênero road movie. **Significação** – Revista de cultura audiovisual. São Paulo, nº 36, p. 35-53, 2011. Disponível em <<https://goo.gl/pyFGK4>>. Acesso: 21/06/17.

\_\_\_\_\_. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. **Significação**: São Paulo, v. 43, n. 45, 2016.

\_\_\_\_\_. Um aspecto da Tropicália: a intermedialidade como resposta ao exílio. **Rumores**, v.10, p.106-120, 2016.

\_\_\_\_\_. Sobre intermedialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. **Contracampo**, Niterói, v.38, n.01, p. 147-160, abr./jul. 2019.

PARANGOLÉ. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>>. Acesso em: 08 de Julho de 2020.

PASSOS, Krishna. Silêncio: o som - apontamentos. **Livro de Atas. 16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Editora i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. UnB, 2017.

PETHŐ, Ágnes. Tensional differences: the anxiety or remediation in Jean Luc Godard's films." In: **Cinema and intermediality: the passion for the in-between**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011, p.231-263.

\_\_\_\_\_. Intermediality in film: a historiography of methodologies. In: **Cinema and intermediality: the passion for the in-between**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 19-54.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: **Cinema and Intermediality: The passion for the in-between**. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

\_\_\_\_\_. (Ed.). **The cinema of sensations**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

\_\_\_\_\_. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**, 15, 2018, p. 165–187.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000. Acesso em 12 de julho de 2020

PINHO, Minom. Seminário Marina Abramović: A arte e a vida por um fio. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**. Grupo de Pesquisa O Futuro nos Interpela. Palestra. 22/09/2014. Disponível em <<https://goo.gl/BWtFiE>>. Acesso em 21 de julho de 2018.

PINTO, Joana Plaza. O percurso da performatividade. **Revista Cult**, ed.185. Novembro de 2013.

RAMOS, João Eduardo; PIASSI, Luís Paulo. O Gato de Schrödinger vai à biblioteca: O conto literário como uma ferramenta didática no ensino de física quântica. **XII Encontro de Pesquisa em Ensino de Física**, Águas de Lindóia, 2010. Disponível em: [encurtador.com.br/bhjwL](http://encurtador.com.br/bhjwL). Acesso em: 25 de junho de 2020.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p.51-74.

RANCIÈRE, Jacques. Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade. In: **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 27-44.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On politics and aesthetics**. New York/London: Continuum, 2010.

SALGADO, Sebastião. **Mina de ouro**. [Série Fotográfica]. Serra Pelada, Brasil, 1986.

SCANNELL, Paddy. **Radio, television and modern life**. Oxford e Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.

SANTOS, R.G; LANDEIRA-FERNANDEZ, J; STRASSMAN, R.J; et.al. Effects of ayahuasca on psychometric measures of anxiety, panic-like and hopelessness in Santo Daime members. **Journal of Ethnopharmacology**, 2007. Disponível em: <[http://www.moishv.com/works/iceers-org/docs/science/ayahuasca/Santos%20et%20al\\_2007\\_Ayahuasca\\_Anxiety\\_Panic-like\\_hopelessness\\_Daime.pdf](http://www.moishv.com/works/iceers-org/docs/science/ayahuasca/Santos%20et%20al_2007_Ayahuasca_Anxiety_Panic-like_hopelessness_Daime.pdf)>. Acesso em 02 de setembro de 2020.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. 2ª Edição. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf)> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

SCHENBERG Eduardo Ekman; ALEXANDRE, João Felipe Morel; et al. **Acute Biphasic Effects of Ayahuasca**. PLoS ONE. 30 de setembro de 2015. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0137202&type=printable>. Acesso em 09 de julho de 2020.

SESC TV. **Cinema Vivo**. Redação Sesc Tv. Setembro de 2017. Disponível em: <<https://medium.com/sesctv/cinema-vivo-5201e22056f7>>. Acesso em setembro de 2019.

SOUSA, Carlos Manuel Meireles de. **A voz absoluta, ser cada vez mais humano**. Dissertação de Mestrado em Música. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Politécnico do Porto.



SOUZA, Gustavo. O personagem no road movie documental brasileiro. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** | E-compós, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**: Organicidade e ritualização da fala em práticas formativas do ator contemporâneo. Dissertação de Mestrado em Teatro. UDESC, Florianópolis, 2016.

VIANNA, Rachel. **Bate papo com Marco del Fiol**. Vídeo. 47 minutos. 2 de junho de 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/espacoalem/videos/1107180889343945/>>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

VIEIRA JR, Eryl. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, setembro-dezembro 2014. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15919/12583>>. Acesso em 10 de julho de 2020.

VOTTA, Alfredo Junior. A música tintinabular de Arvo Pärt. Universidade Estadual de Campinas. [Dissertação de mestrado]. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284022>>. Acesso em 23 de junho de 2020.

XAVIER, Ismail. A palavra e a imagem no cinema: uma discussão da montagem vertical. **Ciclo de Palestras Arte em Foco**. Funarte. 13 a 15 de dezembro de 2010. Disponível em: <[https://issuu.com/haroldokennedy/docs/montagem\\_vertical\\_cinema](https://issuu.com/haroldokennedy/docs/montagem_vertical_cinema)>. Acesso em: 12 de setembro de 2019.

**ANEXO I****ENTREVISTA COMPLETA COM O DIRETOR MARCO DEL FIOI**

Entrevista realizada por videoconferência

19 de novembro de 2019

H: Huli de Paula Balász – entrevistadora, Campinas- SP

M: Marco del Fiol – entrevistado, São Paulo – SP <sup>90</sup>

**H: Bom dia, Marco! Tudo bem? Primeiro eu gostaria de agradecer a atenção e a disponibilização de seu tempo para esta entrevista. Eu sou mestranda em Imagem e Som na UFSCar, sou orientada do Professor Samuel Paiva e estou finalizando o curso a poucos meses de defender a dissertação que gira em torno do filme *Espaço Além: Marina Abramović e o Brasil*. Eu estou investigando especificamente as relações entre as artes cinema e performance no filme, me baseando na metodologia da intermedialidade. Além disso, há um capítulo da dissertação dedicado a recolher dados sobre o filme, como os meios de produção e distribuição. Então por isso, nesta entrevista eu vou lhe fazer algumas questões acerca dessas temáticas, também, tudo bem? Por favor, se houver alguma questão que você não julgue pertinente responder, ou algo que queria acrescentar, fique à vontade!**

M: Tudo bem!

**H: Você autoriza que eu grave essa nossa conversa?**

M: Sim.

---

<sup>90</sup> Nesta transcrição da entrevista, algumas perguntas foram reunidas em um único parágrafo para facilitar sua assimilação às respostas de Marco del Fiol que, em alguns momentos, incorporou outras questões em uma única fala.

**H: Quais foram as formas de financiamento do filme? Como se deu a escrita do projeto? Fundos, patrocinadores, meios, apoios? Houve capital estrangeiro envolvido no financiamento? Por quais lugares especificamente passaram em cada vinda?**

M: Não houve capital estrangeiro. O filme começou no susto. Eu conhecia Paula Garcia que na época estava de assistente de Marina já para esse projeto. Paula me procurou em dezembro de 2011. Como eu nunca tinha feito longa, apenas curta e série para tv, convidei a Jasmim Pinho e Minom Pinho (sócias da Casa Redonda) para a produção. Eu tinha algum dinheiro em caixa, então, neste princípio, eu coloquei dinheiro do próprio bolso. E dez dias depois da proposta Marina já estava no Brasil. Não tinha como entrar nos mecanismos de incentivo. Paula Garcia procurou por produtoras grandes que se assustaram com a proposta repentina e acabaram recusando o convite, também por uma certa dificuldade de dimensionar uma produção de documentário. Foram aproximadamente quarenta dias de viagem, rodando cerca de sete mil quilômetros de carro. Primeira viagem: São Paulo, Abadiânia, Brasília, Vale do amanhecer, Chapada dos Veadeiros (Alto Paraíso), Salvador e Chapada Diamantina. Depois ainda descemos pra Minas Gerais e fomos pra São Paulo. Um ano depois fomos para Curitiba. Nesse meio tempo foi montado um teaser, começaram a entrar em edital, arrumaram uma distribuidora - Elo Company - e entramos com o FSA para a distribuição. Mas o FSA para distribuição não foi fácil porque eles alegaram que a proposta era muito interessante, mas a produtora ainda não teria capacidade de realizar o filme. Mas as gravações já tinham sido feitas! E foi essa a réplica para o FSA, com, inclusive, envio de um primeiro corte do filme. Aí eles chamaram a equipe para uma reunião e apresentaram o teaser que foi muito bem aceito e elogiado em meio a exclamações como “eu preciso ver esse filme agora!”. Entre a segunda e terceira vinda de Marina ao Brasil, a Minom Pinho teve uma reunião com Danilo Miranda, diretor do Sesc São Paulo, onde apresentou o filme e recebeu o convite de fazer uma exposição com ela, que futuramente foi intitulada de *Terra Comunal* tendo acontecido em 2015. Nessa terceira vinda, gravaram o *Terra Comunal* em São Paulo, ainda sem a ideia de colocá-lo no filme. O FSA deu para restituir uma pequena parte do que foi investido para a primeira parte das gravações e para finalizar o filme.

**H: Abramović comenta em sua autobiografia que Luciana Brito a teria ajudado a conseguir patrocínio para sua pesquisa por cristais no Brasil e que parte desses recursos foi utilizada também para sua busca por pessoas e “locais de poder”. Como essa busca culminou no documentário, de acordo com a artista, saberia dizer se estes recursos também ajudaram de alguma maneira o filme e a partir de quando a equipe teve acesso a ele? Sabe de onde elas conseguiram os recursos?**

M: A galeria Luciana Brito bancou a viagem de pesquisa. Tanto que ela entrou como coprodutora junto com Cauê Ito, Luisa Martini e Paula Garcia.

**H: Como se deu o contato com a Elo Company? Como foi a venda para a distribuidora?**

M: Não foi um contato difícil. A Minom já conhecia a Sabrina que é a sócia da Elo. Na época ela já estava interessada em documentário. Hoje estão mais focadas no Selo Elas.

**H: Quais foram as contribuições especificamente de Flagcx? Como se deu essa relação?**

M: Em relação a patrocínio, nenhuma marca quis se misturar com esse conteúdo de espiritualidade, que é polêmico, com exceção de Luisa Martini da Flagcx que, através de mecanismos de incentivo, conseguiu financiar o filme com uma certa quantia. Ela gostava muito de Marina e se ofereceu para esse patrocínio.

**H: Por que o filme se chamaria “A corrente” e por qual razão mudou de nome? / Quem cunhou o título “*The space in between*”? Sabia que Marina usava a expressão antes disso? Conhece estudos que exploram esse “espaço entre” nas artes, como a intermedialidade? Você acha que, porventura, Marina os conhecia?**

M: Trata-se de um termo muito usado nesses espaços espirituais. Correntes espirituais (“João de Deus”, Vale do Amanhecer). Uma característica de corrente magnética, um

campo de energia. Porque essa pesquisa de Marina tem muito a ver com esses espaços. Tanto que na exposição eu acho que o que ela mais pegou foi da experiência de “João de Deus” e do Vale do Amanhecer. Porque nesses lugares havia uma arquitetura em que se criava esses circuitos. No João, o percurso da casa Dom Inácio era um “u” e no Vale do Amanhecer era uma elipse. No SESC Pompéia o circuito era um “o”, quase um círculo. Porque quando se tem um grupo grande de pessoas, sintonizadas com uma intencionalidade similar, você cria um campo. Isso é palpável. Tanto que no final de *Terra comunal* eles usaram o mesmo dispositivo usado no filme: de entrevistar os participantes ao final da vivência. E então, teve uma hora que eles acharam que “*A corrente*” já não era suficiente. Porque em um determinado momento, no primeiro corte do filme, eu acho que a gente ficou muito refém do tom que o João “de Deus” dava para o filme. Era um filme um pouco de terror, mesmo ainda sem saber da história de João. Mas ali tinha uma coisa pesada que passava para o filme! E o filme tinha ficado num tom muito pesado...E as cenas com o João “de Deus” duravam mais, também. Tinha cerca de uns dez minutos a mais dele. Na segunda versão tiraram muita coisa dele e deu uma equilibrada. Entrou mais senso de humor. Entrou a cena do alho, da Mãe Filhinha... E quando a gente se libertou do João, a gente achou que o filme era sobre outra coisa. Não era só sobre Correntes. E “espaço”, o que Marina chama de *space-in-between*, que é o lugar onde a artista cria, era na verdade o mote da viagem. A equipe levou sugestões, mas isso já estava na fala dela. Eu sempre achava que o título do filme tinha que estar numa fala, em algo dentro do filme e não ser algo trazido de fora. Houve uma época que era “*The bridge*”, algo que estava na fala dela também, que ela criava a ponte. Mas já havia cerca de dez filmes com o nome... E também era amplo demais! Ela gostava muito do “*Body limits*”. Ela tem um convívio de décadas com monges e retiros. Morou um ano com os aborígenes na Austrália, que são nômades, dormem ao relento... Pra mim sempre foi um assunto que me interessou. A primeira vez que eu soube da Marina eu tinha uns vinte e poucos anos...Eu vi uma série na TV Cultura chamada *Art meets science and spirituality in a changing economy*.. Quando eu a vi falar “Eu acho que no futuro os museus não terão obra de arte...Você vai entrar e sentir padrão de energia”, eu pensei: “Nossa, que incrível! Quero trabalhar com gente assim!” Achava que não tinha documentários bem feitos sobre isso aqui no Brasil, porque é sempre um olhar meio antropológico que parece

ter medo de encostar no objeto. Tem medo de relacionar... E acho que o documentário que me interessa é um documentário de relação com as pessoas... que existe troca. Você se machuca, você briga, se entende. Não necessariamente na frente da câmera, mas é o jeito de se fazer. Não tem como fazer esse negócio botando um pezinho e sendo mosca na parede. Não acredito em mosca na parede. Eu sei que tem gente que faz, e faz muito bem, mas não me interessa... Não ser permeado pelas coisas com as quais eu estou me relacionando. E o cinema é a arte relacional. Você relaciona um fotograma com outro, um plano com outro. Você relaciona seu filme com toda a história do cinema. Você relaciona com música, com a literatura, teatro, com todas as artes. E esse medo que às vezes o documentário tem de ficar só no observacional não me interessa. Me interessa o documentário relacional. Por mais que tenha horas que a gente fica só observando, porque a gente se relaciona com a escuta, mas é uma escuta ativa, atenta. Então essa história de mosca na parede... eu não acredito. Eu não consigo ser uma mosca na parede. Teve conflito. Todo documentário tem conflito. Não é fácil fazer documentário, se expor, conviver. Mas se você, documentarista, e o artista têm uma confluência, de onde se quer chegar e de o que se quer com o filme, as coisas se acertam. Então, por mais atrito que teve, no final deu tudo certo. Uma coisa que eu gosto muito é que ela começa o filme muito emperquitada, preocupada com o cabelo, com a roupa e no final ela está lá cheia de lama, né? ...e se cagando! Então, qualquer tentativa de aparecer “americana”, ficou pra trás. Então eu acho que tinha uma vontade também da parte dela de dar uma bagunçada nessa imagem que estava muito “glamourosa”. Ela estava cansada. Acho que isso foi saudável... esse desmonte! Uma coisa que eu acho que faz muita diferença no processo do filme, que eu preciso dizer, é que eu sou médium, isso eu preciso falar. Tenho um trabalho mediúnico já há onze anos. Então, esse não é um ambiente que me é estranho. É meu dia-a-dia. Não me assusta e, inclusive, acho que, de certa forma, isso abriu porta em todos os lugares que passamos no filme, por respeitar cada corrente. Por entender o que é feito. isso abriu muita porta. E por se tratar de um cinema relacional, esse fato não dá para passar despercebido na feitura do filme. Sou do Vale do amanhecer e uso aquelas roupas esquisitas! (risos) Eu e a Minom sugerimos o Vale para Marina e ela achou uma loucura! “*I was not prepared for this!*”.

Não é bem um lugar ecumênico porque, apesar de ter diversas linhas e ser bem híbrido, as energias são puxadas sem mistura. Há diversos trabalhos, mas cada trabalho puxa um tipo de energia. E, claro, o Brasil é uma mistura de tudo, de grande miscigenação. Para mim, o Vale é a experiência mais brasileira de espiritualidade no país e foi trazido, estruturado e codificado por uma brasileira caminhoneira.

**H: Sabendo dos trabalhos anteriores de Abramović, como o filme foi pensado para abordar esta questão da performance? Houve intenção de também trazer aspectos performáticos à construção da forma fílmica?**

M: É engraçado porque, no João “de Deus”, aquilo para mim era muito um espelhamento do *The artist is present*. Ela ainda no topo do esquema celebridade. Ele uma “super-celebridade” sentado naquela cadeira. Aquela quantidade enorme de gente para vê-lo sentado ali e olhar para ele. E ela ali, eu acho que ficou fascinada também com essa coisa da movimentação de energia. E quando ela sentava na cadeira ela ia parecendo a Virgem Maria com aquela roupa que começava com o véu na cabeça. Aquilo era totalmente performático e pensado para a câmera. Mas não com intencionalidade, de eu combinar isso com ela. Eu sentia que aquilo tinha uma performatividade, do jeito da pessoa já ter na vida. Só que o que acontece, isso que eu comentei do desmonte, é que não dá pra fazer as duas coisas. Não dá pra você ficar preocupado com sua imagem e tomar ayahuasca. Não dá para você ir no Vale do Amanhecer e passar num trabalho de Estrela Cadente. Não dá pra participar de quebrar o ovo, pensando no quadro. Então ali não tem encenação. Ali é ela performando, em uma entrega da performance. Por isso é que é forte. Há quem ache que a cena do ovo é mentira. A cena da ayahuasca também. Tá ótimo, também. Não dá pra saber o que é encenado, o que não é encenado. Mas uma coisa que foi mais construído e pousado, mesmo, foram as fotografias da série *Lugares de poder*. Marina disse que durante a viagem queria fazer umas fotos para virarem obra de arte. Era um momento mais pousado, mesmo, e, inclusive, eu faço questão de colocar um fotógrafo. Desde o início, há um fotógrafo com o qual ela discute o trabalho. Ela faz foto no João, na Cachoeira, na Chapada... Então tem as duas coisas, a gente vê o

fotógrafo ali. A ideia é misturar, mesmo, porque onde acaba uma coisa e começa outra é difícil de marcar.

**H: Como o documentário foi narrado? Abramović assistiu às tomadas e comentou cada uma delas?**

M: Quando a Marina encerrava o dia, a ação era toda interna. Ela ficava horas em uma cadeira sentada de olhos fechados e só com isso seria difícil render material para o filme, sem saber o que estava acontecendo. Então, no fim do dia, ela se sentava na cama, ficava um tempo quieta com os olhos fechados e começava a contar tudo o que lhe tinha acontecido. E é daí que surgem as narrações para o filme, por ser um diário de viagem. Este diário surge disso. O básico, principal, da estrutura do filme são esses diários. Depois a gente voltou para o estúdio, regravou tudo e colocou algumas falas que eu achava também importantes. E essa regravação serviu também para deixar a voz mais limpa e em um tom de voz de narrativa. Porque antes a narrativa oscilava muito por conta das emoções. E aí isso deu também um distanciamento temporal, dessa coisa que ela se incomodava, com o jeito que ela contava no filme. Esse deslocamento foi muito bom, no filme.

**H: Vocês chegaram a pagar pelo aluguel de alguma locação para as gravações das cenas? Por exemplo, no Vale do Amanhecer ou em João “de deus”? Chegaram a remunerar as pessoas que deram entrevistas?**

M: Em alguns lugares deixamos uma contribuição. Variava. Mas de remunerar as pessoas não. Às vezes uma ajuda de custos... Eu não tenho essa coisa do Coutinho de ter de pagar todo mundo.

**H: O filme é considerado brasileiro, mas o título original está em inglês em diversos lugares, como, por exemplo no IMDB. Como você o vê?**



M: *Espaço Além: Marina Abramović e o Brasil* é o título original, em português. É porque teve o lançamento fora do Brasil, então eles usam o inglês. Fizemos uma versão em inglês do filme. Mas agora, “And Brazil” ou “In Brazil”. Isso é uma confusão. Muda de lugar para lugar. Fizemos dois cortes finais do filme, a pedido de Marina. O filme já estava rodando em festival, estávamos em Moscou. Até que houve uma crítica em que diziam que no filme Marina chorava muito em relação a ex-amores. Assim, Marina queria tirar algumas cenas. Estava arrependida. Então foi combinado que para os Estados Unidos tiraríamos a cena que a incomodava, pois ela não gostava de aparecer chorando por conta do ex-marido. Então tiramos a cena do Vale do Amanhecer para a versão dos EUA. No filme do Vimeo essa cena não existe. (Abramović IN Brazil) Trata-se de uma versão de oitenta e seis minutos. Neste não tem essa cena. Nos outros tem, da plataforma Now e Amazon, a versão é de oitenta e oito minutos e inclui um trecho de quase dois minutos em que ela chora. Isso serviu então para diferenciar os filmes. Marina and Brazil, com a cena, e Marina in Brazil, sem a cena. De forma geral, o filme foi difícil para ela, para ela se entender com o filme.

**H: De acordo com os créditos do filme sabemos que o roteiro foi escrito por você, Abramović e Fabiana Werneck. Como se deu essa escrita coletiva tendo em vista que o filme se trata de um documentário de viagem e que, segundo dados coletados em outras entrevistas, você passou a dirigi-lo repentinamente?**

M: A Fabiana que é historiadora e trabalhou na edição de muitos livros de arte na Cosac Naify, ajudou principalmente na fase inicial do roteiro para o discurso artístico não ficar raso. Ela me ajudou bastante com a experiência e conhecimento que possui no campo da arte. A estrutura do roteiro trazia um breve apanhado de obras históricas da artista. Eu tentava relacionar as experiências com o trabalho. Por exemplo, na hora da fogueira, eu cortava para *Rhythm five*, a performance dela deitada no fogo; nas cenas do João “de Deus”, eu cortava para *The artist is present*. Tinha uns cortes com umas relações diretas a trabalhos antigos. Mas aí a gente foi tirando.

**H: O site da produtora Casa Redonda mostra que o filme circulou por diversos festivais internacionais. Isso ocorreu antes, durante ou após o lançamento nas salas comerciais brasileiras? O filme chegou a passar em algum festival nacional também?**

M: A gente não entrou no *É tudo verdade*. Tentamos. Essa dinâmica de circulação se deu por conta da agenda. O filme ficou pronto entre janeiro e fevereiro de 2016. Tivemos a estreia mundial no SXSW e aí tiveram diversos outros convites no primeiro semestre, mesmo. E o filme acabou circulando em mais de trinta festivais, mas misteriosamente, nenhum no Brasil. Teria que perguntar isso aos programadores dos festivais daqui (risos). Logo após, já entramos em cartaz no Brasil, no segundo semestre.

**H: Nos créditos há os logos do Fundo Setorial e da Spcine. De que maneira cada um deles apoiou o filme? E em que altura da produção eles foram liberados?**

M: Houve sim. Spcine entrou com distribuição. Pegamos um edital da Spcine junto com o Fundo Setorial. Os dois juntos. Spcine é ótima. Um excelente parceiro do cinema aqui em São Paulo. É um órgão gerido por pessoas de cinema com muita vivência em cinema, então são pessoas que conseguem driblar a burocracia que acontece muito no Fundo setorial e na Ancine, que burocratizam de um jeito insano.

**H: Além de portais como o Oca, da Ancine, você saberia informar um local onde seria possível encontrar dados mais específicos a respeito da circulação do filme? Já existe algum documento que contenha esses dados públicos hoje?**

M: No IMDB tem um pouco das bilheterias de alguns países, mas é bem incompleto. Não há dados da Itália, que passou em 200 salas, por exemplo, em um lançamento com estratégia experimental passando de segunda à quarta-feira e em uma única semana. Mas teve um público significativo.

**H: Sabe-se que a televisão utilizou *takes* do filme nas reportagens sobre os escândalos com João “de deus”, isso passou por vocês? Houve concessão de direitos para tal?**

M: Nossa, eu nem estava sabendo! Se na época eu visse teria cobrado os direitos! (risos)

**H: Até onde percebi, as performances de Abramović não possuem muito esse caráter de imprevisibilidade. Ela costuma controlar o roteiro da apresentação, ficando em aberto apenas a forma como o público pode interagir com ela. Neste filme como foi isso? Foi imprevisível? Houve este controle aqui também?**

M: As performances que ela gravou eram muito simples. Era ela ficar sentada nos lugares de poder, na natureza, de forma disciplinada. Mas ela é militar, filha de pais militares, ela gosta de instruções, regras. Tanto que em todas as performances dela, quando você verifica os registros, há um texto com instruções, né. O que lembra o atendimento de João “de Deus” que é germânico, quase. Lembra muito pouco o Brasil lá.

**H - Em relação aos posteriores escândalos de João “de Deus”, Marina chegou a comentar algo após o filme?**

Em relação ao João [processos criminais], Marina não quis se colocar por conta já da história do “Pizzagate”. Ela já vinha recebendo muitas ameaças de morte e não quis levantar maior polêmica.

**H: Qual foi o nível de participação de Marina no filme? O trabalho de montagem, por exemplo, deveria ter aprovação dela?**

M: Para o corte final ficamos quase um mês em Nova York trabalhando todos os dias. Ela sentava um tempo comigo, a gente via e acompanhava o trabalho. Fizemos um off. E chegamos em um ponto final. Mas para ela muita coisa ali incomodou. Ficou insegura da espiritualidade estar muito explícita no filme. No final de 2016 fizemos uma sessão de

lançamento com o Vimeo no *Music of the Films* em Nova York e após isso, um jantar, o qual Minom preparou. Nesse evento Marina me chamou em um canto e disse “*Baby, I was not ready for this movie. We make something for the future.*”

Acredito que seja um filme para o futuro mesmo. Não é tanto para agora. Uma porque demos a sorte de pegarmos Marina em um momento de virada na carreira dela. “Que é um momento em que o corpo dela deixa de ser o assunto das performances, esse assunto passa a ser o corpo do público. E isso aconteceu por causa dessa viagem. Então, a partir dali os trabalhos começam a mudar. Talvez ela até volte a ser a performance em corpo presente e não alguém que concebe experiências para o público. Depois da viagem, se você pegar a cronologia dos trabalhos, ela fez *512 horas* em Londres, estive neste trabalho. Eram três espaços na galeria nas três posições do corpo que ela sempre trabalha, de pé, sentado e deitado. Havia *slow walking*, camas, macas com cristais e havia um lugar que se ficava de pé ou sentado e um palquinho com um “x” com cadeiras separadas e as pessoas se organizavam ali. Marina estava lá todos os dias, mas como alguém do público. Deitada, sentada, andando devagar...às vezes pegava na mão de alguém. Não era aquela hierarquia do *The Artist is present*, não era um em frente ao outro.

Após isso ela fez *Generator*. As pessoas entravam vendadas e com um bloqueador de ruídos em uma sala e a artista poderia estar lá ou não. Em seguida veio aqui pro Brasil e fez *Terra comunal* em que ela também não estava. Ela estava andando pelo local, entre as pessoas, se encontrando com artistas, dando palestras. Mas não era o corpo principal da performance. Depois, ela foi pra Austrália e fez algo muito parecido e, a partir de então, ela vem fazendo isso. Tem uma outra exposição que é uma retrospectiva também: *The cleaner*, que é uma outra coisa...

Mas as experiências do método, que ela chama de *Abramović Method*, são todas retrospectivas em que ela não aparece mais. Ela também não cria outras performances durante a retrospectiva. Então, realmente, o filme registra o momento em que, a partir de determinadas experiências, ela decide esse formato novo de trabalho. Ela diz que o filme é pro futuro também por conta dessas várias tecnologias de encontro - comigo mesmo, com a vida - que são essas experiências transcendentais. Elas vão ter um papel cada

vez mais presente nessa experiência de estar aqui na terra. Seja através da arte ou através de rituais espirituais que nem sempre são religiosos.

Marina se espelha na jornada dessas mulheres brasileiras do filme. Isso ajudou a artista a se entender como alguém que fez seu trabalho ao longo da vida e agora pode compilar, se retirar e permitir que outras pessoas tenham suas jornadas através do trabalho dela. Isso volta ao extra que gravamos com as pessoas que saíram do método. Os depoimentos em qualidade de fala e intensidade se assemelhavam muito com os de Abramović no filme. Há algo muito impressionante nessa vivência do método. Os cristais ao final da exposição tinham miasmas, coágulos negros, dentro, como se tivessem sangue acumulado em seu interior. Eu não faço esse papel do documentarista que quer a verdade, e vai atrás da verdade científica, investigar isso. Não me interessa. Acho que é muito do campo da arte, mesmo. O documentário que me interessa chega em um mistério e não em uma verdade.

**H: Você acha que este filme poderia ser visto como uma coautoria?**

M: Sim! Ela assina o roteiro! A direção é minha, mas é uma criação conjunta.

**H: Como foi o processo de participação de Marina na divulgação e circulação do filme?**

M: Marina ajudou. Ela veio para um lançamento aqui. Houve uma pré-estreia no Iguatemi que lotou todas as salas. O documentário ficou muitas semanas em cartaz em algumas capitais do país como Rio, São Paulo, Salvador, Curitiba chegando a passar durante 24 semanas em cartaz em São Paulo, um número bem expressivo para um filme nacional. No Vimeo o filme foi vendido para mais de 90 países. É um filme que circula muito bem. Não é um filme muito visto pela crítica brasileira, foi mais visto pelo pessoal de arte. Tem essa confusão, também, de algumas pessoas acharem que o filme não é brasileiro. E o *Cravos* provavelmente terá o mesmo problema, mas por conter muitas cenas que se passam em países africanos como Uganda e Namíbia e ter parte falada em inglês. Fizemos algumas coletivas e uma coisa que achei curioso foi que as pessoas

comentaram que era um filme bonito. Acho uma loucura isso porque tem essa crença aqui no Brasil de que documentário é um cinema feio.

**H: Enquanto Marina fala com as pessoas, por exemplo, com Mãe Filhinha, ela tem algum ponto de tradução instantânea no ouvido ou ela só vai entender certinho o que foi dito depois? Ou seja, ela compreende no tempo da cena o que Mãe Filhinha está falando?**

M: A cena da Mãe Filhinha é emblemática nesse sentido. A Marina estava aflita para entender o que ela falava, mas a Mãe Filhinha atropelava a tradução de Paula. Eu mesmo demorei para me encontrar no enquadramento da cena... Eles nem teriam utilizado a cena, mas no segundo corte acabaram optando por evidenciar tudo o que havia dado errado. A música alta, a minha dificuldade em enquadrar, Mãe Filhinha atropelando a Paula, Marina não entendendo, Paula não conseguindo traduzir. Hoje é a cena que mais gosto! Tinha tudo para dar errado, mas deu muito certo.

Uma coisa bonita é Marina procurando essas mulheres mais velhas, de setenta, oitenta, cem anos. Fico feliz de ter conseguido pegar várias facetas de Marina no filme, uma coisa que não ocorre em *The artist is present*. Por exemplo, ela é rigorosamente forte e disciplinada, mas sofre absurdamente de amores. Outro exemplo é o fato de buscar uma espiritualidade, mas ainda ter muita vaidade e preocupações. Tem também a seriedade e ironia... A cena do alho foi sugerida por ela e deu muito certo. É isso do relacional... por exemplo, a cena do jantar, onde a equipe toda aparece cozinhando e jantando juntos. Não tem como fazer um filme desse sem esse contato.

**ANEXO II**  
**FICHA TÉCNICA DO FILME**  
*ESPAÇO ALÉM - MARINA ABRAMOVIĆ E O BRASIL*

**EQUIPE TÉCNICA**

**PRODUTORAS:** CASA REDONDA PRODUCTION EM ASSOCIAÇÃO COM FLAGCX E MÃO DIREITA

**DIREÇÃO:** MARCO DEL FIOLE

**PRODUÇÃO:** JASMIN PINHO, MINOM PINHO

**ROTEIRO:** FABIANA WERNECK BARCINSKI, MARCO DEL FIOLE, MARINA ABRAMOVIĆ

**COLABORAÇÃO DE ROTEIRO:** JASMIN PINHO

**FOTOGRAFIA:** CAUÊ ITO

**ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** GUSTAVO ALMEIDA

**MONTAGEM:** MARCO KORODI, MARCO DEL FIOLE

**TRILHA SONORA ORIGINAL E DESENHO DE SOM:** O GRIVO

**SOM DIRETO:** GUILHERME SHINJI MATSUMOTO

**SUPERVISÃO PÓS-PRODUÇÃO:** AZA PINHO

**PRODUÇÃO ASSOCIADA:** CAUÊ ITO, LUCIANA BRITO, LUISA MARTINI, PAULA GARCIA

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:** JASMIN PINHO, MARCO DEL FIOLE, MINOM PINHO

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO:** CAROLINA TREVISAN

**ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EXECUTIVA:** CAROLINA TREVISAN, AMANDA FERREIRA GOMES

**ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO:** ALEXANDRA VEDOLIN, SANDRA PANDELÓ, VINÍCIUS LOPES BIELA

**PRODUÇÃO (SAVADOR):** DÉA MARCIA

**CONTADORA:** NEIDE BISPO DOS SANTOS

**SECRETARIA DE PRODUÇÃO:** THAIS ZIMMERMANN

**CÂMERA:** CAUÊ ITO, MARCO DEL FIOLE

**FOTOGRAFIA ADICIONAL:** GUSTAVO ALMEIDA

**CONSULTORIA DE CONTEÚDO:** RUDÁ IANDÉ

**CONSULTORIA DE ARTE:** LUCIANA BRITO GALERIA

**PESQUISA:** PAULA GARCIA

**FOTOGRAFIA STILL:** CAUÊ ITO, FERNANDO LIMA, MARCO ANELLI

**TRAILER:** DANIEL REZENDE

**TRADUÇÃO:** ANTHONY DOYLE, BRUNO OLIVEIRA, CAROLINA TREVISAN, PAULA PERITO

**CONSULTORIA JURÍDICA:** CESNIK, QUINTINO E SALINAS ADVOGADOS, SENNA & MARIANO ADVOGADOS

**CONSULTORIA DE EDIÇÃO:** MILICA ZEC  
**GRAVAÇÃO DE SOM ADICIONAL:** ATLANTIC SOUND STUDIOS  
**ENGENHARIA DE SOM:** DIKO SHOTURMA  
**REGRAVAÇÃO DE SOM:** JLS FACILIDADES SONORAS  
**MIXAGEM DE REGRAVAÇÃO:** PEDRO NOIZYMAN  
**GERÊNCIATÉCNICA:** DANIEL SASSO  
**GERÊNCIA GERAL:** JOSÉ LUIZ SASSO, ABC

**PÓS-PRODUÇÃO:** QUANTA POST GUILHERME RAMALHO, HUGO GURGEL  
**DIREÇÃO DE ADMINISTRAÇÃO:** SOFIA FRANCO  
**PRODUÇÃO:** BEATRIZ ALMEIDA, SOPHIA NERY  
**DEPARTAMENTO FINANCEIRO:** MARIA EMÍLIA TAVARES  
**RECURSOS HUMANOS:** ANDREA TSUJI  
**COLORISTA:** ROGÉRIO MORAES  
**DI:** GABRIEL GUEDES, GIOANNA REZENDE LUDIMILA FORNES  
**EFEITOS VISUAIS:** GUSTAVO SCHIAPIM, ISABELA FERRARI, JOSÉ MARCELO, LUCAS SOUZA, REANTA MARINELLO  
**3D – TD:** VANDER SOUSA  
**3D:** FABIO CALCIOLARI  
**GERENTE DE MOTION DESIGN:** RICARDO FERNANDES  
**MOTION DESIGN:** MARCELO RAMOS, TATIANA PINHEIRO  
**TI:** RICARDO MELLO CÔRTE REAL  
**SUPERVISÃO DE DCP:** ROGÉRIO MORAES  
**DIÁRIOS DE LABORATÓRIO:** ROBSON PEDROSO

**COMUNICAÇÃO ESTRATÉGICA:** FLAGCX  
**DESIGN GRÁFICO:** FLAGCX  
**DIREÇÃO CRIATIVA:** LUISA MARTINI, ROBERTO MARTINI  
**PRODUÇÃO:** ELISA GIJSEN  
**TÍTULOS GRÁFICOS:** CAIO SANTORI, JULIANO SHIMIZU  
**FUNDADORA MESA & CADEIRA:** BÁRBARA SOALHEIRO  
**GERÊNCIA DE PROCESSOS EM MESA & CADEIRA:** LIGIA GIATTI  
**DIREÇÃO DE ESTRATÉGIA DIGITAL:** FELIPE SIMI  
**PARTICIPANTES MESA & CADEIRA:** CRISTIANO TRINDADE, FELIPE ROCHA, GABRIEL LAET, JULIANO SHIMIZU, KEID SAMMOUR, LUIS MASTROPIETRO, MANUEL NOGUEIRA, RODRIGO HURTADO, VADINHO SANTANA

**ABRAMOVIĆ LLC**  
**DIREÇÃO:** GIULIANO ARGENZIANO  
**DIREÇÃO DE IMPRENSA:** ALLISON BRAINARD  
**PRODUÇÃO:** POLLY-MUKAI-HEIDT



**MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE – MAI****DIREÇÃO:** SERGE LE BORGNE**DIREÇÃO ADMINISTRATIVA:** THANOS ARGYROPOULOS**COLABORAÇÕES:** PAULA GARCIA, LYNSEY PEISINGER**PERSONAGENS**

ALDACI DOS SANTOS (DADÁ)

ANDY GRACE

DENISE MAIA

DOROTHY W. COOKE

FLORENTINA PEREIRA SANTOS (DONA FLOR)

ITAMIR DAMIÃO

JOÃO TEIXEIRA DE FARIA

MARINA ABRAMOVIĆ

MATHEUS MIRANDA MATTOS

MAYA PARVATI BASTOS DUARTE

NARCISA CÂNDIDO DA CONCEIÇÃO (MÃE FILHINHA)

RUDÁ IANDÉ

ZEZITO DUARTE