

Artes performativas e a questão da ascese: o “método Marina Abramovic”

Performing arts and the question of asceticism: the “Marina Abramovic method”

Cassiano Sydow Quilici¹

Kysy Amarante Fischer²

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão inicial sobre as relações entre algumas propostas performativas modernas e o fenômeno cultural mais amplo das práticas ascéticas, utilizando-se de referências filosóficas e antropológicas. Num segundo momento, apoiado na discussão inicial, desenvolve considerações críticas sobre o Método de Marina Abramovic, apresentado neste ano de 2015 na grande exposição Terra Comunal - Marina Abramović + MAI, no SESC Pompéia, em São Paulo.

Palavras-Chave: Performance; ascese; liminaridade; Marina Abramović; Terra Comunal

Abstract

The article presents an initial reflection about the relationship between some modern performative propositions and the wider phenomenon of the ascetic practices, using philosophical and anthropological references. On a second moment, based on the initial discussion, critical considerations are developed about Marina Abramović's Method, presented in the year of 2015 during the major exhibit Terra Comunal - Marina Abramović + MAI, at SESC Pompéia, in São Paulo, Brazil.

Keywords: Performance, asceticism; liminality; Marina Abramović; Terra Comunal

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Livre docente da Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes (UNICAMP). Campinas (SP).

cassianosyd@uol.com.br

² Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT- UDESC). Atriz, performer e dançarina.

kysyfischer@gmail.com

A transformação das artes performativas num campo da cultura em que se pesquisa a metamorfose do próprio artista, empenhado na descoberta de estados de consciência, modos de ser e formas de existência, tem sido um dos traços recorrentes de diversos projetos estéticos dos séculos XX e XXI. Em Artaud, por exemplo, tal proposta adquire uma das suas expressões mais eloquentes, principalmente nos textos finais do artista³. Em “O Teatro e a Ciência”, por exemplo, o “verdadeiro teatro” será definido como um ato perigoso e terrível, destinado à total transformação do corpo do homem. As formulações artaudianas iniciais, sobre a reinvenção de um teatro “mágico e ritual”, adquirirão assim novos aspectos, sobressaindo a importância de uma ação metódica, capaz de transformar o corpo humano comum, “magneticamente preso nas suas mais elementares e simples reações nervosas e orgânicas”, para transportá-lo a “esses altos planos irradiantes onde um corpo superior o espera” (apud Virmaux, 1978, p.323). Mais do que criação de espetáculos, a arte deve tornar-se um acontecimento em que o artista exercita processos de recriação de si, envolvendo o público através de diferentes estratégias.

A temática da transformação física e espiritual do homem, também presente, de diferentes modos, em tradições artísticas e espirituais do oriente e do ocidente, é proposta por Artaud e outros artistas num novo contexto histórico-cultural. A cultura ocidental moderna produziu uma forte corrente crítica ao pensamento metafísico e religioso, colocando sob suspeita instituições, comportamentos, crenças e visões de mundo. No entanto, tal tendência não eliminou completamente a preocupação com a experiência do “sagrado”, que reaparece, de diversas formas, em projetos artísticos e intelectuais. Na estética modernista, por exemplo, são várias as tentativas de reinvenção e de confrontação com este tema, que parece insistir e demandar por novas elaborações⁴. No teatro, por exemplo, a questão se colocou também em relação aos processos de formação e treinamento do ator⁵. No conhecido texto “Um Atletismo Afetivo” (Artaud, 1999, p. 151-160), Artaud compreende o ator como um “atleta do coração”, capaz de conhecer e manejar estados afetivos, corporais e intelectuais, através de exercícios respiratórios que se assemelham, em alguns pontos, às ascetes tradicionais.

O filósofo Peter Sloterdijk (2012) viu em Nietzsche um redescobridor da ascese como tema fundamental para a leitura dos fenômenos culturais. Mais conhecido pela sua crítica à ascese cristã, o pensamento nietzscheano apontaria, ao mesmo tempo, para uma diversidade de práticas sobre si mesmo, como fenômeno recorrente em distintos contextos. Para Sloterdijk (2012), Nietzsche ajudaria a recuperar o sentido grego originário do termo *askhesis* enquanto “exercício”, no sentido de um esforço sistemático de transformação dos modos de ser e das qualidades de consciência, que implicam uma superação da noção do “pequeno eu”, enclausurado nas ilusões da vida ordinária. Incluem-se aí não só as práticas dos monges e místicos cristãos, mas também as ascetes filosóficas da antiguidade greco-romana (estudadas posteriormente por Pierre Hadot (2006) e Michel Foucault (2006) e o vasto espectro das tradições orientais. Deste ponto de vista, o fenômeno das “ascetes” teria uma importância

³ Ver a este respeito os textos “O teatro e a anatomia”(1946), “O teatro e a ciência” (1948), “Alienar o ator”(1948), (apud Virmaux, 1978, p. 320-328).

⁴ Sobre a questão do sagrado no teatro moderno e nas vanguardas ver Innes(1992) e “Pattern over Character – The modern mysterium”. In: Fuchs (1996) e Quilici (2015).

⁵ Sobre o treinamento do ator moderno e contemporâneo e o diálogo com tradições artísticas e espirituais ver: Zarrilli (2008)

capital para compreendermos os processos civilizatórios dos últimos 3.000 anos.

Sloterdijk (2012) apresenta os “seres exercitantes” como aqueles que aspiram ultrapassar sua primeira educação, responsável pela sociabilização básica e pela incorporação dos hábitos necessários para que se ocupe um lugar no “jogo social”. Os ascetas, yoguis, filósofos (no sentido antigo da palavra), por exemplo, seriam movidos por uma espécie de “tensão vertical”, de impulso ascensional, que os levariam a tomar a vida como processo de reconstrução de si mesmo, de ultrapassagem dos próprios limites, almejando, nos contextos tradicionais, à realização de uma experiência transcendente: “liberação”, “iluminação” ou “divinização”, conforme o ambiente cultural em questão.

Tais empreendimentos implicariam sempre na constituição de micro-sociedades (escolas filosóficas, monastérios, *sanghas*, etc.) regidas por uma ética, modos de existência e formas de educação próprios, distintos dos padrões predominantes. São comunidades que se estruturam em função de um “treinamento”, cujo objetivo é a implantação de novos hábitos e relações e o florescimento de uma experiência singular, tida como verdadeira. Há também sempre algum tipo de relação de tais grupos com a sociedade mais ampla, que deve se beneficiar, de alguma forma, das conquistas de tais pessoas, através de seus ensinamentos, práticas, ou mesmo de sua presença simbólica⁶. De modo geral, tais experiências liminares, vividas nos interstícios das estruturas sociais, deveriam ajudar a renovar a vida social, que correria sempre o risco de petrificar-se ou ser corroída por conflitos diversos. O conceito antropológico de “liminaridade” (Turner, 1982), depois reinventado e utilizado nas análises de fenômenos performativos contemporâneos, nasce justamente da investigação dos processos rituais tradicionais e das comunidades e ordens que vivem segundo uma regra própria, para criar um espaço para a experiência do sagrado.

Uma das questões fundamentais levantadas por Sloterdijk (2012) diz respeito aos “atratores metafísicos” em torno dos quais se organizavam as asceses tradicionais, voltadas à realização de uma experiência orientada e, em grande parte codificada e legitimada socialmente. Nesses casos, não se trata de uma exploração experimental empreendida mais ou menos individualmente, mas da realização de um caminho, apresentado e conduzido pela tradição, e que deve ser atualizado de modo singular pelo praticante. Muito distinta é a situação da modernidade ocidental. Os sucessivos empreendimentos críticos que pretenderam desmascarar o pensamento religioso e metafísico ajudaram a produzir uma espécie de zona de incertezas, em que a legitimidade das tradições é colocada em cheque. Tal “vazio” tem gerado diferentes formas de reatividade, podendo, nos casos extremos, ser preenchido por atitudes opostas: ou francamente niilistas ou fundamentalistas. Ao mesmo tempo, ele nos desafia a reelaborar questões religiosas que pareciam estar simplesmente superadas por um racionalismo triunfante.

Como dissemos, na arte, desde o período romântico, despontam gestos e proposições que tentam dar diferentes respostas ao que já foi chamado de processo de

⁶ Foucault (2006) fez um estudo detalhado das organizações das escolas filosóficas na antiguidade greco-romana, como locais de “práticas de si”. O tema foi retomado e ampliado na obra citada de Sloterdijk.

“desencantamento do mundo”⁷, como traço marcante da modernidade. A busca de uma função soteriológica para a arte atravessa diferentes movimentos e tendências que vão do simbolismo, vanguardas primitivistas, expressionismo, e toda uma série de pesquisas antropológicas e interculturais que marcaram e têm marcado, como sabemos, a trajetória de importantes artistas do teatro e da performance.

Fischer-Lichte (2008) usa justamente a expressão “reencantamento do mundo” para se referir aos efeitos da virada performativa ocorrida no teatro e na cultura a partir dos anos 1960, especialmente na Europa e EUA. Apostando na ação artística como dispositivo provocador de uma experiência liminar e transformadora, tais proposições investem, muitas vezes, numa especial preparação do artista, incorporando procedimentos característicos de exercícios tradicionais reconfigurados em novos contextos. Jejuns, provações físicas, resistência à dor, situações de riscos, técnicas meditativas, tudo isso é mobilizado tendo em vista a deflagração de certa qualidade de presença e energia que circularia entre artistas e público, possibilitando uma experiência intensiva. A teórica alemã identifica, assim, a retomada de um interesse pelas “técnicas de si” tradicionais na arte contemporânea, nos desafiando a construir uma perspectiva crítica sobre tal fenômeno. Para tanto, torna-se necessário considerar os amplos aspectos nele implicados, avaliando experiências dentro de contextos específicos.

Marina Abramovic e a mostra Terra Comunal

Tais observações iniciais fornecem elementos importantes para tecermos algumas considerações e reflexões sobre a mostra *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, que aconteceu entre 10 de março e 10 de maio de 2015, no Sesc Pompeia, em São Paulo. O evento, divulgado em jornais, canais de televisão, outdoors no metrô, recebeu a visita de 13.522 pessoas já na primeira semana⁸. A mostra se organizava em torno de três eixos. Primeiro, a apresentação da maior retrospectiva da carreira da artista já realizada na América Latina, reunindo vários vídeos de suas performances de 1974 a 2010, pôsteres, instalações a partir de suas obras e “objetos transitórios”, construídos com madeira e pedras brasileiras. Desta programação fizeram parte também palestras da artista e algumas mesas de debate sobre seu trabalho com intelectuais. Segundo, a reunião de oito performers brasileiros escolhidos pela curadoria de Abramović, Paula Garcia e Linsey Peisinger⁹. Terceiro, a proposição do Método Abramović para o público, tema de nosso interesse no presente escrito. Durante os dois meses de exposição, o *Método* recebeu a visita de aproximadamente 22.750 participantes, em cerca de 235 sessões, números esses calculados com base nas cinco sessões por dia de terça a sábado e quatro sessões aos domingos, com 96 pessoas por sessão.

No dia anterior à abertura para o público, houve um evento especial para jornalistas, provocando um grande afluxo de câmeras e *flashes*, ávidos pela coletiva con-

⁷ A expressão “desencantamento do mundo” foi cunhado pelo sociólogo alemão Max Weber. Um estudo aprofundado sobre o conceito foi realizado por Pierucci (2013).

⁸ Segundo o blog da *Mostra* estes são alguns dos números da primeira semana: “1895 pessoas participaram do Método Abramović. A performance DNA de DAN, de Maikon K, foi vista por 2916 pessoas. O artista Fernando Ribeiro escreveu 202 páginas. 654 conferiram a palestra dada por Marina Abramović no Teatro. A transmissão online do papo com Marina Abramović foi assistida por 2000 pessoas. 4281 pessoas passaram pelo Espaço Entre. A retrospectiva da obra de Marina Abramović recebeu 9241 pessoas. 13522 foi o público total da exposição”. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/post/a-primeira-semana-em-numeros/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

cedida por Abramovic. Foi oferecida também uma versão condensada do *Método* para a mídia. Enquanto que, para o público em geral, a permanência nas etapas do *Método* era de duas horas e meia, para os jornalistas esse tempo foi reduzido a uma hora e quinze minutos. A alardeada radicalidade necessária para a criação de uma “incisão” na vida daqueles que tomam parte do *Método* é deixada de lado quando se trata de produzir “informações” sobre o acontecimento. O componente de desconforto e o tempo estendido, compreendidos pela própria artista como condição para uma “experiência transformadora” sofre rearranjos, para que a proposta possa se adaptar às demandas dos divulgadores.

As grandes proporções do projeto mostram claramente a intenção de retirar o trabalho de Marina Abramovic de um circuito restrito, formado por especialistas e conhecedores. Trata-se, como a própria artista assume em diversas declarações para a mídia, de levar a arte da performance a um público amplo, tornando-a mais presente e acessível ao público. Neste projeto, não se opera num espaço liminar ou marginal. A artista deseja desencadear certa qualidade de experiência perceptiva em meio às estruturas de um grande evento. A questão que se coloca é em que grau isso é possível e de que modo as condições da exposição são manejadas.

No site do projeto¹⁰, o *Método Abramović* é caracterizado como uma síntese dos conhecimentos da artista sobre a arte da performance, bem como um “espaço de pesquisa prática e experimentação, [no qual] o público é convidado a engajar seu corpo ativamente no diálogo com objetos e ações de acordo com instruções desenvolvidas pela artista”¹¹. Ele continha seis etapas: um vídeo com Abramović conduzindo alguns exercícios, a ação de deitar-se numa cama de madeira com a cabeça apoiada em um cristal, sentar-se durante 30 minutos de frente para a parede, ficar de pé diante de uma coluna de madeira com três cristais apontados para si, caminhar em câmera lenta de mãos dadas com o grupo e, ao final, registrar as próprias impressões se assim fosse desejado.

Pode-se relacionar muito dos procedimentos adotados pelo *Método* com fragmentos de práticas tradicionais, deslocadas de seu contexto. Descansar deitado no chão faz parte da vida monástica em algumas tradições. Nas linhagens mais antigas do Budismo (a escola Theravada), por exemplo, dormir em esteiras é uma prática associada ao cultivo de um corpo vigoroso¹². Já o uso da parede branca como “suporte” para a meditação aparece no Budismo Zen¹³, em que os praticantes sentam-se diante de uma parede branca durante um longo período de tempo. Variantes dos

⁹ Cinco destes artistas fizeram suas performances de longa duração durante os dois meses de exposição: Grupo Empreza, com Vesúvio, substituído pela ocupação de um dos espaços do Galpão do Sesc e seis serões performáticos aos sábados; Paula Garcia com Corpo ruindo na qual permanecia na relação com resíduos metálicos e paredes imantadas; Maurício Ianês, com O vínculo, construindo um espaço de livre interação entre artista e público, com tapumes, tintas, comidas e instrumentos; Fernando Ribeiro, com O datilógrafo, produzindo registros escritos de diferentes vivências na exposição e Rubiane Maia, com O jardim, processo de cultivo de feijões que se iniciou em algodões e que no final dos dois meses formou uma plantação alta, cheia de cuidados e registros feitos por desenho e escrituras da artista. Dentre os trabalhos que fizeram incursões pontuais na exposição, estão Preenchendo o espaço, de Marco Paulo Rolla, cuja ação se dava com o corpo do artista em relação a um acordeon, som seus sons e silêncios, e os diferentes espaços do Sesc; Transmutação da carne, de Ailson Eráclito, onde diversas pessoas, vestidas com roupas de carne-seca, eram marcadas a ferro com insígnias de senhores de engenho; e DNA de DAN, de Maikon Kempinski em colaboração com Kysy Fischer, que trabalhava com a sutileza da ação do tempo sobre o corpo imóvel e com as diferentes formas que a energia da serpente pode inscrever nesse corpo.

¹⁰ Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

¹¹ Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/54321_MAI+METODO+ABRAMOVIC#/> content=saiba-mais>. Acesso em: 14 jul. 2015.

¹² No Budismo Theravada, diversas ações cotidianas são abordadas no tratado que orienta a vida monástica chamado de Vinaya.

exercícios meditativos em diversas posturas e atividades são encontradas em diversas escolas Budistas. Deslocar-se lentamente, coordenando os passos e a respiração é uma forma de “meditação andando”. Ademais, o uso do silêncio em tempos prolongados é uma prática comum tanto no misticismo cristão (entre os monges trapistas, por exemplo) como no budista (prática do “nobre silêncio”, associada ao silêncio da fala e dos pensamentos)¹⁴.

A descontextualização desses procedimentos e sua reinvenção dentro de um contexto artístico pode ser entendida como parte de um fenômeno cultural mais geral, de secularização dos “exercícios espirituais”¹⁵. De uma perspectiva crítica sobre a religião, tal processo seria positivo, já que retiraria uma suposta “aura” de tais exercícios, dando-lhe um sentido mais lúdico e reflexivo, característico também dos fenômenos “liminóides” estudados por Turner (1982). Como argumentou Benjamin (1985), a arte na modernidade destaca-se radicalmente do espaço do “culto” e do “ritual”, para adquirir novas funções e significados. Os processos de reprodução técnica das obras ajudariam também a dissolver a antiga “aura” do objeto artístico. No caso do *Método Abramovic*, as práticas espirituais são deslocadas de seu contexto de culto, tornando-se um exercício artístico. Perguntamo-nos, no entanto, se esse deslocamento não estaria também a serviço da criação de uma “aura” em torno da figura da artista.

Outro aspecto a ser considerado é a perda da densidade de tais exercícios, quando abordados no ambiente de uma grande exposição, voltada à divulgação da obra da artista. A “eficácia simbólica”¹⁶ de tais práticas depende em grande parte de todo um contexto em que as ações estão interligadas com certas formas de se ver e experimentar o mundo. No caso do Budismo, por exemplo, o exercício da meditação é indissociável do cultivo de uma “ética” (relativa aos hábitos da ação e da fala) e da investigação e compreensão da própria experiência (chamada de “sabedoria”). Apresentados de forma isolada, dentro de outro contexto, tais exercícios tornam-se “técnicas” um tanto empobrecidas, se comparadas ao seu uso tradicional.

Por outro lado, compreendemos que, na época em que vivemos, são bem vindas práticas que propõem modos de interrupção dos ritmos frenéticos e dos comportamentos automatizados. Trazer o público para uma atitude mais atenta e uma percepção mais sutil dos pequenos acontecimentos faz todo sentido na “sociedade excitada” (Türke, 2011) em que vivemos. Neste sentido, não concordamos com aqueles que *sempre* vêm no interesse por técnicas meditativas uma espécie de escapismo contemporâneo, reeditando o velho argumento da religião como paradigma da alienação. Os exercícios de atenção e concentração podem, dentro de determinados contextos e orientações, favorecer enormemente a reflexão ética, a lucidez e a eficácia na ação, inclusive no campo político, assunto que não será possível desenvolver aqui.

¹³ O Zen é uma variante japonesa do Budismo, originário da Escola chinesa Chan. Na escola Soto Zen, os praticantes realizam o exercício meditativo do zazen em frente a uma parede branca.

¹⁴ Sobre a mística e a vida monástica cristã e zen budista ver Merton (2006).

¹⁵ O termo “exercício espiritual” é utilizado por Hadot (2014) para designar uma ampla gama de práticas que incluem as ascetes filosóficas da antiguidade.

¹⁶ O conceito de “eficácia simbólica” foi desenvolvido pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss para explicar a eficiência de rituais xamânicos dentro do contexto cultural indígena. Ver Lévi-Strauss (1996).

Mas, um dos problemas do *Método Abramović* é a apresentação de fragmentos dessas técnicas sem maiores informações sobre os complexos contextos e questões a que elas se referem, o que permitiria ao público interessado ir além daquilo que a própria artista lhes oferece. É claro que, nas suas entrevistas, ela faz menções a práticas e contextos culturais e espirituais diversos. Mesmo assim, por vezes, ao invés de ser uma mediadora de questões mais amplas, Abramović acaba construindo uma presença um tanto ostensiva, galvanizando o foco das atenções do público para um jogo interativo em que sua “persona” é super-investida.

A concentração sobre a sua imagem, parece ser, além de uma estratégia para chamar a atenção de uma mídia sempre ávida por novidades, um modo de alimentar a mistificação de sua própria figura. Se a performance afirmou-se, muitas vezes, contra a fetichização das obras e dos produtos culturais, nem sempre está imune a idolatria da própria personalidade artística.

Os excessos da presença

No primeiro dia de inscrições, feitas pela internet, um vídeo da artista se espalhou rapidamente pelas redes sociais. Nele, Abramović explica que nos seus 40 anos de carreira, ela desenvolveu o *Método Abramović*, que é uma reação à vida agitada que se vive no século XXI¹⁷. Em forma de convite, o vídeo termina com as frases: “É muito simples. Se você me der o seu tempo, eu darei a você uma experiência”¹⁸. Em entrevista ao site da revista *Veja São Paulo*¹⁹, Abramović afirma que o *Método* faz tanto sucesso porque as pessoas precisam desesperadamente de algo que as conecte a si mesmas. Afirma que um de seus objetivos era que ele trouxesse às pessoas um estado desacelerado com o qual pudessem experienciar as performances de longa duração realizadas na Mostra e onde, segundo ela, durante muito tempo nada acontecia. Neste sentido, o *Método* é entendido também como um processo de formação de público para certos trabalhos da área. É fato que alguns artistas brasileiros notaram uma maior disponibilidade das pessoas que saíam do *Método* para permanecer longo tempo na apreciação de seus trabalhos²⁰.

Segundo Kysy Fischer, artista e pesquisadora que participou e acompanhou parte do evento, muitos esperavam encontrar a artista em pessoa no *Método*, como aconteceu na performance *The artist is present*, no *Museum of Modern Art* (MoMA) na cidade de Nova Iorque, em 2010, e ficavam decepcionadas ao vê-la em um vídeo gravado. Outros acreditavam ter conseguido se inscrever num *workshop* de performance com a artista. Houve inclusive quem vendeu seu carro em outra cidade para custear a estadia em São Paulo e participar do *Método* todos os dias, informações que apontam para o clima de “grande evento” envolvendo esses dois meses.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EARruLD3jY>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

¹⁸ “It is very simple. If you give your time, I will give you experience”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EARruLD3jY>>. Acesso em 18 jul. 2015.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ODpt_nsOcHo>. Acesso em: 14 jul. 2015.

²⁰ Esta observação a respeito do comportamento do público foi feita por Kysy Fischer, que esteve presente no evento com a performance DNA de DAN, realizada em parceria com Malcon K.

As pessoas aguardam na fila dos inscritos e mais tantas outras na fila de espera. Ao entrar, todos guardam seus pertences em armários individuais, sapatos, bolsas, celulares, brincos e relógios. São recebidos por facilitadores. Estes, na sua maioria jovens artistas selecionados para mediar a vivência, estão vestidos com macacões cinza e sapatos pretos, lembrando operários.

Quatro aparelhos de televisão mostram a sigla MAI (*Marina Abramović Institut*). Todos os participantes estão dispostos no espaço de modo a poder ver ao menos uma das telas. Marina Abramović aparece. Cabelo preso de modo que nenhum fio escape à imperfeição, jaleco branco com a sigla MAI. Neste primeiro momento, os participantes são orientados a realizar exercícios simples de respiração, ativação física e energética. O tom científico dado pelo figurino é acrescido de orientações precisas e claras. Inspirar e expirar lentamente diversas vezes, esfregar o rosto, chacoalhar-se. Tudo demonstrado no vídeo por Linsey Peisinger, jovem com roupas largas, que realiza as ações de modo robótico.

É sabida a preocupação de Abramović com os elementos visuais que compõem suas ações. O jaleco branco com a sigla confere um tom de assepsia e cientificidade, nos remetendo a um clima um pouco sombrio, de ficção científica. Sabe-se, ao mesmo tempo, que Abramovic se utiliza de técnicas “arcaicas” e que como artista assume muitas vezes o papel de um “xamã”²¹, agora interessado na construção de um grande instituto de performance em Nova York...

Começamos a nos questionar sobre o quanto havia de auto-ironia nessas escolhas. Abramović usa conscientemente de elementos melodramáticos em algumas de suas performance, como a do casal que se encontra na Muralha da China para depois se separar. Poder-se-ia perguntar se ela aqui não brinca com sua própria transformação em “logomarca” da performance, numa problematização lúdica da própria imagem e da indústria do entretenimento. Numa espécie de estratégia *pop*, a artista estaria jogando com os próprios estereótipos na sua imagem multiplicada nas telas, introduzindo sutilmente elementos de estranhamento crítico. É de se duvidar, no entanto, da eficácia de tal procedimento.

Certamente, não é possível fazer nenhuma generalização sobre a multiplicidade de experiências do público, desencadeadas pelas proposições do *Método*. Talvez, para as pessoas sem experiências anteriores similares (de desaceleração, relaxamento, concentração, etc.), a vivência do método possa ser intensa e reveladora, de diferentes modos²². Por outro lado, o dispositivo armado parece não desencorajar a identificação com a artista. A exposição abriu um espaço importante para a apresentação de trabalhos de performers brasileiros e para a discussão da performance com um público amplo. Mas, os olhos sempre retornam para a “presença” da artista (mesmo que virtual). Talvez uma presença que preencha demais o espaço, carente de certo esvaziamento, propício para provocar outras qualidades de percepção e de relação.

Por fim, há de se notar a diferença de intensidade das práticas da própria artista e àquelas oferecidas ao público nas circunstâncias do evento. As performances de

²¹ A metáfora do artista como uma espécie de “xamã” contemporâneo é compartilhado por diversos artistas da performance, entre eles Marina Abramovic e Joseph Beuys.

²² No caderno destinado aos comentários dos participantes do Método aparecem diversos relatos sobre a importância da experiência.

Abramović geralmente se caracterizam por uma árdua preparação, em que diversos limites físicos e psíquicos são desafiados. Nestas condições, muitos hábitos podem ser efetivamente investigados, tendo em vista o cultivo de outras possibilidades de consciência e interação. Mas, as condições em que o *Método* é experimentado pelo grande público são muito distintas. O que é possível propor são momentos isolados em que talvez possamos descobrir certo estado intensificado de atenção e de percepção. Convém não confundir tais vivências com a densidade existencial que o tema das ascèses nos leva a evocar.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London/New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FUCHS, Elinor. *The death of character: perspectives of theatre after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- HADOT, Pierre. *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Trad. Javier Palacio. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- MERTON, Thomas. *Místicos e Mestres Zen*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PIERUCCI, Antônio Flavio. *O desencantamento do mundo*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- SLOTERDIJK, Peter. *Hay que cambiar tu vida*. Valencia : Pre Textos, 2012.
- TÜRKE, Christoph. *A Sociedade Excitada*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ZARRILLI, Phillip. *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavsky*.
London/ New York: Routledge, ' 2009.

Recebido em: 29/09/15

Aprovado em: 16/02/16