

Felipe Honório de Araújo

Universidad de Antioquia
Medellín, Antioquia,
Colombia

Marissel Marques

Universidade de Coimbra,
Coimbra, Portugal

O ROTEIRO NA PERFORMANCE CINEMATOGRAFICA *ESPAÇO ALÉM – MARINA ABRAMOVIĆ E O BRASIL, DE MARCO DEL FIOI*

EL GUION EN EL PERFORMANCE CINEMATOGRAFICO *EL ESPACIO MÁS ALLÁ – MARINA ABRAMOVIĆ Y EL BRASIL, DE MARCO DEL FIOI*

RESUMO

O propósito deste artigo é estabelecer uma concepção interdisciplinar de roteiro para documentário performático. Verificam-se as interfaces entre documentário e performance por meio da análise diegética da performance cinematográfica *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil*, de Marco Del Fiol. Identifica-se que a imprevisibilidade narrativa é almejada tanto pelo roteiro aberto do documentário quanto pelo acontecimento performático que são os rituais de transformação comunicados ao público. Conclui-se que o processo de atingir o espectador com experiências de notável intensidade corporal se beneficia do arcabouço teórico-prático dos estudos e da arte da performance em torno da noção de corpo-consciência.

Palavras-chave: performance cinematográfica; Marina Abramović; Marco Del Fiol; corpo-consciência

RESUMEN

Este artículo busca establecer una concepción interdisciplinaria de guion para documentales performáticos. Se analizan las interfaces entre el documental y el performance por medio del análisis diegético del performance cinematográfico *El Espacio Más Allá - Marina Abramović y el Brasil*, de Marco Del Fiol. Se identifica que la imprevisibilidad narrativa es una meta tanto del guion abierto del documental como del acontecimiento performático que son los rituales de transformación. Se concluye que el proceso de comunicar al espectador experiencias de notable intensidad corporal se beneficia de los conceptos de los estudios y el arte del performance alrededor del concepto cuerpo-conciencia.

Palabras Clave: performance cinematográfico; Marina Abramović; Marco Del Fiol; cuerpo-conciencia

Recebido: 15/03/2021 / Aprovado: 30/09/2021

Como citar: ARAÚJO, Felipe Honório de; MARQUES, Marissel. O Roteiro na Performance Cinematográfica *Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil*, de Marco del Fiol. Revista GEMINIS, v. 12, n. 1, pp. 80-100, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

1. INTRODUÇÃO

Em análise está o documentário de longa-metragem *Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil* (*The space in between - Marina Abramović and Brazil*), 2016, 86', dirigido por Marco Del Fiol, produzido pela *Casa Redonda*, roteiro de Fabiana Werneck Barcinski, Marco Del Fiol e Marina Abramović e trilha sonora de *O Grivo*. O filme é composto de cenas rodadas entre 2012 e 2015, divididas em três viagens (FIOL, 2016). A primeira ocorreu entre a virada do ano de 2012 para 2013, cobriu o itinerário Goiás - Distrito Federal - Minas Gerais - Bahia. A segunda viagem ocorreu em 2014, concentrando-se na passagem de Abramović por Curitiba. Por fim, em 2015, a terceira viagem ocorreu em função da exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, no SESC Pompeia, São Paulo¹.

Dentre os diversos significados, o filme revela a cada lugar visitado² mais que um registro etnográfico da exuberante paisagem natural do Brasil, de lugares distintos, longínquos e místicos, de comunidades espirituais, com seus rituais sagrados e de pessoas de poder. Para a performer Marina Abramović³, protagonista e co-roteirista da narrativa, o documentário era uma busca de espiritualidade, cura e inspiração artística⁴. A direção de Marco Del Fiol⁵ traz um roteiro arriscado, porque a cada experiência da performer proporciona ao público algo para além do racional, uma aproximação com o mistério de estar vivo. *Espaço Além* é um ensaio artístico para Ribeiro [2016?] e para Balász (2020) é um documentário poético e performático. Em sua análise, relativa à apropriação do conceito *in-betweenness* no próprio nome do filme, em inglês *The space in between*, segue a

¹ Informações sobre a exposição disponíveis em

<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8743_TERRA+COMUNAL+MARINA+ABRAMOVIC263+MAI+DESEMBARCA+NO+S ESC+POMPEIA>.

² Lugares visitados divididos por estados: Goiás - Abadiânia - Casa Dom Inácio de Loyola; - Alto Paraíso - Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros e Jardim de Maytree. Distrito Federal - Planaltina - Templo do Vale do Amanhecer. Minas Gerais - Corinto - visitas às áreas de exploração e minas de cristais. Bahia - Salvador - Igreja do Nosso Senhor do Bonfim; templo de candomblé Terreiro de Gantois (Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê); Fundação Pierre Verger; - Chapada Diamantina - Lençóis - Fazenda Riachinho; - Cachoeira - Irmandade da Boa Morte e terreiro de candomblé Ilê Axé Itayle de Yemanjá Ogunté. Paraná - Campo Magro - Centro de Estudos Ancestrais Raízes de Dan. São Paulo - Sesc Pompeia.

³ É considerada uma das principais artistas da performance contemporânea, seu trabalho teve início na década de 1970. Em 1997, recebeu o prêmio Leão de Ouro, na Bienal de Veneza. Fez uma retrospectiva das suas obras mais importantes no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 2010), na exposição *The Artist is Present (A Artista Está Presente)*, que se tornou um documentário homônimo, lançado em 2012, dirigido por Matthew Akers, produzido pela HBO. Em 2015, realizou a exposição *Terra Comunal: Marina Abramović + MAI*, no Sesc Pompeia (São Paulo - BR), que também é uma retrospectiva de alguns dos trabalhos da artista, porém o público pôde vivenciar o método de investigação criado por ela e houve participação de artistas brasileiros. Essa exposição faz parte da narrativa do filme *Espaço Além*. Em 2016, publicou o livro de memórias chamado *Walk Through Walls: A memoir (Pelas paredes: Memórias de Marina Abramović)*.

⁴ Informações disponíveis no site oficial do Brasil <<http://www.espacoalem.com.br/>>.

⁵ O cineasta Marco Del Fiol - diretor, roteirista e fotógrafo - nasceu em Curitiba (BR), iniciou sua carreira na publicidade. Desde 2000, dedica-se a registrar trabalhos de importantes artistas contemporâneos, tendo dirigido algumas produções para a Associação Cultural Videobrasil. Teve seu primeiro média-metragem, *Segundo movimento para piano e costura* (2011), produzido por Philippe Barcinski, premiado pelo Festival Brasileiro de Cinema e TV de Toronto, vencedor dos prêmios de melhor filme, direção e atriz. Realizador de *Cravos* (2018), que retrata três gerações de artistas baianos da família Cravo e correalizador de *Pessoas – contar para viver* (2019), sobre o Museu da Pessoa.

tendência de compreender o filme como processo de fusão entre as mídias, como um borrão das margens do campo imagético de um meio a outro, da performance ao cinema.

Neste artigo, categorizamos o objeto de análise como uma **performance cinematográfica**, em uma decisão investigativa que pretende ir além de uma análise das linguagens artísticas, seguindo no sentido da imprevisibilidade da vida. Para tanto, delimitamos o marco teórico para tal definição através de duas teses, a primeira defendida na seção “Relevo para uma performance cinematográfica”, sendo ela: 1) a necessária construção de roteiros abertos para a realização de filmes de busca ou de documentário performático e da arte da performance. Na seção seguinte, “Giros do corpo-consciência”, a defesa da segunda tese: 2) a atenção à experiência é fundamental para a compreensão dos acontecimentos ao ponto de o indivíduo alcançar a transformação pessoal, que, por sua vez, só pode ser atingida através de uma minuciosa supervisão da consciência, a qual chamamos de **corpo-consciência**.

2. RELEVO PARA UMA PERFORMANCE CINEMATOGRAFICA

Um documentário é um artefato não-ficcional, baseado em uma declaração sobre o mundo histórico e que tem uma estrutura narrativa, segundo Salles (2005). Ele afirma que a indústria cinematográfica ficou impossibilitada de impor convenções estilísticas e padrões narrativos relativamente homogêneos devido a forças desestabilizadoras intrínsecas a esse gênero. Nichols (2005) diz que um documentário confirma ou contesta conceitos e valores, através de metáforas, acerca de questões sobre práticas sociais sobre as quais não há consenso na sociedade. Em suas palavras, “os documentários proporcionam uma orientação sobre a experiência de outros e, por extensão, sobre as práticas sociais que compartilhamos com eles” (p. 108).

Em diversos momentos do filme estivemos envolvidos por uma névoa de sonho, evadidos para um mundo imaginário. Em outros, testemunhamos a performer imersa em ritos sagrados, próximos à uma iniciação em religiões brasileiras não convencionais, dentre elas o candomblé, o espiritismo, o xamanismo e o esoterismo. O documentário assume uma perspectiva afetiva a respeito dessas religiões, ou seja, não litigiosa, tendo em vista que não há conflitos aparentes, nem crítica, nem denúncia ou questões coletivas de moralidade, tradição, valor e crença sendo testadas, como é comum encontrar nos documentários do tipo “problema/solução” (p. 87-88). Porém, o filme nos fez lembrar do preconceito e da discriminação que sofrem os praticantes de outras religiões que não as cristãs (católica e evangélica).

Considerando-se a tipologia de documentários de Nichols (2005), mesmo que se notem recursos estilísticos de outros subgêneros, *Espaço Além* traz características, predominantemente, de

um documentário performático. O subgênero performático remonta à década de 80 e 90, como desdobramento do Realismo psicológico, inaugurado com os Neorrealistas. Valoriza a dimensão subjetiva, afetiva, com tom autobiográfico e formato de diário, que enfatiza a experiência e a memória, as quais ampliam os acontecimentos reais pela fantasia, em detrimento de um relato objetivo. Questiona se o conhecimento seria mais bem descrito se recorresse à abstração e ao imaterial, utilizando-se da retórica. Além do subgênero preponderante, em *Espaço Além* há elementos do documentário participativo, relativos às entrevistas que sustentam a narrativa e ao papel catártico e redentor sobre a vida da performer; do observativo, por mostrar uma postura de um cineasta observador e ético, e que transmite uma sensação de fidelidade aos acontecimentos. Também do documentário expositivo, que tem imagens distintas do comentário e funciona como organizador da nossa atenção e como argumento do filme.

Assumindo que o documentário é performático, visando tanto a aproximação quanto à delimitação das duas linguagens artísticas, desenvolvemos, a seguir, o performático no campo teórico da performance. A palavra performance é sinônimo de desempenho. Nos estudos da performance, no espectro antropológico, o performático ou performativo diz respeito às ações do cotidiano, relativo ao profano (mundano) e revela a personalidade do indivíduo a cada ato. Relaciona-se com os papéis sociais desempenhados na sociedade, por exemplo, nas profissões (professora); nas relações familiares (pai, mãe, filha), etc. (MOSTAÇO, 2018). Nesta perspectiva, o ‘performático’ é similar em ambos os gêneros artísticos, considerando que a resposta ou o ato de cada pessoa revela a subjetividade, assim como o que determina o gênero fílmico.

Por outro lado, a arte da performance é um fenômeno que surgiu na primeira metade do século XX, em meio às rupturas da arte moderna com a tradicional, nas exposições e nos manifestos públicos do dadaísmo, surrealismo e do futurismo, quando o desempenho de um artista, de qualquer área de atuação, tornou-se a própria obra de arte e, no planejamento, previa o envolvimento do espectador na obra, tornando-o cocriador (MUKHAMETZYZANOV et al., 2018). A arte da performance recorre a procedimentos estéticos, circunscritos às dimensões filosófica, existencial, técnica, lúdica ou pedagógica, pública ou privada, os quais possibilitam estreitar o teatro e a vida (MOSTAÇO, 2018). Portanto, não é qualquer ação que tem relevo na arte da performance. O foco do *Espaço Além* são aquelas ações que se aproximam da experiência mística, relacionada ao ritual de iniciação ou rito de passagem de cunho iniciático ou religioso “que tem como finalidade proporcionar ao sujeito uma transformação pessoal após um contato privilegiado com o sagrado” (CORDOVIL, 2020, p. 9).

No filme, a performance de Abramović tinha um movimento pendular, ora era anônima e agia como se pertencesse àquela coletividade eclética algures, ora tinha tudo preparado para as tomadas cinematográficas. O aleatório e genuíno do ato performático eram friccionados pelo premeditado no roteiro e na montagem, onde nada escapa do controle. Além da câmera que acompanhava cada passo e que insistiu em dar visibilidade ao processo de filmagem.

Diante destas colocações sobre **performance**, a palavra **cinematográfica**, do conceito em questão, está diretamente relacionada a um filme de estrada (*road movie*), que, segundo Paiva e Souza (2014), abarca tanto os documentários e os filmes de busca, não diferenciando de maneira categórica os terrenos da ficção e da não-ficção. Em sua análise⁶, os personagens buscam respostas fundamentais para suas vidas, assumindo riscos que abrem caminho para a imprevisibilidade narrativa, seja pela possibilidade de eles não encontrarem respostas, seja pela desestabilização de laços afetivos ao buscá-las no encontro com outros personagens.

No caso específico dos documentários, a trama é estruturalmente aberta, estando seu desfecho sob constante risco de não acontecer tal como o planejado no roteiro. A palavra **roteiro**, em português, apresenta uma vantagem em relação à língua inglesa, pois contém os significados de texto-base para gravações (*script*) e itinerário de tópicos e trajetos (*route*). A dupla significação é especialmente aplicável à estrutura de documentários. Se, por um lado, o roteiro de um filme ficcional clássico assegura a previsibilidade nas gravações, por outro, nos documentários, o roteiro pressupõe uma instabilidade nos encontros e desencontros da equipe filmadora com entrevistados, cenários e documentos, o que o torna um elemento de imprevisibilidade da narrativa que a (o) roteirista de qualquer subgênero de documentários deve ter em mente. Deste modo, a consideração do roteiro como preditor de encontros, necessariamente, abarca o abrir-se às possibilidades de cenas, inclusive às imprevisíveis. O meio-termo entre previsível e imprevisível pode ser planejado no roteiro e potencializado na medida em que se organizam itinerários de encontros e visitas para filmagem. Daí a pertinência dos roteiros abertos (*open screenplays*) tanto de se pautarem no itinerário das filmagens para assegurar uma narrativa mínima, quanto de garantirem possibilidades de desfecho a partir do que de fato encontram pelo caminho: “Na busca do reconhecimento de si e do confronto com o outro, o roteiro aberto simplifica o encontro do protagonista com os personagens, também ressaltado pela ideia de estranhamento e diferença” (PAIVA e SOUZA, 2014, p. 187, tradução nossa).

⁶ Paiva e Souza analisam os documentários *33* (2002), de Kiko Goifman, e *Olhe para mim de novo* (2009), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman.

Se porventura “A” Resposta não for encontrada, a experiência da estrada proverá a (o) roteirista de cenas que conferem enredos possíveis enquanto se filma e no processo de montagem. Nesse sentido, o roteiro poderia ser considerado um “provocador de possibilidades” (CADENAS, 2011). Enquanto nos filmes de ficção as páginas do roteiro literário, anterior à filmagem, acompanham as páginas do roteiro técnico do diretor no momento da filmagem, num misto de páginas A e B, os roteiros de documentários são abertos inclusive no processo de pré-filmagem. Após a proposta e o argumento, segundo Puccini (2010), nas etapas iniciais do roteiro de documentários, elabora-se o resumo das sequências do filme, em que as situações de filmagem são descritas, “deixando sempre uma abertura ao imprevisto”. Tais situações podem envolver “eventos autônomos”, em que não há controle da equipe sobre o que acontece nos locais de filmagem, ou “eventos integrados”, como as entrevistas e as encenações estabelecidas em um set de gravações com maior grau de controle (p. 47-48).

Por fim, para o estabelecimento da devida interdisciplinaridade, vale ressaltar que os roteiros também existem na arte da performance. O desempenho de um artista (performer) prevê uma ação estruturada a um público, portanto, há um roteiro. Além disso, não prevê ensaios, é irrepetível e, geralmente, ocorre em espaços alternativos, isto é, não instituídos para a exibição da arte. Compreende-se performance como desempenho ou o ‘como se faz’, o performativo, como o ato espontâneo ou o ‘o que se faz’, e a performatividade, como uma ação previamente calculada, que tem o intuito de ser mostrada.

A seguir, esboçaremos uma concepção híbrida de roteiro que, além de fomentar a imprevisibilidade narrativa, deixa-se guiar pela sintaxe mais corporal dos roteiros performáticos.

3. GIROS DO CORPO-CONSCIÊNCIA

Cada história que contamos revela nossas experiências de como apreendemos o mundo. Estão diretamente ligadas e determinadas pelo tempo histórico. Algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossa representação, e outras, inversamente, mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo. Sendo assim, iniciamos uma representação sobre o filme *Espaço Além*.

A retórica do documentário está próxima da cerimonial, graças à narrativa amigável que revela a percepção de Abramović sobre cada pessoa e lugar, mas também aos processos técnicos e estilísticos que determinam nossa impressão. Do início ao fim, a protagonista conduz o nosso olhar sobre os acontecimentos, através do relato ora em voz *off*, ora olhando para a câmera, semelhante a uma confissão ou como um diário autobiográfico. Em entrevista (FIOL, 2016), o diretor ressalta que

houve apenas uma cena em que optou pelo não uso da narração *off* no momento de um ritual, em Curitiba, pois a intenção, na montagem, era de que o espectador “passasse” pelo rito com a Marina, atento à sensorialidade.

A voz *off* é similar a uma atualização do presente. É o crivo de uma investigação interior que já recorreu ao passado para analisar a experiência e a memória e retorna ao presente, à imagem como descrição, com associações e análises de uma vivência já elaborada. No início do filme, a voz *off* de Abramović conta-nos sobre a revelação da xamã Denise⁷ acerca do propósito da performer nesta vida: ensinar os humanos a transcender a dor. Em seguida, Marina explica como é sua relação com a dor, não a física, a qual ela consegue controlar, mas a dor emocional, pois essa sim causa-lhe problemas. Na cena final, após a viagem, quando volta a entrar na caverna, ela afirma que o quebra-cabeça de algum modo se encaixou, que compreendeu melhor o seu propósito ou o propósito da sua arte: dar ferramentas ao público para que ele passe a vivenciar o seu próprio eu.

O enredo faz um movimento cíclico, inicia e termina com a performer, vestida com um macacão cinza, entrando em uma enorme caverna, cujo interior está totalmente escuro. É possível que a cor cinza da vestimenta indique neutralidade e uma postura de trabalho. Abramović utiliza uniformes para diferenciar-se do público, segundo seu método. Sem recorrer à moda, as cores podem invocar emoções e referências culturais tradicionais (CAREY, 2020; CAPASSO, 2015).

A entrada na caverna ao princípio e ao final do documentário faz um desenho em espiral, relacionado em torno do conhecimento de si, uma contemplação que não tem medo de adentrar no sublime desconhecido. Evitemos a dicotomia claro-escuro. A escuridão simboliza a continuidade da jornada. O mistério é apenas a abertura às novas experiências, não arbitrarias, consoantes ao passo que a artista dá em sua vida pessoal e profissional. A jornada de busca pessoal pode ser uma estrada, com suas retas, curvas e meios de transporte, contudo, a caverna dignifica o passo na trajetória que gira em torno do próprio corpo, refletindo sobre a vida e a morte, dito de outro modo, indagando sobre a espiritualidade. Ao entrar na caverna, o passo da personagem é imageticamente reto, em direção a infinitos universos e dimensões, mas metaforicamente curvo - indicando a finitude da existência humana na espiral que é a vida corpórea, transformando-se a cada rito de passagem. A asseveração heraclitiana de que o ser humano nunca é o mesmo quando entra no rio uma segunda vez pode ser expandida à entrada na caverna, a simbolizar ritos de passagem. A caverna ocupa o quadro geral da cena, opera como uma fotografia de paisagem. Já o caminho da personagem, no meio do

⁷ Xamã significa “aquele que vê”, segundo Vilaça, A. O Que Significa Tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. In. **RBCS** Vol. 15 nº 44, outubro/2000, p. 56-71, 2000.

enquadramento, é o princípio fílmico sequencial, um andar rumo à escuridão, onde o foco - do latim *focus*, mesma origem da palavra fogo - da câmera não alcança. A linguagem cinematográfica dialoga, assim, com a performance, a fotografia e a espiritualidade para expressar, por meio de um roteiro aberto, que as buscas exploratórias nunca terminam. Entrar, no final da narração, é abrir-se para novos começos, novas histórias. Por outro lado, é difícil não confrontar a escolha cênica da caverna com o mito da caverna de Platão. Enquanto no célebre mito está o convite para sair da caverna, encontrando o mundo das ideias no mundo empírico, no documentário se trata de entrar na caverna e explorá-la. Inverte-se o nexos teoria-práxis do idealismo para o práxis-teoria da experimentação artística. O mote exploratório durante o filme é o da busca de cura para as dores emocionais e espirituais.

Nesta peculiar alegoria da caverna do filme enquanto ponto de partida e de chegada, imaginemos as bifurcações cênicas de destaque à nossa análise diegética. Se o movimento da protagonista em direção à caverna é metaforicamente uma espiral, expandindo-se do centro íntimo para uma nova concepção da arte e da espiritualidade, sem nunca perder o eixo na experiência corpórea, então os rituais registrados são a mediação em direção ao entendimento do corpo-consciência em alguns dos lugares visitados.

O conceito de **corpo-consciência** foi inicialmente formulado pelo filósofo José Gil (2018) como um entramado sem dicotomias. Para o autor, as experiências corpóreas são sempre conscientes e a pele é a fronteira que vaza a experiência de mundo, como um corpo aberto que renega outra oposição, a de interior-exterior. A consciência está em toda expressão corpórea, logo, torna-se uma questão a intensidade e o modo como os corpos abertos se afetam. A intersubjetividade se contagia de corpo-consciência de modo imanente e todos somos afetados pelas experiências uns dos outros.

Nesse sentido, cada cena selecionada é um ritual que conduz a protagonista e a nós, espectadores-pesquisadores, a uma determinada experiência de entendimento e transformação. A fim de orientar os leitores, enumeramos os principais giros da espiral analítica em relação dinâmica com as bifurcações cênicas que são os lugares visitados:

- Giro 1: Quietude (Casa Dom Inácio de Loyola, Abadiânia, GO)
- Giro 2: Em fluxo na multidão e na natureza (Vale do Amanhecer, Planaltina, DF - ensaios fotográficos em paisagens brasileiras)
- Giro 3: Dor profunda (Zezito Duarte, Chapada Diamantina, BA)
- Giro 4: Cura no xamanismo (Rudá Iandê e Denise Maia, Curitiba, PR)
- Giro 5: Entendimento profundo da performance (Sesc Pompeia, SP)

O giro é um movimento que não pode, nem deve, submeter-se a um campo unívoco de conhecimento. Sendo corporal, entretanto, é passível de ser comunicado por um roteiro de palavras que funcione como mediação entre músicos e bailarinos, escritores e roteiristas de diversas artes que não somente a cinematográfica, performers e poetas, acadêmicos e artistas. A performance é a prática artística emblemática deste tipo de mediação, expresso no estudo de caso *Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970* (CHEVALIER, 2011). Artigos acadêmicos podem valer-se de certa partitura verbal, certa sintaxe performática enriquecida pela prática de roteirização de performances, algumas publicadas em revistas, tais como a literária *0 to 9* e a revista de arte *Avalanche*, analisadas pelo estudo de caso. A conclusão é a de que:

A transmissão da experiência da performance não consiste apenas, portanto, de uma mudança de vocabulário entre roteiros, relatos e textos críticos, mas também de novas formas de linguagem, cuja leitura dá lugar ao fôlego, à respiração e à percepção direta dos movimentos, dos gestos e do sentir (CHEVALIER, p. 64, tradução nossa).

Nesse sentido, o **giro** é um recurso de roteirização performática. Apresenta uma sintaxe própria para alinhar interpretações das cenas do *Espaço Além* como peça única do corpo-consciência, dito de outro modo, um plano-sequência das experiências de notável intensidade corporal, por meio de rituais, que atingem elevados graus de conscientização a respeito do sentido da vida.

A protagonista do documentário dá um exemplo paradigmático de corpo-consciência (ainda que não seja o termo utilizado por ela) por meio do giro quando analisa uma fotografia de Pierre Verger:

Esta é bem bonita [aponta para a foto exposta na parede e pede à câmera]. Você pode tirar uma foto, por favor? Bem fechada. Se isolarmos esta imagem [a câmera filma o busto do homem na foto e Abramović tapa o pescoço dele com os dedos], só a cabeça, desconectada do próprio corpo, ele parece estar num estado de meditação. Mas quando olhamos para baixo, vemos o corpo inteiro em pleno movimento. Tudo está em fluxo. As pernas estão para um lado. Vemos que é um movimento rápido, compreendemos isso pela posição da vestimenta. Ele parece estar fazendo um giro de quase 360 graus em volta do corpo. Há quietude e movimento ao mesmo tempo. É um equilíbrio total. É uma imagem hipnotizante feita por Pierre Verger. (*Espaço Além*, 2016)

Figura 1 - Frame da cena em destaque



Fonte: *Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil*, 2016.

O gesto da performer se une ao giro do homem na foto para explicar o corpo-consciência, assim como a pesquisa acadêmica interpretará, a seguir, os giros ritualísticos da performer.

Na primeira viagem, Marina Abramović cobre uma jornada típica do turismo espiritual, com visitas a locais famosos. Neles, há momentos em que a artista está no meio da multidão, dentre o grande fluxo de visitantes. Em outros, dá aos atores locais o protagonismo, como no caso do médium João de Deus, que presidia, então, a Casa Dom Inácio de Loyola, em Abadiânia, GO. O médium aparece, no início do filme, em meio às cirurgias espirituais que realiza ao intervir, literalmente, tal como os médicos cirurgiões, no corpo físico dos crentes. As imagens causam um impacto inusitado. Na primeira cirurgia, João de Deus enfia uma tesoura no nariz de um homem. Na segunda, raspa com uma faca o olho de outro, cena que nos faz recordar do filme *Um cão andaluz*, de Buñuel. Na terceira, corta o abdômen de uma mulher e, em seguida, costura-o.

Na atuação de João de Deus, observa-se que o documentário traz uma relação intrínseca com a performance, a qual significa literalmente desempenho⁸. Dito de outro modo, a palavra coincide com o ato daquele que representa determinado papel social. Esta simbiose pode ser verdadeira, no

⁸ A veracidade questionável na performatividade, em que um ato tem efeitos eficazes mesmo que não haja implicação ética, torna-se eficazmente irônica no caso de João Deus, posteriormente acusado e preso por denúncias de estupro e posse ilegal de armas. Um estudo sobre a performatividade não somente quanto a João de Deus, mas a diversos líderes religiosos, apesar de merecer investigação, não é foco deste artigo.

sentido de ser sincera, ou falsa, no sentido de faltar com aquela. Neste território da representação e do ato responsável do sujeito em negociação com o mundo está a **performatividade**, enquanto ação previamente planejada, que pode vir a confundir ou enganar o interlocutor.

O ponto de partida dos estudos da performance é o **ato performativo**, contudo, esse não alcança a instância artística da *Performance art*, pois essa está interessada, sobretudo,

(...) na originalidade da experiência criativa quanto ao uso do corpo, na natureza indivisa e voluntária do gesto, na atitude e na conduta do artista em uma situação extracotidiana que visa, primordialmente, desestabilizar tudo aquilo tomado como repetitivo ou corriqueiro, perpetrando um ato inaugural (...) (MOSTAÇO, 2018, p. 21).

A performatividade está destinada a criar ilusões, é um ato vinculado à ficcionalidade. Na arte da performance, não é o caso de dizer que a arte imita a vida cotidiana, mas da construção de um eu mediante a reprodução de ações ou comportamentos repetidos paródicos ou inaugurais com propósito artístico (MOSTAÇO, 2018, p.44).

A *Performance art* recorre com frequência aos momentos ritualísticos socialmente estabelecidos, àquela zona pouco clara entre a pulsão e a cultura. Contudo, o performer tende a desestabilizar desvirtuando o ritual, com uma contraparte intelectualizada e inovadora. É comum o emprego de estratégias de crítica, zombaria, ironia e desrecalque localista, dentre outros, o que não é o caso de *Espaço Além*.

Na Casa Dom Inácio de Loyola, consideramos que a protagonista foi uma observadora participante atenta aos procedimentos espirituais, sobretudo, no papel dos médiuns em atender às necessidades tão urgentes de pessoas que ali acudiram a uma última esperança de cura a graves doenças. Observa como os médiuns incorporam entidades que curam a dor e conversa com pessoas, em formato de entrevista, a respeito de como os médiuns acessam a quarta e a quinta dimensões da existência. A tese da observação participante, método apreciado na antropologia, sustenta-se pelo fato de que Marina fazia parte da corrente de intercessão espiritual, sentada junto aos médiuns.

Além de comentar as ações dos médiuns e dos fiéis, a narrativa *voiceover* conclui que ao acompanhar tão de perto uma intervenção cirúrgica de João de Deus no olho de um homem, pôde ao menos curar o medo que sentia em relação a seus próprios olhos. É uma asseveração pontual, mas indica que, na sua observação participativa em um ritual de intervenção cirúrgica, transformou uma relação específica dela mesma com o corpo.

A imagem de divulgação do *Espaço Além* é Marina Abramović de olhos fechados, na postura em que estava na corrente de intercessão. Acompanhou-a neste trajeto do documentário o fotógrafo

Marco Anelli, que tirou esta e outras fotos que por si só compuseram uma performance artística chamada *Places of Power* (2015). A fotografia de divulgação do documentário, em específico, revela representação costumeira da visão espiritual, de olhos fechados. Uma série de fotografias do momento da intercessão em sequência representam o processo de incorporação dos médiuns. Portanto, a observação participante de Marina cumpria o papel de muni-la de conhecimentos performáticos em função de sua arte, mas também se abria para uma experiência pessoal. Para uma performer, a experiência pessoal e o fazer artístico são indissociáveis, por ser impossível prescindir do corpo para vivenciá-los.

O primeiro giro do corpo-consciência, assim como a foto de Pierre Verger que ela analisa, tem movimento e quietude. Movimento, na medida em que atua diretamente com os médiuns, em destaque João de Deus, nos processos de cura à dor física e espiritual. Quietude, porque de olhos fechados tem uma visão.

Quando estava na corrente de intercessão, o registro objetivo, inicialmente, mostra Marina sentada em meio aos outros, vestida toda de branco, com um pano na cabeça. O som da sua voz mansa diz que, enquanto prestava atenção na respiração, apareceu em sua mente um barco pequeno de madeira. Em meio à descrição, a imagem fílmica de um mar calmo a substitui. Ela continua a narrativa *off*. No chão, está deitado seu ex-marido, com a mulher dele. Ela ouve uma voz que a encoraja a deixá-los seguir até que sumissem na neblina, como se nunca tivessem existido. A única voz é a de Marina a nos contar a visão.

Destarte, o primeiro giro ritualístico transforma a protagonista. Com a quietude, curou a dor de uma separação, com o movimento, perdeu um medo profundo em relação aos seus olhos.

A jornada da equipe do *Espaço Além* não tinha a intenção de fazer um espetáculo em cada parada, nem desestabilizar nada, muito pelo contrário, pela forma apresentada, Marina era parte da multidão naqueles lugares, para aquelas pessoas, mais uma buscadora, apenas seguindo o fluxo, completamente entregue, compondo o coletivo, com uma certa intimidade em relação às práticas religiosas. Como no templo do Vale do Amanhecer, no Distrito Federal, em que é dada atenção especial, com um certo espanto, ao amálgama de símbolos religiosos, além das vestimentas, cantos e danças. Lá, registra-se que a postura participante da protagonista é semelhante à levada a cabo na Casa Dom Inácio de Loyola, mas com menos controle do processo. Apesar de estar sentada em algumas cenas, tanto como objeto de orações, ao receber energia advinda da imposição das diversas mãos de fiéis acima da sua cabeça e de outras pessoas, incluindo crianças, quanto orando em intercessão a pessoas doentes; em geral Marina vai de um lugar a outro com a multidão, como em uma visita guiada, pelo grande complexo espiritual.

Ora naqueles lugares de grande fluxo de pessoas, ora em um ensaio artístico ou fotográfico, em meio à natureza, com tomadas de campo aberto, o movimento da performance de Marina é pendular. Por exemplo, quando ela aparece sentada em uma cadeira em primeiro plano, vestida de branco e de olhos fechados, o corpo dela corresponde à figura, embora relativamente desproporcional, devido à paisagem gigantesca do cerrado que se torna o fundo do quadro. A composição transmite profunda paz.

O movimento pendular, de modo alegórico, indica o pertencimento ao coletivo eclético e ecumênico, por um lado, e a cura na natureza. A série de fotografias *Places of Power*, de Marco Anelli (2015), com Marina em postura integradora com a natureza, mostra que o poder que dá sentido à vida não é posse apenas de certas pessoas, ou então, mostra que lugares com poder são capazes de elevar a consciência espiritual das pessoas. Assim, Marina Abramović bebe na fonte da iluminação espiritual, tornando-se parte da paisagem deste mundo que provê todas as respostas, apesar da imensa dificuldade em compreendê-las. É uma representação curiosa, ao nosso ver, a protagonista diante da paisagem brasileira. Restará sempre a tentação de interpretar como um monumento apolíneo a eternidade da pessoa cristalizada no sublime da paisagem. No entanto, a tentadora crítica não é justa para ensaios artísticos. Em outros contextos, como apontado contra Sebastião Salgado, a perfeição técnica da fotografia ocorre em detrimento do retrato ético. Mas, como a relação da pessoa retratada é com a natureza extasiante ou sublime, no caso de Marina fotografada por Marco Anelli, a crítica contra a perfeição não funciona, pois é um ensaio artístico, não é jornalismo fotográfico.

O segundo giro ritualístico de Marina é pendular também quanto ao espaço-tempo de sua trajetória artística. Angelo Capasso, em *Deposition, Decomposition. Losing the Body Sublime: Marina Abramović between Performance and Performativity* (2015), argumenta que a performance ocorre como potência, isto é, performatividade, quando registrada em fotografia:

Performar não define somente a duração e a persistência, mas também a extensão, que é um valor temporal tanto quanto espacial. ‘Performatividade’ enfatiza a potencialidade conceitual que implica uma metamorfose, extensão espacial, duração protrusa, inclusão; em relação à obra de arte, ressalta o potencial de ampliar o espaço por meio de conceitos, bem como performar o espaço por meio de conceitos ao usar gestos e/ou objetos (p. 49, tradução nossa)

Com objetos, Capasso refere-se aos objetos transitórios que podem substituir a presença de Abramović numa performance, incitando a participação do público em diversas obras, numa experiência imersiva. A fotografia cumpre um papel similar, inclusive mais potente no sentido de perdurar no tempo, solucionando a gasta assunção de que o performer tem que estar de corpo presente

(*body art*) na obra para o acontecimento performático ocorrer e, conseqüentemente, tal acontecimento ser efêmero.

O movimento pendular do segundo giro ritualístico do documentário, portanto, não é concludente. Trata-se de um tique-taque entre a presença e a ausência da artista em meio ao público. Porém, estar ausente significa, agora, estar presente na natureza, sendo parte dela. Segundo a protagonista, no documentário, a natureza não precisa de arte. Sendo Abramović uma artista, significa que seu entendimento da natureza dissolve sua presença artística enquanto corpo, desmaterializando-se na foto, mas permanecendo como potência, nas palavras de Capasso, como performatividade.

O documentário *Espaço Além* contribui à elevação da fotografia como linguagem performática da artista ao filmar o fotógrafo em ação, instruindo a protagonista sobre o gesto que ela poderia fazer para compor a foto em que está sob uma bela cachoeira. Um discreto elogio a este documentário foi tecido por Chanda Carey em *Film and the Performance of Marina Abramović: Documentary as Documentation* (2019). A estudiosa analisa quatro documentários realizados sobre a artista, entre eles, o *Espaço Além*. O último, segundo Carey, dá relevo à linguagem de registro visual que melhor representaria o trabalho de Marina, a fotografia. As produções audiovisuais são muitas vezes orientadas por interesses de mercado, como a espetacularização do documentário *The Artist is Present* (2012), além de, ao aumentar o círculo de audiência ao difuso público das redes sociais, perder um público coeso de fruidores de arte. Por sua vez, as fotografias, pelo menos as tiradas por Anelli, registram de maneira mais fiel a obra performática, sem o viés mercadológico.

De fato, a democratização do acesso à arte não corresponde a uma democratização do aprendizado de fruição da arte nos espaços tradicionais, enfraquecendo o efeito artístico sobre os espectadores. Mas não deixa de ser uma interpretação elitista. Por fim, a performatividade como extensão do espaço e do tempo na fotografia, tal como formulada por Capasso, garante uma sobrevida ao espaço da performance maior que a sobrevida dos espaços tradicionais da arte.

Chega o momento em que qualquer história na face desta Terra, ficção ou realidade, se depara com o conflito. Uma barreira que simplesmente não se desfaz. Imprevisível. São agressões que chacoalham a estrutura do corpo e mostram quem somos. O melhor exemplo é o momento da primeira experiência da protagonista e de parte da equipe com o chá de ayahuasca, na Chapada Diamantina, consistindo na última experiência ritualística dela registrada na primeira viagem, de 14 dias, entre 2012 e 2013. Ela narra em *off* a ansiedade anterior à experiência, o momento em que experimenta, o que vê enquanto o chá não faz efeito e as memórias de quando viveu os efeitos do alucinógeno. As imagens são realistas no primeiro momento. Em seguida, tornam-se metáforas imagéticas, que produzem uma sensação embaçada e desfocada do corpo da performer, do fogo que

rutila da fogueira e da noite. A trilha sonora mescla os sons guturais da performer com uma música que remete ao transe, entre os espaços silenciosos da voz que narra.

Durante o efeito do alucinógeno, ela conta sobre suas reações fisiológicas involuntárias e a imagem que tem da sua mente, toda fragmentada e estilhaçada, como um espelho em centenas de pedaços, os quais se movem soltos e correspondem à própria memória dela e à percepção da sua própria existência. Nesse momento, ela tem uma visão, de estar em uma cozinha mexicana, na qual havia um casal de idosos que riam dela, porque sua alma estava aprisionada ali. Foi então que teve a certeza de que nunca conseguiria libertá-la.

O terceiro giro, portanto, não é agradável. Mostra que o ritual como mediação, sendo o que está entre o ser e aquele em quem pode ser transformar, pode ser tão forte que se impõe como muro. São as paredes da prisão, mais especificamente, do inferno de cada um. A dosagem não é encontrada com equilíbrio, a primeira dose do chá não faz efeito, mas a segunda a destrói. O reconhecimento da limitação do personagem é traço essencial de qualquer história. Assim, o conflito é previsível na trama, apesar do obstáculo aparecer como um revés não previsto.

O primeiro giro tinha o corpo-carne como locus elemental. O segundo, o ar do tempo soberano a pairar no horizonte. O terceiro, é o fogo que anuncia a morte e a infância. A fumaça como figura num écran negro é a transição fílmica e pano de fundo para esta cena do ayahuasca, estendendo-se à fogueira que aquece o corpo alucinante de Marina. De certo modo, as paredes da prisão são feitas de fumaça, aquilo que perdura quente da lava. Se há um momento em que a dor profunda da protagonista vem à tona do exterior, é no terceiro giro, em que a consciência desperta por conta de um chá, dentro do corpo, e rugem. O delírio queima a placidez com a lucidez das antigas dores.

A transição para o giro seguinte foi praticamente o oposto. A água molda o relevo da tela, aos poucos trazendo o rosto de Marina Abramović e, depois, seu corpo nu flutuando nas águas de um rio cercado por um bosque acolhedor. Sem sombra de dúvidas, existe um caráter de purificação nesta peregrinação, uma jornada de busca interior. A protagonista mostra-se totalmente vulnerável aos cuidados dos xamãs Rudá Iandê e Denise Maia, em Curitiba, nas sessões de banhos de ervas e lama que tinham o objetivo de eliminar seus problemas e traumas acumulados.

Em termos do peso de cada ritual na busca pela cura, a estadia em Curitiba destaca-se como o lugar em que a protagonista se sente mais à vontade, confiante no trabalho dos xamãs. O ritual em que Marina nua tem que quebrar ovos, cada um relacionado a uma dor, traz grande comoção para ela. Não consegue quebrar um ovo e chora, com a presença da xamã Denise, a mesma que revela para Marina a missão de ajudar os humanos a transcender a dor.

Registra-se, nesta estadia, a segunda experiência da protagonista com o ayahuasca, no meio do bosque e sem a *bad trip* da primeira vez. É interessante notar que ela tenha considerado uma experiência delicada e afetiva como a xamânica em Curitiba como aquela que lhe deu uma resposta robusta sobre a cura. Experiência essa que se elevou à menção em narração *off* na primeira cena da caverna, mas não durante o respectivo ritual, e trouxe um entendimento importante sobre o novo papel da artista.

Após encontrar a cura no xamanismo, que consistiu no quarto e penúltimo giro do corpo-consciência, Marina imbuí-se de uma nova práxis. Passa de aprendiz a guia espiritual. A entrada na caverna ao final do documentário ocorre com o conhecimento dos novos instrumentos da performance, com os quais o público encontra seu eu superior sem a necessidade da presença da performer tête-à-tête na cena, somente no contato com os instrumentos.

Embora a artista diga que não sabe o que encontrará na nova exploração, temos um indício da emergente concepção. A arte faz-se necessária no contexto urbano, no qual a separação entre a humanidade e a natureza requer estratégias holísticas de autoconhecimento. Se o ser humano instrumentaliza a natureza, tal como ocorre com a violenta mineração nas entranhas da Terra, por outro lado, pode valer-se do contato com os minérios para viabilizar um processo de conscientização existencial.

É uma nova era para a carreira dela, segundo a artista, pois ela sempre foi objeto central e imprescindível de suas performances, mas passou a acreditar que precisava sair de cena. Foi o que fez na Exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo, de 10 de março a 10 de maio de 2015. O documentário registra a interação do público com minérios organizados de diversas formas pelo espaço, de modo a facilitar a conexão das pessoas consigo mesmas sem o burburinho caótico das cidades. Contava-se com fones de ouvido para bloquear o som externo, entre outras estratégias do método Abramović para abrir a possibilidade de uma experiência de corpo-consciência.

Essa exposição foi diferente de tudo que ela fez anteriormente. Primeiro, por causa do espaço, um local de muita circulação de pessoas. Além disso, porque incluiu ações de artistas brasileiros e o público pôde vivenciar o método de investigação criado por ela, mas prescindindo da sua presença, que era ocasional.

Para Marina Abramović, a *Performance art* é um acontecimento previamente elaborado em um roteiro. É uma construção mental e física, baseada em conceitos, em que a performer executa ações em um tempo e espaço específico em frente a uma audiência. Ela acrescenta que há um diálogo

intersubjetivo e energético entre um performer e o público. Ambos trocam energia e é neste lugar que se construía a obra.

Construía. Agora, como mensagem final, as possíveis relações entre ritual e performance são questionadas. Antes dos giros do corpo-consciência, quando a performer executava a cena, lidava com o que ela chama de Eu Superior. Quanto mais forte era a performance, maior era o potencial de transformação. Depois de uma vivência em um ritual a pessoa não é mais a mesma, pois ocorre uma transformação. Na performance, é a mesma coisa, quanto mais complexa e potente maior é o potencial de transformação.

Como contraponto, a arqueologia filosófica de Giorgio Agamben em *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista* (2019) indica que um ritual pode envolver ou não uma transformação. A práxis ocidental contemporânea teria raízes na teoria da liturgia católica medieval, na qual um padre, por exemplo, pode realizar um batismo estando subjetiva e verdadeiramente comprometido com o rito ou não. No caso da não implicação ética, de qualquer maneira o batismo produz o efeito da transformação naquele que passa pelo rito. O filósofo sustenta que a liturgia é um dos arquétipos da performance, na medida em que na última não há obra externa tal qual uma pintura, o próprio performer e sua subjetividade são a obra. Independentemente de haver ou não uma implicação ética subjetiva na intencionalidade do performer, há performatividade, ou seja, produz-se um efeito social ou artístico.

Marina Abramović, por sua vez, agora constrói uma concepção de performance em que o rito de transformação não depende da presença da performer, ou melhor, há um lócus pré-performático em que ela está presente, o **espaço-além** da performance originária, que tem como obra resultante as ferramentas da performance a serem utilizadas na performance como tal, naquela em que o público é a obra. Se antes a asseveração de Marina era de ela sempre estar presente como obra, junto aos objetos transitórios (objetos cênicos fundamentais para a performance) e em contato com o público, agora ela está presente como dispositora das ferramentas da performance em dado espaço e de acordo com um roteiro de exploração imersiva, assim como a exposição no Sesc Pompeia ao final do documentário. Este é o quinto e último giro: “o entendimento profundo da obra de arte”, como diz a protagonista.

Marina Abramović desmaterializada e um tanto guru, se seguirmos a sugestão do enredo de *Espaço Além*, não é o Eu Superior do público, entretanto, estaria virtualmente presente em cada processo do ritual da obra do público, como curadora e guia litúrgico, ditando os limites na organização e exterioridade do rito. Trata-se de uma apropriação artística cara ao momento atual, de

potencializar a experiência imersiva na fruição das obras, contando com a participação do público no próprio concebimento do que é o trabalho artístico, através de suas sensibilidades.

Cadenas (2011) propõe que o público-participante é o modo por excelência da participação dos espectadores de trabalhos cinematográficos do século XXI. Documentários evolutivos, em que novos materiais são adicionados de maneira colaborativa pelo público-participante à obra em construção na internet, são um exemplo de participação dos espectadores na elaboração do filme. O autor qualifica tal modalidade de participação como pós-moderna, defendendo a ampliação de seu uso em nossos tempos.

Na esteira deste pensamento, o público espectador do documentário *Espaço Além* não chega a intervir na elaboração do filme, pois, assim como o público-obra da nova concepção de performance de Marina no Sesc Pompeia, segue o rito que são as sequências de situações rituais, não participando do roteiro. Por outro lado, Marina, como protagonista e co-roteirista, participa do documentário e, por meio de suas experiências filmadas e reflexões sobre tais experiências registradas em *voiceover*, foi público-participante das gravações, a encorpar a sequência narrativa com a mescla de indagações espirituais, emocionais e artísticas que busca “curar” e, por consequência, transformar corpos-consciência.

Uma possibilidade para futuros documentários performáticos seria incluir a participação de algumas pessoas realizando a performance cinematográfica proposta por um performer roteirista. No caso do *Espaço Além*, isso poderia ter ocorrido ao manter na montagem final uma situação de filmagem em que os participantes da exposição no Sesc Pompeia comentassem seu ritual de transformação, influenciando, seja por meio de entrevista ou outros recursos, na forma da narrativa. De fato, há uma série de entrevistas de participantes a dar depoimentos de olhos fechados como extras da montagem final que teriam conferido profundidade ao último giro do corpo-consciência.

Propomos, portanto, que um documentário performático pode se tornar uma performance cinematográfica ao permitir, já no planejamento de seu roteiro performático, que certo público espectador passe por uma experiência imersiva num ritual performático e colabore para a construção da narrativa em torno de dado procedimento artístico.

4. CONCLUSÃO

Do ponto de vista do roteiro cinematográfico, o *Espaço Além* contempla as classificações de Paiva e Souza, Cadenas e Puccini. É um filme de estrada, de busca espiritual, emocional e artística da protagonista Marina Abramović, sequenciado como um percurso por lugares de poder espiritual, nos quais encontra pessoas que a ajudam na empreitada. O roteiro aberto do documentário, por sua vez, provoca possibilidades, devido a que as filmagens envolviam, sobretudo, eventos autônomos.

Finalmente, ressaltamos que as características do roteiro aberto não contradizem a noção de documentário performático, uma vez que o roteiro expressa a estruturação da sequência narrativa como conjunto de procedimentos que adequam decisões autorais nas três etapas do roteiro (pré-filmagem, filmagem e montagem).

Para a concepção de uma **performance cinematográfica**, por sua vez, é necessário sustentar duas teses até aqui defendidas, sendo elas: 1) construção de roteiros abertos para a realização de filmes de busca ou de documentários performáticos e da arte da performance; 2) atenção à experiência, para compreender os acontecimentos ao ponto de alcançar a transformação pessoal, a qual se atinge somente através de uma minuciosa supervisão da consciência, de um processo de enriquecimento da mente, derivado da posse dela pelo próprio organismo, ou seja, a identificação de mim própria, do meu corpo, como dona dos conteúdos mentais (DAMÁSIO, 2020). Esse processo de mente e corpo da segunda tese, chamamos de **corpo-consciência**.

Por sua vez, os **giros do corpo-consciência** são uma contribuição conceitual deste artigo. Trata-se de uma estratégia interdisciplinar de roteirização aberta dos processos de transformação da consciência, refletidos em uma sintaxe performática que alude aos movimentos dos personagens durante e após os ritos. Em linha reta, na sucessão temporal da narrativa, mas circundando a si mesmos no processo de autoconhecimento, numa espiral.

O hibridismo entre obra cinematográfica e obra de performance constituiria uma via para futuros documentários explorarem. Conseqüentemente, o roteiro de uma **performance cinematográfica** deve ser aberto às vivências de transformação pelas quais os atores da narrativa passam, bem como incluir a possibilidade de que os telespectadores em alguma medida tenham uma experiência de imersão sensitiva nos rituais a que assistem, transformando-se.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019.

ANELLI, Marco et al. **Marina Abramović: Places of power – Photographs By Marco Anelli**. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2015.

BALÁSZ, Huli de Paula. **Fronteiras e paradoxos: a relação intermediática entre cinema e performance no documentário Espaço além - Marina Abramović e o Brasil**. 2020. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal De São Carlos (UFSCAR). São Carlos, 2020.

CADENAS, Alexis. El guion cinematográfico en el siglo XXI: diseñado para provocar posibilidades. **SituArte**, Maracaibo, v. 6, n. 11, p. 21-30, jul./dez. 2011.

CAPASSO, Angelo. Deposition, Decomposition, Losing the Body sublime: Marina Abramović between Performance and Performativity. In : BUONOMO, Leonardo ; VEZZOSI, Elisabetta (Ed.) **Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom. Selected Papers from the 22nd AISNA Biennial International Conference**. Trieste : EUT Edizioni Università di Trieste, 2015, p.47-59.

CAREY, Chanda Laine. Film and the Performance of Marina Abramović: Documentary as Documentation. In: HALLAS, Roger (Ed.) **Documenting the Visual Arts**. New York: Routledge, 2020, p. 99-112.

CHEVALIER, Pauline. Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970. **Marges**, Paris, n. 13, p. 52-64. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/marges.429> . Acesso em: 08 out. 2021.

CORDOVIL, Daniela. A experiência mística e o sagrado na obra de Marina Abramović. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 23, n.1, p. 8-20. jan./jun. 2020.

DAMÁSIO, António. **Sentir e Saber: a caminho da consciência**. Lisboa: Editora Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2020.

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://www.youtube.com/watch?v=6eFWypNG9TI> . Acesso em: 14 mar. 2021.

ESPAÇO ALÉM – MARINA ABRAMOVIĆ E O BRASIL. Roteiro: Fabiana Werneck Barcinski, Marco Del Fiol e Marina Abramović. Direção: Marco Del Fiol. Brasil. Casa Redonda, 2016, 86 minutos. FullHD. Color.

GIL, José. **Caos e ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

MARINA ABRAMOVIĆ INSTITUTE (MAI). **Marina Abramović and Brazil: The Space In Between**. Disponível em < <https://mai.art/thespaceinbetween>>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MARINA ABRAMOVIĆ: THE ARTIST IS PRESENT. Diretores: Matthew Akers, Jeff Dupre, 2012, 106 minutos. FullHD. Color.

MOSTAÇO, Edelcio. **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Editora Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

MUKHAMETZYZANOV, Rusten; MARTYNOVA, Yulia; MARTYNOV, Dmitry; MINGALIEVA, Leysan. Cultural and Historical Roots of Performance Art. **Journal of History Culture and Art Research**, Budapeste, v. 7, n. 4, p. 62-68, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i4.1816>. Acesso em 8 out. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 57-71.

PAIVA, Samuel; SOUZA, Gustavo. Roteiros abertos em filmes de busca. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 175-191, 2014.

PUCINI, Sérgio. Considerações sobre o roteiro de documentário. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, n. 6, p.41-54, jul./dez. 2010

RIBEIRO, Leonardo. **Espaço Além**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/espaco-alem-marina-abramovic-e-o-brasil/>. Acesso em 05 out. 2021.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Apresentação anterior: um primeiro desenvolvimento do tema foi realizado por Marissel Marques no VIII Encontro de Jovens Investigadores do CEIS20, jan. 2020.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: a Marco Del Fiol, pela interlocução na fase inicial da pesquisa.

Felipe Honório de Araújo

Doutorando em Literatura pela *Universidad de Antioquia* (UdeA), com pesquisa em literatura comparada. Graduação e licenciatura em filosofia pela Universidade de Campinas (UNICAMP) e mestrado em filosofia pela *Pontificia Universidad Javeriana Bogotá*. Professor de português para estrangeiros na universidade ICESI.

E-mail: honorioaraujo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1427-331X>

Marissel Marques

Doutoranda do curso de Estudos contemporâneos no Centro de Estudo Interdisciplinar do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra – PT. Possui Mestrado (Stricto Sensu) pelo Programa de Pós-graduação em Ensino, História e Filosofia da Ciência e Matemática pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É artista da performance.

E-mail: divinivir@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6097-9455>