

A experiência mística e o sagrado na obra de Marina Abramović

Mystical experience and the sacred in the work of Marina Abramović

Daniela Cordovil

RESUMO

O artigo pretende analisar as condições de transposição da experiência mística para a obra de arte a partir da análise da obra de Marina Abramović. A principal hipótese desta pesquisa é que as noções de sagrado e de espiritualidade são um elemento chave para compreender como se dá a passagem das performances que tematizam o corpo que sofre, para performances cuja ênfase está no corpo que se cura. Para apoiar a análise, serão utilizados imagens e informações apresentados no filme “Espaço Além. Marina Abramović e o Brasil” (2016), assim como testemunhos, vídeos, websites e entrevistas da artista. A partir da análise das obras e da trajetória da artista será feita uma reflexão sobre o lugar do sagrado na arte contemporânea.

Palavras-chave: sagrado, arte contemporânea, xamanismo, performance, cura

ABSTRACT

The article analyzes the transposition of mystical experience to the work of art in Marina Abramović. The main hypothesis of this research is that the notions of sacred and spirituality are a key element to understand the passage from performances that thematizes the body that suffers, for performances whose emphasis is on the body that is cured. To support the analysis, will be used images and information presented in the film “In between. Marina Abramović and Brazil” (2016), as well as testimonies, videos, websites and interviews of the artist. The analysis of the artist works and trajectory will support a reflection on the place of the sacred in contemporary art.

Keywords: sacred, contemporary art, shamanism, performance, healing.

¹ Professora de Antropologia da Universidade do Estado do Pará. Doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília. Realizou pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Contato: daniela.cordovil@gmail.com. Submetido em 27/12/2018; aceito em 03/05/2019.

Introdução

Marina Abramović foi uma das pioneiras na arte da performance, tendo iniciado sua carreira nos anos 70. A partir dos anos 2000, a artista tornou-se uma das maiores referências mundiais neste gênero artístico, conhecida por realizar performances que tematizaram os limites do corpo, a violência e a dor. Nas últimas décadas, o trabalho de Abramović tem se direcionado para performances onde são propostas experiências mediadas, utilizando-se de objetos materiais, como rochas e cristais (Demaria, 2004). Nestas performances, a questão da cura, do eu e do outro, tornou-se um tema preponderante. Esta virada compreensiva do papel da performance enquanto mediadora de transformações humanas tem sido tema de palestras e de reflexões recentes da artista, que pretende criar um Instituto, onde porá em prática suas concepções sobre performance.

Este texto irá problematizar a passagem destes dois momentos na carreira da artista, através de um debate a respeito do lugar do sagrado e da experiência mística no trabalho de Marina Abramović. A principal hipótese desta pesquisa é que as noções de sagrado e de espiritualidade são um elemento chave para compreender como se dá a passagem das performances que tematizam o corpo que sofre, para performances cuja ênfase está no corpo que se cura.

Para o teólogo Rudolf Otto (1985), o sagrado é o elemento não-racional da fé, apreendido pelo sujeito que crê como experiência incomensurável e indescritível. Otto defende que a experiência do sagrado é inapreensível pelo sujeito não-crente e funciona como um *a priori* da mente humana. Devido a este caráter inapreensível do sagrado, abordagens sociológicas da religião preferem concentrar-se nos efeitos da crença na sacralidade de certos objetos ou seres para a organização da vida social. Para a sociologia da religião, o sagrado confunde-se com a própria sociedade (Durkheim, 1989).

O sagrado é vivenciado pelos indivíduos por meio da experiência mística. Com o processo de secularização do Ocidente, a experiência do sagrado passou a ser cada vez mais relegada a uma esfera individual e extraordinária, tornando o misticismo e a experiência mística algo apartado do cotidiano e dos dogmas religiosos (Certeau, 1992: 14).

De todos os aspectos da experiência mística, um parece estar particularmente próximo da arte, o do rito de passagem ou de iniciação. Trata-se de um conjunto de processos destinados a transformar o sujeito de um estado para o outro (Van Gennep, 1978). Os ritos de passagem estão presentes em todas as culturas e são realizados com diversas finalidades, tais como mudanças de fases da vida, de estado civil e de condição religiosa (Turner, 1974). O rito de passagem de cunho iniciático ou religioso tem como finalidade proporcionar ao sujeito uma transformação pessoal após um contato privilegiado com o sagrado.

A arte da performance é um gênero artístico que se fundamenta na vivência de experiências transformadoras, mediadas pela interação do artista com o público. Turner e Schechner (1987) chamam a atenção do caráter de rito de passagem presente na performance, tendo desenvolvido estudos no sentido de aproximar a performance arte das experiências rituais.

Diante destas colocações, este artigo pretende analisar as condições de transposição da experiência mística para a obra de arte no trabalho de Marina Abramović. Para apoiar a análise, serão utilizados imagens e informações apresentados no filme “Espaço Além. Marina Abramović e o Brasil” (2016), assim como testemunhos, vídeos, websites e entrevistas da artista. O documentário “Espaço Além” (2016), dirigido por Marco del Fiori, é um importante testemunho

da influência de questões espirituais na compreensão de Marina Abramović sobre a performance. Ao mostrar o itinerário de Abramović por lugares sagrados no Brasil, o diretor apreende alguns elementos que servem como inspiração para suas mais recentes performances, especialmente para o trabalho *Terra Comunal*, exposto em São Paulo em 2015.

Performance como a Arte da Dor

Marina Abramović divide sua carreira em três etapas, trabalhos de juventude, trabalhos com Ulay, e trabalhos solo². Os trabalhos de juventude de Marina Abramović tiveram quase sempre como tema a questão da violência e da dor. Aos 23 anos, Marina encenou *Rhythm 0*, onde dispôs 72 objetos que poderiam ser utilizados pelo público em seu corpo durante seis horas. Nesta performance, a artista recebeu ferimentos em diversas partes do corpo, teve suas roupas arrancadas e uma arma carregada foi apontada para a sua face.

Neste período, também foram realizadas as performances *Rhythm 10*, *2 e 5*, nas quais Marina experimenta drogas psiquiátricas diante do público, corta suas mãos com uma faca e deita-se no interior de uma instalação em chamas, que a faz desmaiar. Como destaca Cristina Demaria “Enfrentar a dor, o sangue, os limites mentais e físicos do corpo, são elementos constantes das atuações de Abramović durante esses anos³” (Demaria, 2004: 297).

O resultado da interação do público nestas performances desvelou a violência e a violação do corpo feminino. Como relata Abramović, sobre *Rhythm 0*, o público tornou-se agressivo diante da sua passividade, colocando-a em três papéis: o da madona, o da mãe e o da prostituta. Marina também ressaltou que as mulheres não agiram contra ela, apenas diziam aos homens o que fazer. Segundo Demaria:

Um evento como *Rhythm 0*, baseado em uma aparentemente simples inversão de papéis (o artista é passivo e o público é ativo), e nas possíveis relações e efeitos causados pelos objetos, cria um espaço ritual no qual o corpo oferecido é imediatamente vestido com típicas imagens e papéis de gênero (madona, mãe, prostituta) para que estas sejam enfrentadas, para que se possa estabelecer com elas algum tipo de relação, ou mesmo para que elas sejam contempladas na sua presença silenciosa⁴. (Demaria, 2004:300).



Rhythm 0 (1974)

² Fonte www.marinaabramovic.com

³ Tradução livre do original em inglês.

⁴ Tradução livre.

Em 1975, Marina conheceu Ulay com quem dividiu a sua vida e seu trabalho criativo por 12 anos, até separarem-se definitivamente em 1988, em uma performance onde caminharam por 90 dias, partindo de lados opostos da Muralha da China, até encontrarem-se para dizer adeus. Com Ulay, Marina realizou performances que abordaram a relação entre dois seres humanos em suas diversas possibilidades. Na performance *Rest Energy*, Ulay aponta uma flecha em direção ao coração de Marina, enquanto um microfone permite ao público escutar a aceleração de seus batimentos cardíacos. Nestes trabalhos, não deixa de estar presente a questão da violência, como na performance *AAA-AAA* em que ambos gritam um contra o outro até ficarem exaustos, ou em *Ligth and Dark*, onde desferem tapas no rosto um do outro.

É também com Ulay que Marina começa a explorar o conceito de energia, termo utilizado por ela para discorrer sobre os seus trabalhos. Na performance *Relation in Time* ela e Ulay passam 16 horas sentados com os cabelos amarrados um ao outro, após este tempo, o público circula por entre os dois por mais uma hora. Para Marina, ao circular por entre os dois, o público ainda poderia sentir a “energia” produzida durante as 16 horas anteriores. O conceito de energia é uma noção cara ao misticismo, onde ela é compreendida como uma força imaterial e sagrada.

Durante a relação com Ulay, Marina passou oito anos sem realizar performances. Após a separação, retoma a carreira e constrói os trabalhos que caracteriza como Trabalhos Solo. Nestes trabalhos, o tema da dor e da violência ainda se manteve presente, como na instalação *Balkan Baroque*, de 1997, onde a artista limpou uma pilha de ossos de animais durante três dias, numa referência à guerra da Iugoslávia.

Por outro lado, na performance *House with the Ocean View*, de 2002, já transparece uma mudança nas questões que interessam à artista. Nesta performance, ela se propõe a investigar se há possibilidade de mudar a si mesma a partir do silêncio e da disciplina. “Esta performance vem do meu desejo de ver se é possível utilizar a disciplina diária simples, regras e restrições, para purificar a mim mesma”, descreve Abramović⁵.

House with the Ocean View (2002)



⁵ Fonte www.marinaabramovic.com. Tradução livre do inglês.

A questão da purificação por meio da disciplina é recorrente em diversos universos religiosos e também em técnicas orientais milenares, como a meditação. O título deste trabalho também é bastante sugestivo, pois remete a possibilidade de ver para além das aparências ou dos objetos físicos, ou seja, a uma “vista oceânica” que se descortina a partir de um mergulho interior. O termo *Oceanic Felling* foi cunhado por Romand Rolland, em uma carta escrita para Sigmund Freud para referir-se ao sentimento de tornar-se uno com o universo e perder a consciência dos limites do eu, sendo um dos pilares da experiência mística (Saarinen, 2015).

Na construção habitada por Marina durante a performance, a vista que ela possuía era do público, que também a observava enquanto ela dormia, tomava banho, permanecia horas sentada e bebia apenas água. Neste período, Marina já havia visitado o Tibet e começou a incorporar referências orientais em suas práticas de performances, como no caso do uso do silêncio, que remete à mente meditativa. Foi também após visitar o Tibet que Abramović passou a utilizar objetos transitórios para obter certos resultados desejados no público. Segundo Marina, a ideia de utilizar estes objetos em seus trabalhos surgiu após a performance na Muralha da China:

Eu construí uma série de objetos transitórios com a ideia de que o público poderia participar ativamente. A estrutura básica era sentar, ficar de pé e deitar-se. Enquanto construía estes objetos, prestei muita atenção aos materiais que usei. Limitei-me a materiais como cobre, ferro, madeira e minerais. Eu acredito que esses materiais contêm certas energias. Eu não considero essas obras como esculturas, mas como objetos transitórios, utilizados para desencadear experiências físicas ou mentais entre o público através da interação direta. Quando a experiência é alcançada, os objetos podem ser removidos⁶.



Crystal Cinema (1991)

O uso de cristais para promover mudanças no corpo humano é uma técnica presente em diversas culturas, como no budismo e no esoterismo. Seu uso também é parte importante da medicina New Age, um conjunto de práticas que buscam promover a saúde e o bem-estar humano (Nolan, Schneider, 2011). Nos objetos transitórios, vemos novamente no trabalho de Marina a apropriação de uma técnica utilizada pelo esoterismo, o uso de minerais com a intenção de obter mudanças no campo energético dos seres humanos, especialmente os cristais, reconhecidos pela sua capacidade de limpeza e purificação energética.

Apesar das referências à espiritualidade e a universos sagrados de diversas culturas estarem presentes nas obras de Abramović desde o início de sua carreira, é a partir dos anos

⁶ Fonte www.marinaabramovic.com. Texto original em inglês, tradução livre.

2010 que vemos as questões ligadas a espiritualidade tematizadas de forma cada vez mais explícita no trabalho da artista, como veremos no próximo tópico.

Performance como Arte da Cura

Em 2010, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) realizou uma retrospectiva da carreira de Abramović, a exposição *The Artist is Present*. Por três meses, o tempo que durou a exposição, Marina realizou uma performance que consistiu em sentar-se diante do público e olhar os visitantes nos olhos. A performance durou 716 horas e foi visitada por mais de 750 mil pessoas que enfrentaram longas filas apenas para sentarem-se diante dela.

Foi durante esta performance que Marina diz ter tido a ideia de criar o Instituto Marina Abramovic (MAI, na sigla em inglês). Segundo a artista, o instituto pretende ser um espaço de colaboração e pesquisa sobre a arte da performance, assim como promover o diálogo interdisciplinar entre os campos da arte, filosofia e ciência. O instituto atualmente existe de maneira virtual e itinerante⁷, mas tem como projeto possuir uma sede física.

Uma das realizações de Marina Abramović e do MAI foi a exposição *Terra Comunal*, que ficou em cartaz em São Paulo em 2015, no SESC Pompeia. Esta exposição apresenta o Método Abramović, que consiste em levar o público a um estado de silêncio e quietude, por meio do uso dos objetos transitórios. A proposta do método Abramović e do próprio Instituto consiste em construir espaços onde o público possa experimentar o exercício de olhar para dentro de si mesmo. Como destaca a própria artista:

Vivemos num mundo de constantes distrações. Os exercícios do Método permitem que as pessoas experimentem o tempo de estar com elas mesmas, a quietude e a ausência de necessidades. Isto possibilita ao participante absorver e apreciar melhor as performances de longa duração.⁸

O contato com cristais e o silêncio, proporcionado por aparelhos auditivos utilizados pelos participantes, é parte importante do método.

No atual trabalho da artista, a proposta de suas performances consiste em fazer o público experimentar condições que não estão ligadas ao despertar de possíveis reações violentas, como o que aconteceu em *Rhythm 0*. Pelo contrário, estas performances desenvolvem uma série de condições para que o público experimente um estado de pacificação.

Em *Rhythm 0* diversos objetos foram oferecidos ao público, dos quais as armas e demais elementos que ofertavam perigo e dor foram os mais utilizados contra Marina, enquanto a artista permanecia em estado de passividade e sem interação. Após o encerramento do tempo da performance, o público que participou ativamente retirou-se do local, de modo que não encararam e nem interagiram com a artista quando esta saiu de sua posição passiva. Em *The Artist is Present* a ideia é o contrário, ao invés de utilizar o corpo da *performer* como um objeto, o público é convidado a encarar Marina como um ser humano, e pelo exercício de olhá-la nos olhos é estimulado a encarar sua própria humanidade. Nesta proposta, Marina oferta a possibilidade do olhar, sem compromisso ou cobranças, tendo em vista que o público não é arbitrariamente sugestionado a nenhuma outra mensagem que não seja a do exercício da liberdade do olhar o outro e a si mesmo, sem precisar chegar a um determinado fim ou expor alguma conclusão. Isto remete à noção do “direito de olhar”, defendida por Mirorzeff, que

⁷ Fonte <https://mai.art/>

⁸ Fonte <http://www.premiopipa.com/2015/03/marina-abramovic-realiza-mostra-no-brasil-com-a-participacao-de-ayrson-heraclito-mauricio-ianes-e-do-grupo-empresa/>

aborda um olhar que clama por uma autonomia para além da simples visualidade controlada pelos dispositivos de poder.

O direito de olhar não é apenas ver. Começa em um nível pessoal com o olhar nos olhos de outra pessoa para expressar amizade, solidariedade ou amor. Esse olhar deve ser mútuo, cada um inventando o outro, ou ele falha. Como tal, ele é irrepresentável (Mirzoeff, 2011: 473).



The Artist is Present (2010)

Nesta perspectiva, o olhar não é possível de representar, pode ser apenas experienciado. O olhar invocado por Abramović é um olhar para dentro de si mesmo, semelhante ao que buscam os místicos por meio da meditação, do transe e da oração. Um olhar que reconhece a fragilidade do humano e busca transcendê-la por meio do autoconhecimento.

Esta mudança de orientação no trabalho de Abramović, da representação da dor para um processo ritual de cura, é destacada por Demaria:

Do excesso de um corpo em sofrimento, seu trabalho parece ter se movido para - nas próprias palavras do artista - a “simples e direta transmissão de energia” dentro de uma performance ritualizada e sincrética em que símbolos e objetos de diferentes culturas são ativados pelas relações que ocorrem, visando uma mudança na qualidade da experiência vivida (Demaria, 2004: 304).

Demaria relaciona o trabalho de Abramović neste tipo de performance, com a promoção de eficácia simbólica, termo cunhado por Levi-Strauss (1975) para caracterizar os resultados de cura obtidos por xamãs em seus rituais. Por se tratar de curas espirituais, Levi-Strauss atribuiu a modificação do estado emocional e físico dos pacientes atendidos pelos xamãs à maneira como as ações dos xamãs dramatizam e simbolizam por meio do ritual os processos de adoecimento experimentados pelo doente.

Neste sentido, a arte de Abramović pode ser caracterizada como uma arte xamânica, da maneira que defende Denita Benishek; “Ao tentar curar as divisões, unir os opostos e relembrar a sociedade, os xamãs e os artistas fornecem serviços à comunidade” (Benishek, 2015: 58). Para Denita Benishek, artistas e xamãs podem curar a sociedade, pois, possuem a capacidade de ver além dos sentidos ordinários e de significar processos sociais.

Para aprofundar o estudo da relação entre a arte de Marina Abramović e o xamanismo contemporâneo, será feita uma análise de alguns elementos do seu processo criativo a partir de

dados apresentados no documentário *Espaço Além*, sobre a viagem espiritual e mística da artista ao Brasil.

Este exercício reconhece as limitações dos dados apresentados pelo documentário para descrever o trabalho artístico de Marina Abramović, já que se trata de um diálogo interartes, onde um processo criativo referente à performance arte é documentado por meio do cinema. Neste sentido, é importante destacar o caráter de *auto mise-en-scène* do documentário, onde a pessoa filmada, produz-se a si mesma, fornecendo uma imagem intencional de si para as câmeras (Comolli, 2008: 56). Será com esta compreensão, que os dados apresentados em *Espaço Além*, serão utilizados com o objetivo de analisar conteúdos referentes a espiritualidade no trabalho da artista.

A artista como Xamã e Etnógrafa

Na primeira cena do documentário *Espaço Além*, vemos Abramović caminhando no interior de uma gruta e ouvimos ao fundo sua voz, onde ela afirma “*I like to be in between*”. A expressão “*in between*” cuja tradução literal para o português seria “entre”, e que dá o título original ao filme, pode referir-se neste contexto ao “entremundos”, um espaço entre as diferentes dimensões do universo. Sistemas cosmológicos de diversas culturas acreditam na existência destes lugares, que não podem ser apreendidos pela experiência sensível, mas que podem ser visitados por pessoas especialmente preparadas. Em algumas culturas estas pessoas são chamadas de xamãs.

Nas sociedades indígenas americanas, o xamã é aquele que possui a habilidade de transitar por diversos mundos e também possui a capacidade de “ver” o mundo da maneira como ele é “visto” por outros seres, animais, vegetais ou espirituais. Neste sentido, o xamã possui a capacidade de apreender a realidade sob diversos pontos de vista (Viveiros de Castro, 2002).

Além do título do documentário, a referência ao xamanismo está presente, de maneira explícita ou não, em outros momentos do filme. A caverna, ou gruta, é considerada como um portal onde o xamã deve entrar para encontrar os animais de poder, ou aliados místicos, que o auxiliarão em suas jornadas de cura e de busca por conhecimento (Harner, 1989). A cena de Marina Abramović caminhando por uma gruta surge tanto no início quanto no final do filme.



Espaço Além (2016)

O documentário narra as diversas peregrinações de Marina por lugares sagrados no Brasil como o Vale do Amanhecer⁹, as curas do médium João de Deus de Abadiânia¹⁰ e os terreiros de Candomblé em Salvador¹¹. No diálogo de Marina com os sacerdotes que aparecem no filme, a artista se coloca como uma ouvinte e observadora de suas práticas. Muitas vezes é convidada a tomar parte nas atividades, e a artista negocia com os sacerdotes sua participação, como quando é apresentada a João de Deus e este lhe pede que fique mais de um dia em seu templo.

Este tipo de arranjo é comum nas práticas de pesquisa etnográfica, onde o antropólogo precisa negociar com o grupo pesquisado até onde lhe permitido ver e conhecer daquele universo cultural. Este diálogo é retomado no momento em que o antropólogo deve transpor os resultados do seu trabalho para o texto (Clifford, 2002). Segundo James Clifford, o desafio da antropologia contemporânea é tornar o texto o mais dialógico possível, onde a escrita do antropólogo reflita de forma heterogênea as diversas vozes e universos culturais presentes em uma pesquisa.

No caso do filme *Espaço Além*, também vemos um produto resultante de diversas dialogias: a voz de Marina em diálogo com o diretor e a equipe de produtores, e também a voz dos sujeitos com quem a equipe interage durante sua viagem. No interior desta negociação, torna-se possível desvelar alguns aspectos do lugar do outro e do lugar do sagrado no processo criativo da artista.

Nas cenas iniciais do filme, o olhar de Abramović confunde-se com um mero fascínio pelo exótico, revivendo a crítica de Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* (1995) a uma exaltação da diferença, que começa a morrer no exato momento em que fascina o olhar colonizador. Conforme avança nas peregrinações, vemos Abramović experimentar mais ativamente o sagrado apresentado a ela pelas populações com quem convive. Após visitar vários médiuns e curadores, Abramović submete-se ela própria a uma sessão de xamanismo, onde tem seu corpo coberto de argila e ervas para possibilitar um processo de cura pessoal. Marina também é mostrada ao ingerir duas vezes a ayahuasca, bebida enteógena¹² utilizadas no xamanismo amazônico e cujo uso ritualizado deu origem à religião Santo Daime.

Nos terreiros de Salvador, Abramović fascina-se com a obra do francês Pierre Verger (1902-1996), fotógrafo convertido ao Candomblé durante suas viagens entre o Brasil e a África. Porém, diferente de Verger, Abramović não se iniciou nem se converteu a algum dos sistemas religiosos que experimentou no Brasil.

⁹ Comunidade religiosa fundada por Neiva Chaves Zelaya, conhecida como Tia Neiva, em 1969 em Planaltina, Distrito Federal. Sua filosofia religiosa agrega elementos de diversas correntes como o espiritismo, esoterismo, teosofia e doutrinas orientais. Atualmente o Vale do Amanhecer pois filiais em diversas regiões do Brasil e ao redor do mundo (Oliveira, 2009).

¹⁰ João de Deus realiza curas por meio de tratamentos e cirurgias espirituais (realizadas enquanto o médium encontra-se incorporado por espíritos) em seu templo situado nos arredores de Brasília, intitulado Casa Dom Inácio de Loyola, onde recebe milhares de visitantes, na sua maioria estrangeiros. (Rocha, 2009).

¹¹ O Candomblé é uma religião afro-brasileira fundada em Salvador no século XIX, por escravos provenientes da região da Nigéria e Benim (Bastide, 2001). Atualmente existem centenas de terreiros (templos) de Candomblé em funcionamento em Salvador. Pela sua antiguidade e tradição alguns deles foram tombados como patrimônio histórico e tornaram-se também atrações turísticas.

¹² O termo enteógeno foi proposto pelos próprios usuários da bebida e significa Deus dentro, para substituir a noção de alucinógeno, que significaria em última instância que as experiências obtidas por meio da bebida não são reais.



Espaço Além (2016)

“Eu sou uma espécie de nômade moderno”, declara a artista. E é como este sujeito nômade que Abramović experimenta as espiritualidades brasileiras, recolhe elementos que lhe interessam em cada uma delas e os recorta de acordo com a conveniência para ela, sem iniciar-se ou filiar-se a nenhum deles. Esta atitude é típica da espiritualidade contemporânea, que não se prende a instituições e dogmas religiosos, e passa a ser uma livre construção individual do sujeito (Hervieu-Léger, 2008). Nesta forma não institucionalizada de experimentar o sagrado, a única iniciação do sujeito é com ele mesmo. E é esta iniciação que propõe Abramović, por meio de suas performances e instalações.

Resta por resolver a questão da autenticidade desta conversão do sujeito, que transita por universos religiosos e culturais diversos. Seria ele capaz de ir para além das aparências que lhe são mostradas e imergir no universo sagrado de uma outra cultura? Esta é a mesma questão que se coloca diante da observação da postura de Marina no documentário, estaria a artista indo além da *auto mise-en-scène* diante das câmeras?

Em seu diálogo com a alteridade, Abramović aproxima-se de um paradigma importante para a arte da segunda metade do século XX, o do artista etnógrafo. Este paradigma inicialmente revelou-se em um certo fascínio pela diferença e pelo exótico. Atualmente o paradigma etnográfico na arte tem sido buscado de maneira mais crítica. A crítica pós-moderna na antropologia e as propostas de etnografias dialógicas e polifônicas são tentativas de minimizar a relação de poder, ao buscar colocar narrador e o sujeito em uma relação mais horizontal, reconhecendo o produto da etnografia como um texto, que não pretende fornecer uma verdade única sobre o objeto (Clifford, 2005). Segundo Foster, o paradigma do artista-etnógrafo enfrenta o mesmo desafio, o de encontrar um lugar para representar o outro, sem anulá-lo e sem que o artista se identifique com esta alteridade de maneira acrítica.

Na arte, o reconhecimento destas relações de poder leva à passagem de uma representação do outro como exótico e primitivo, em movimentos como o surrealismo ou o expressionismo, à busca da colaboração com o outro e o engajamento politizado com suas temáticas, como na arte *site specific* tratada por Foster (2005). Esta busca pode redundar cada vez mais em projetos artísticos e/ou antropológicos onde se elimina a posição do autor ou do artista criador, conferindo autoridade a sujeitos coletivos.

Estes projetos se coadunam com o contexto da anunciada “morte do autor”, como coloca Roland Barthes (1989) em seu clássico ensaio. Para Barthes, o autor enquanto “gênio” merecedor de admiração é uma criação moderna. O trabalho da crítica pós-moderna passa a ser a desconstrução deste sujeito onipresente e racional, tornando o texto ou a obra de arte

suscetível de múltiplos olhares e interpretações. Assim, a morte do autor é também o nascimento do leitor ou do intérprete como cerne para compreensão da obra.

Nos trabalhos mais recentes de Marina Abramović, o público é o responsável pela obra. Na exposição *Terra Comunal*, proposta em São Paulo, o público experimenta o contato com os cristais e o silêncio. A transformação, característica do rito de passagem, deve ser vivenciada por cada pessoa que experimenta a obra e não pode ser mediada nem mesmo pela artista, que não está mais presente, como na exposição do MoMA.

A artista não tem controle do processo, ele está nas mãos do público. A emergência do público como principal responsável pela obra deixa também transparecer o lugar de fala dos diversos sujeitos e culturas com os quais Marina dialoga durante o seu processo criativo. Suas experiências pessoais tornam-se completamente inacessíveis, elas não podem ser transpostas, nem para o filme documentário, nem para as obras, e não é possível sequer ter certeza se elas de fato ocorreram. Esta é a principal característica da experiência mística, ela é incomensurável e intransponível, assim como intransmissível para o não-crente (Otto, 1985). Diante destas questões, a problemática da autenticidade da representação desta experiência deixa de ser pertinente, já que ela foge ao alcance do que pode ser narrado ou descrito sobre uma obra de arte que a evoca.

Neste sentido, torna-se mais produtivo retomar a definição sociológica do sagrado, onde a experiência mística é pertinente pelos efeitos que ela produz no sujeito, e estes efeitos são gerados por aquilo que ele é capaz de acreditar, trata-se de sua eficácia simbólica (Lévi-Strauss, 1975).

Considerações Finais

Procurei demonstrar neste trabalho como as questões ligadas ao sagrado e à espiritualidade são importantes fontes de referência para o trabalho de Marina Abramović. A análise da trajetória da artista mostrou como os símbolos mobilizados nas suas performances transitaram da temática do sofrimento, da violação e da dor, para uma evocação da cura do ser humano e da sociedade.

Também foi possível demonstrar que os elementos mobilizados pela artista nas suas performances têm origem em diversos sistemas religiosos de países que teve oportunidade de visitar ao longo da sua carreira. A análise centrou-se particularmente nas referências encontradas no Brasil e tornadas públicas por meio do documentário *Espaço Além* (2016).

A análise destas referências permite situá-las no universo de espiritualidade contemporâneas com influências da New Age, do budismo e do xamanismo. Desta forma, é possível encontrar no trabalho da artista um reflexo da maneira pós-secular de lidar com o sagrado e a espiritualidade, onde este é retirado de contextos institucionais e vivenciado por meio de experiências pessoais.

Neste contexto, encontramos também a problemática do rito de passagem, onde a artista, tendo vivenciado uma experiência de iniciação pretende transmiti-la para o público, utilizando-se dos objetos transitórios como principal meio para oferecer esta experiência ao outro. O que nos remete a questão da arte da performance como uma arte que se aproxima o ritual, pois permite também, ao menos em hipótese, promover uma transformação naquele que a experimenta. No processo de proporcionar ao público uma experiência que podem resultar em cura, a artista atua como xamã, especialista reconhecido em diversas culturas como capaz de restaurar a saúde de seus pacientes por fornecer a eles instrumentos para reorganizar seus mapas cognitivos, atribuindo novos significados a suas experiências.

Referências:

BARTHES, Roland. "The Death of the Author" in *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

BASTIDE, Roger. *Os Candomblés da Bahia. Rito Nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENISHEK, Denita. "The Contemporary Artist as Shaman". *Revision*, vol 32, n. 2 & 3, Winter, 2015.

CERTEAU, Michel; BRAMMER Marsanne. "Mysticism". In *Diacritics*, Vol. 22, No. 2 (Summer, 1992), pp. 11-25.

CLIFFORD, James, "Sobre a autoridade etnográfica", in Manuela Ribeiro Sanches (ed.), *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, 2005.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DEMARIA, Cristina. "The Performative Body of Marina Abramovic, Rerelating (in) Time and Space". *European Journal of Women's Studies*. Vol. 11, n. 3. 2004. Pp. 295–307.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

FOSTER, Hal, "O Artista como Etnógrafo", in Manuela Ribeiro Sanches (org.) *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa, Cotovia, 2005, pp.259-296.

FOUCAULT, Michel, "What is an Author?", *Aesthetics, Method and Epistemology*, ed. James D. Faubion, The New York Press, New York, 1998, pp. 205-222.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

HARNER, Michael. *O Caminho do Xamã: Um Guia de Poder e Cura*. São Paulo: Cultrix, 1989.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. *O peregrino e o convertido: a religião em movimento*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRZOEFF, Nicolas. "The Right to Look". In: *Critical Inquiry*. Vol 37, n. 3, 2011, pp. 473-496.

NOLAN, Justin M., SCHNEIDER Mary Jo. "Medical Tourism in the Backcountry: Alternative Health and Healing in the Arkansas Ozarks." *Signs*, vol. 36, no. 2, 2011, pp. 319–326.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional*. (tradução: Prócoro Velasquez Filho). São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

OLIVEIRA, Amurabi Pereira de. "Nova Era à brasileira: a new age popular do Vale do Amanhecer". *Interações: cultura e comunidade*, 2009, volume 4, n. 5. Pp. 31-50.

POSSAMAI, Addam. "Post-secularism in multiple modernities". *Journal of Sociology* 2017, Vol. 53, n. 4, pp. 822–835.

ROCHA, Cristina. "A Globalização Do Espiritismo: Fluxos Do Movimento Religioso De João De Deus Entre a Austrália e o Brasil." *Revista De Antropologia*, vol. 52, no. 2, 2009, pp. 571–603.

SAARINEN, Jussi A. *A Conceptual Analysis of the Oceanic Feeling – With a Special Note on Painterly Aesthetics*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015.

TURNER, Victor Witter, SCHECHNER, Richard. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosaf Naif, 2002.