



sala preta  
ppgac

DOI:10.11606/issn.2238-3867.v18i1p328-339

Mundo

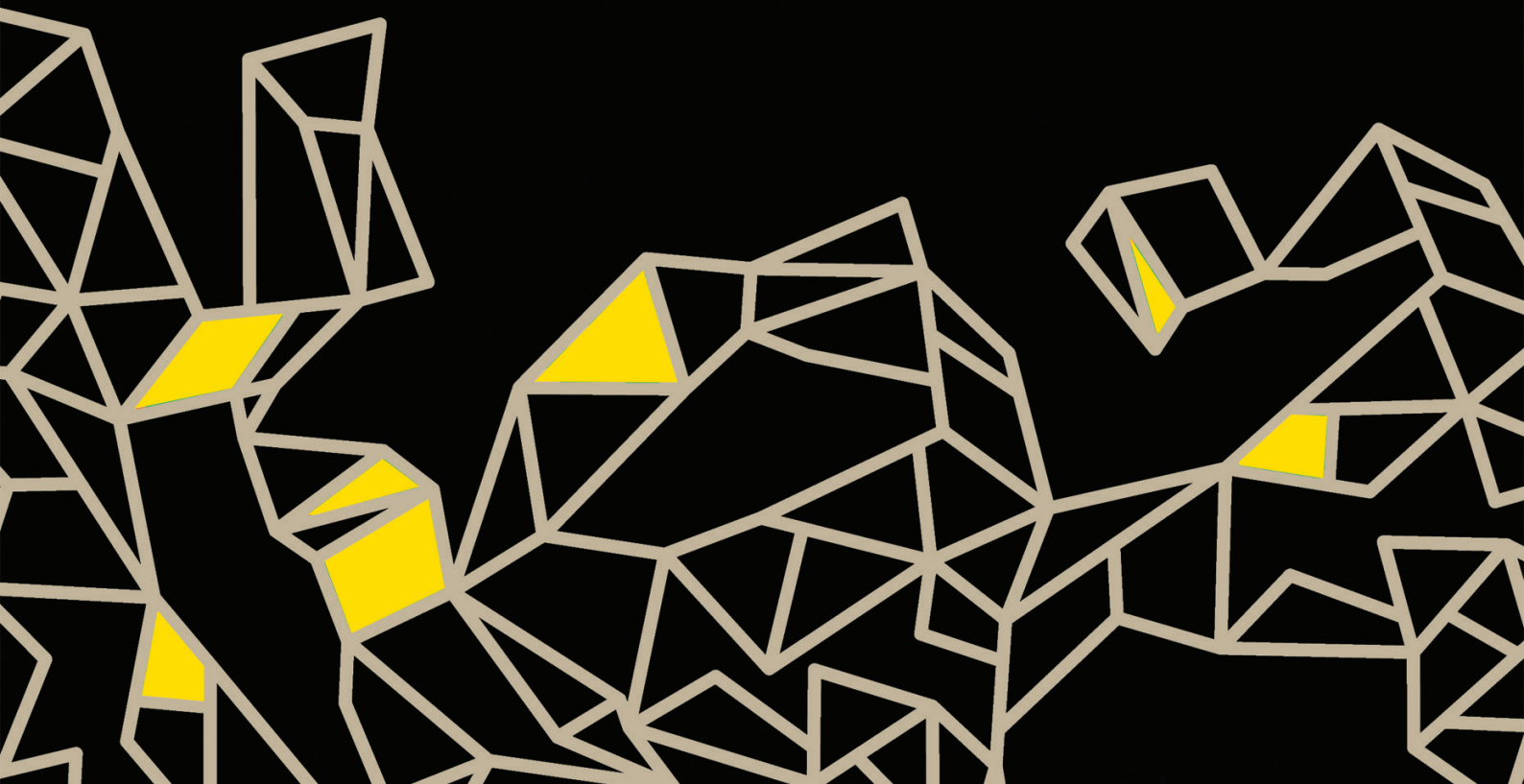
# O vídeo no trabalho de Marina Abramovic e a tentativa de escapar dos meios de comunicação: presença *versus* prática ascética

*The video in Marina Abramovic's work and the  
attempt to escape the means of communication:  
presence versus ascetic practice*

**Sheyna Teixeira Queiroz**

**Sheyna Teixeira Queiroz**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Université de Lille 3



## Resumo

Este artigo trata de analisar a qualidade de presença em cena da artista-performer Marina Abramovic por meio de sua preparação corporal baseada no que ela chama de “práticas ascéticas”. A qualidade de presença e os conceitos que compõem essas práticas são revisadas na utilização do vídeo em seus trabalhos. Vídeo, performance ou *videoperformance*? Ao mesmo tempo que as práticas ascéticas determinam um modo de vida que escapa dos meios de comunicação atuais, o vídeo retém essas propriedades retornando às práticas de mediatização das estéticas artísticas. Dentre nossos principais objetivos estão a análise dos trabalhos de Marina, filmados e disponíveis na internet, e a análise da retrospectiva sobre a artista, realizada pelo MoMA, em 2010. Metodologicamente, utilizamos o acesso às plataformas digitais e revistas. Partimos de conceitos básicos, de suas contextualizações e complexidades, relacionando-os com suas obras de referência.

**Palavras-chave:** Marina Abramovic, Presença, Ascética, Vídeo, Performance.

## Abstract

This article analyzes the quality of presence on the stage of the performance artist Marina Abramovic through her body preparation based on what she calls “ascetic practices”. The quality of presence and the concepts that compose these practices are reviewed in the use of video in her creations. Video, performance or videoperformance? At the same time as ascetic practices determine a way of life that escapes current communication media, video retains these properties returning to the practices of mediatization of artistic aesthetics. Among our main objectives is the analysis of Marina’s works, filmed and available on the internet, as well as the analysis of the retrospective exhibition presented at MoMA about the artist in 2010. We accessed digital platforms and journals as methodology, starting from basic concepts, their contextualization and complexity related to the reference works.

**Keywords:** Marina Abramovic, Presence, Ascetic, Video, Performance

Marina Abramovic é uma artista sérvia que estuda os limites dos potenciais físico e mental por meio de suas performances. Normalmente, ela usa objetos perigosos, bem como medicamentos, para se colocar à prova. Fez



várias de suas apresentações com Ulay, que também atua com estudos culturais – como em 1975, na Bienal de Arte de Paris, quando fez pesquisas sobre as culturas arcaicas. Em 1989, uma de suas performances foi uma tentativa de passar do estado de consciência individual ao estado de consciência coletiva usando várias instalações feitas de madeira, cristais e pedras.

As obras de Abramovic são séries de identificação com experiências e redefinição dos limites: o controle do próprio corpo, o relacionamento com um intérprete, a arte e a extensão dos códigos que governam a sociedade. Pode-se dizer, portanto, que seu projeto artístico tem a ambição e o profundo desejo de tornar as pessoas mais livres dos mercados de consumo, da influência dos meios de comunicação, da tecnologia, da publicidade etc. Essa ambição é cumprida por uma qualidade de presença no palco que lhe permite manter a atenção do público em suas ações. “Estou interessada na arte que perturba e empurra a representação do perigo. E então, a observação do público deve estar no aqui e agora. Mantenha a atenção no perigo que é colocar-se no centro do momento presente” (ABRAMOVIC apud JONES, 2014, tradução nossa).<sup>1</sup>

Marina fala em entrevistas a pesquisadores e repórteres de revistas e jornais de todo o mundo sobre cortar os limites entre arte (vida profissional) e vida pessoal, e que para chegar ao estado corporal (físico e mental) de suas performances é adepta das práticas ascéticas.

De acordo com o dicionário francês Larousse<sup>2</sup>, “prática” significa: “aplicação, execução, implementação de regras, princípios de ciência, técnica, arte etc.” (PRATIQUE, 2017, tradução nossa); ao contrário da teoria; conhecimento adquirido através da experiência, através de ações concretas. Na mesma referência bibliográfica, mas no campo do estudo filosófico, “prática” significa, em Kant, “o domínio da conduta moral concebida como a manifestação necessária do imperativo moral” (PRATIQUE, 2017). Em Marx, a “prática” é “todo o

---

1 Texto original disponível em: <<https://bit.ly/2JnEp4c>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

2 No original: “*Application, exécution, mise en action des règles, des principes d’une science, d’une technique, d’un art, etc.*”; “*Chez Kant, domaine de la conduite morale, conçu comme la manifestation nécessaire de l’impératif moral*”; “*Pour Marx, ensemble des processus de travail par lesquels l’homme transforme la nature au travers de son organisation sociale*”. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jt7dUX>>. Acesso em: 1 abr. 2017.

processo de trabalho pelo qual o homem transforma a natureza ou através da sua organização social” (PRATIQUE, 2017).

Em relação às palavras “ascese” e “ascética”, o dicionário<sup>3</sup> é conciso: “um esforço direcionado à perfeição espiritual por uma disciplina constante da vida”; “modo de vida de alguém que impõe certas privações” (ASCÈSE, 2017, tradução nossa). Essas palavras estão relacionadas com a prática religiosa em várias filosofias de vida, que normalmente inclui exercícios de meditação, mortificação, abstinência sexual e certas ginásticas, sempre sem recompensa, mas considera a saúde, a felicidade, a sabedoria, a verdade e a sensibilidade do corpo.

Em relação a “presença”, Larousse<sup>4</sup> diz: “feito para que alguém fique fisicamente, materialmente, em um determinado lugar, em oposição à ausência; impressão dada a estar lá, quando já não existe; para estar presente em espírito, disponibilizado para qualquer solicitação externa”, e o mais importante para esta pesquisa: “qualidade de um ator que, por seu talento, se impõe ao público, qualidade de alguém cuja personalidade exerça uma atração poderosa, um brilho” (PRÉSENCE, 2017, tradução nossa).

Em relação ao conceito de “preparação do corpo”, e ao significado usado neste artigo, “preparação” é a “ação de preparar algo, prepará-lo para seu uso, organizá-lo antecipadamente” (PRÉPARATION, 2017, tradução nossa)<sup>5</sup>, ou seja, “preparação do corpo” é a ação de trabalhar o corpo para a realização de uma ação futura. No campo das artes do espetáculo, o termo “aquecimento corporal” é frequentemente usado para significar o momento em que o artista realiza exercícios corporais para preparar seu corpo para um trabalho específico que virá a seguir: são exercícios básicos que aquecem o corpo, trabalhando as “valências físicas (equilíbrio, força, flexibilidade, velocidade, coordenação, agilidade e resistência)” (QUEIROZ, 2015).

3 No original: “*Effort visant à la perfection spirituelle par une discipline constante de vie*”; “*Manière de vivre de quelqu’un qui s’impose certaines privations*”. Disponível em: <<https://bit.ly/2sR9aU9>>. Acesso em: 1º abr. 2017.

4 No original: “*Fait pour quelqu’un, quelque chose de se trouver physiquement, matériellement en un lieu déterminé, par opposition à absence; impression donnée d’être là, alors qu’on ne l’est plus*”. Disponível em: <<https://bit.ly/2JtepjV>>. Acesso em: 1 abr. 2017.

5 No original: “*action de travailler à la réalisation future de quelque chose, de l’organiser à l’avance*”. Disponível em: <<https://bit.ly/2HvRfaL>>. Acesso em: 1º abr. 2017.





Portanto, para estar contra os valores sociais contemporâneos, Marina usa práticas ascéticas na vida pessoal para preparar seu corpo e chegar em um estado de espírito que lhe permite constituir a qualidade de sua presença no palco.

Temos como base para esta pesquisa a obra *The Artist is Present*, que ficou em cartaz de 14 de março de 2010 a 31 de maio de 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos Estados Unidos. No documentário de mesmo nome, Marina fala sobre como seu método baseado no ascetismo lhe ajuda a encontrar essa presença permanente durante a performance.

Na descrição de Arthur Danto sobre sua experiência de ver a performance:

Marina sentada em uma cadeira no chão do saguão, um voo até a entrada do museu, em frente a uma cadeira vazia, onde todos podem sentar-se por um tempo. (Uma mesa que havia sido colocada entre Marina e a pessoa sentada a sua frente foi removida algumas semanas atrás, já que era considerada uma barreira desnecessária). (DANTO, 2010, tradução nossa)

Ele continua:

Ela havia entrado no que ela chama frequentemente como um “modo de performance”. Para mim, pelo menos, era um transe xamânico – sua capacidade de entrar em tal estado é um dos seus dons como intérprete. Isto é o que lhe permite passar pelas provas físicas de algumas de suas performances famosas. Eu senti realmente como se essa fosse a essência da performance no caso, muitas vezes com o elemento adicional de perigo físico. (DANTO, 2010, tradução nossa)

Em seguida, no documentário *The Artist is Present*:

O filme é composto de imagens arquivísticas, entrevistas com a artista e filmagens realizadas em 2009, enquanto Marina Abramovic estava preparando a incrível performance para a exposição de retrospectiva do seu trabalho no MoMA. Ao todo, Matthew Akers seguiu a artista em 6 países e gravou centenas de horas de encontros com pessoas próximas a ela e profissionais.<sup>6</sup>

---

6 Informações do site: <<https://bit.ly/2Jzgf2l>>. Acesso em: 1º de abril de 2017.

O que mais impressiona é o fato de Marina ter mostrado como ela trabalhou com os artistas que fizeram as outras performances dentro da retrospectiva (artistas foram convidados para recriar as performances mais antigas). Ela usou práticas ascéticas na preparação do corpo dos artistas, suas práticas também são um modo de vida, uma filosofia que a nutre diariamente no cotidiano.

Aos 13'40", o documentário mostra que Marina escolheu 30 artistas para fazerem uma oficina em sua casa, no Hudson Valley, o que de início já torna todo o processo especial, inesperado e próximo à sua realidade cotidiana. Eles vivem juntos por algumas semanas e dividem os afazeres da casa: limpar, cozinhar, dormir, comer etc., muito além de estudar as performances e compreender os conceitos de cada proposta. Mais do que ensaios, a ideia era prepará-los para o estado mental e físico necessário para enfrentar tantas horas de exposição.

Certa confiança entre eles era necessária para as performances em duplas, como as que Marina realizava com Ulay. Esses artistas foram proibidos de usar telefone celular durante a oficina. Respiração, voz, caminhada em água, superação do frio, às vezes com olhos vendados no meio de um lugar que aparenta ser uma floresta, para ouvir os sons da natureza; olhar-se no espelho por um longo tempo; permanecer abraçado a uma árvore por um dia inteiro; passar a noite sentado em uma cadeira no jardim da casa – esses são alguns dos exercícios que foram registrados no filme.

Além do documentário, outro objeto de análise deste artigo é a exposição *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI*, que ocorreu entre 10 de março e 10 de maio de 2015 no Sesc Pompeia, em São Paulo. Marina explica que seu trabalho inclui exercícios de preparação corporal com base em ascetismo, ou seja, ioga; respiração, meditação e práticas budistas (Zen e Theravada); rituais para dormir ou andar, olhar e silenciar (dar lugar ao pensamento). Para fazer esses exercícios, o aluno-performer não precisa seguir a prática na sua vida cotidiana, mas ela insiste que este também é seu modo de vida, não há grandes limites entre arte e vida em seu trabalho (QUILICI; FISCHER, 2015).

“O corpo é um lugar de sacrifícios e lendas. Eu crio situações sem intermediários entre o artista e o público. A performance não é um resultado, mas



sim uma presença no mundo. É uma maneira de se reconectar com cultos e rituais primitivos” (ABRAMOVIC apud MARINA..., 2009, tradução nossa).<sup>7</sup>

O que realmente chama atenção na qualidade da presença de Marina enquanto *performer* é o olhar no aqui e agora, ela parece “jogar” com o tempo, com o público, com eventos acontecendo no entorno. No momento em que ela executa a performance, sua presença também lhe permite uma concentração extraordinária, uma vez que é capaz de prestar total atenção a qualquer um que se senta a sua frente, mesmo que haja muito barulho do público que olha e faz comentários. Sua presença transmite a sensação de humanidade, de proximidade, como se não houvesse barreiras entre ela e “eu”, público participante, como se fossem amigos há muito tempo. Seu olhar é um convite para sua proposta e oferece confiança para nos fazer entrar em seu mundo. Na sua presença há algo extremamente real; ela não cria situações, sentimentos ou sensações, mas vive tudo isso; é tudo tão verdadeiro que não podemos prestar atenção a mais nada. Há algo simples e sublime, paz e plenitude, como em um momento de silêncio no qual você simplesmente não pensa em nada. Ela conta uma história sem, necessariamente, dizer nada. Também se permite ouvir o que o público quer dizer, envolve cada participante da performance com singularidade, existe uma conexão entre *performer* e espectador/público.

De acordo com Dewey, a arte pode funcionar como um canal para uma experiência de vida, “um pensamento que se percebeu na tentativa de conectar o pensamento reflexivo com os acontecimentos da experiência diária” (SOUZA, 2010, p. 8). É uma maneira de entender a arte como reaproximação com a vida comum. Dawsey (2005) concorda que a expressão artística não se separa da vida cotidiana, então Marina faz isso com plenitude quando usa a prática do ascetismo para a preparação de seu corpo.

Também percebemos que há uma peculiaridade muito forte em torno dos temas: escapar e criticar as ditaduras consumistas, o trânsito, a falta de tempo e as regras de bem-estar, sucesso e representatividade; ela também trabalha em busca da conexão com si mesmo, silêncio e vazio, mesmo em uma sociedade que nos enche de informações, luzes, palavras, cores, opiniões, sons.

---

<sup>7</sup> Texto original disponível em: <<https://bit.ly/2JpHZeh>>. Acesso em: 1º abr. 2017.

Mas Marina se rendeu aos efeitos e possibilidades de criar suas performances com o audiovisual, mais precisamente com o vídeo. Três vídeos do trabalho de Marina Abramovic foram identificados em plataformas de vídeo *on-line*: YouTube e Vimeo. Na primeira plataforma encontra-se *Marina Abramovic and Ulay – Relation Work 1979 Full Movie* (MARINA..., 2016), que é um vídeo com várias apresentações gravadas.

Não consideramos esse material como *videoperformances*, mas como performances filmadas ou gravações de eventos. Podemos ver que, no início de cada parte do vídeo, há uma descrição do local onde ocorreu a performance real, a data, a duração e às vezes as pessoas e/ou as empresas que produziram a filmagem. Podemos ver certas precisões de ângulos, direções, planos e movimentos de câmera em geral; em *Relation in Space* a câmera está sempre no lugar do público (de frente) e não se move até o final. Vemos o impacto do encontro de Marina e Ulay no meio da cena, mas o ângulo da câmera não nos permite ver para onde retornam. A gravação termina em um momento, quando os performers saem do ponto de vista da câmera. *Talking about similarity* começa com algumas instruções sobre o que acontecerá na performance, e a câmera está em um ângulo de primeiro plano filmando uma boca aberta. A boca se fecha e o movimento do rosto nos permite ver um pouco os olhos e do pescoço, mas a câmera não se move. As mãos vêm ao encontro da boca, que se abre novamente, vê-se o performer passar uma agulha com um fio no lábio inferior. Continua passando o fio no lábio superior, fechando a boca com dois nós no fio. Há um corte. Marina aparece sentada, no plano médio. Ela fala olhando para o lado direito (à esquerda da câmera). A câmera não se move. Ela escuta uma voz que fala, enquanto seu olhar navega na direção horizontal, sempre no mesmo nível.

Em *Breathing in breathing out*, ouvimos as vozes de um homem e uma mulher que falam; então vemos o casal com os lábios presos um no outro e os olhos fechados. O ângulo da câmera está em primeiro plano, frontal fixo (vemos apenas as cabeças dos artistas). O movimento é somente das cabeças de um lado para o outro (direita e esquerda). A câmera se move cada vez mais para perto das bocas coladas. No final, os lábios se separam. A reação dos artistas é de quem perde a respiração. *Imponderabilia* começa com orientações sobre a espacialidade do público na representação da performance.





Marina e Ulay estão nus, um diante do outro, sob uma porta, dentro do museu. O público é obrigado a passar entre eles, deslizando-se entre os dois corpos. A gravação começa em plano médio, abre para plano aberto/geral e depois volta a um plano médio (essa mudança de plano se repete várias vezes durante a performance, seja para ver a expressão facial e o deslizamento dos corpos entre público e artistas, seja para ver a reação posterior do público, ou seja, após a passagem).

Em *Relation in Movement*, uma câmera filma em plano aberto, onde se vê um carro que gira na mesma direção (da esquerda para a direita e sempre para a frente) em um espaço que parece uma praça sem árvores; ao fundo, vemos a rua onde depois passam outros carros nas duas direções e pessoas que caminham na calçada. Depois de algum tempo, o carro começa a derramar tinta ou pó preto, marcando sua trajetória no espaço. A câmera não se move. Horas depois, já sob a escuridade da noite, vemos apenas as luzes do carro, que continuam na mesma direção, sem parar, até o corte final do vídeo. Em *Relation in Time* vemos Marina e Ulay em plano americano e câmera fixa; eles estão com os cabelos amarrados um ao outro. Os corpos estão de costas um para o outro, e eles aparentam estar sentados. Há uma moldura preta em volta da imagem. A performance consiste em eles escaparem e seus cabelos se soltarem, mas eles terminam com os cabelos amarrados.

*Light/Dark*. Marina está sentada em uma cadeira em frente a Ulay, que também está sentado, plano médio, câmera fixa, permitindo-nos ver os quadris e as pernas. Eles se olham e batem um no rosto do outro com as mãos. A ação é repetitiva e, a cada vez, mais intensa. Eles parecem cansados; o último movimento é de Ulay no rosto de Marina. Em *Balance Proof* Marina está nua e há um espelho maior que ela pousado sobre seus pés e na frente de seu corpo, que impede que ela veja qualquer coisa a sua frente. O plano geral, câmera fixa, nos permite ver a sala de exposição com o público que anda ao redor da cena e a artista, no centro. Em um corte de edição, vemos, em seguida, Ulay nu e na mesma posição/situação que Marina. Após o terceiro corte, vemos Marina e Ulay em perfil, com um único espelho entre eles. Marina caminha e deixa Ulay sozinho. Ulay caminha também e deixa o espelho cair no chão. Fim.

*Charged Space*: plano aberto, vemos a sala de exposição com pinturas, o público em torno dos dois artistas, que têm as mãos amarradas uma à outra e se movem até perder equilíbrio. A ação se desenrola, e, quando eles perdem o equilíbrio, caem no chão e, às vezes, em cima dos espectadores. Depois, eles começam a girar em torno de si mesmos, cada um do seu lado. A câmera manual segue-os, seja em plano aberto, médio, ou detalhe com o efeito de zoom. *Three* nos mostra uma cobra no chão, o afastamento da câmera abre o plano, vemos um quadrado branco, onde a cobra está posicionada ao centro, Marina de um lado e Ulay do outro. Há uma garrafa ao lado esquerdo de Marina. Os artistas estão deitados no chão. Um corte de edição e vemos Ulay soprando a garrafa. O segundo corte, vemos mais de perto a cobra, e assim por diante. Não se sabe se a serpente persegue os artistas ou se ela é perseguida. Vemos Marina em um plano fechado. Corte, Ulay, em close, toca um fio. Eles rastejam com a cobra. Fim.

O segundo vídeo, *Marina Abramovic four performances 1975 – 76*, é uma série preto e branco de gravações de quatro performances históricas de Marina Abramovic, como *Art must be beautiful... artist must be beautiful...*, na qual o vídeo começa com um efeito de imagem fundida do título, que desaparece da tela até podermos ver Marina em um primeiro plano (câmera fixa) penteando o cabelo, forte e repetidamente, enquanto repete frase que dá nome à performance. A ação torna-se mais intensa, depois menos intensa, mas é sempre contínua. A câmera se afasta abrindo o plano em zoom, até um plano americano; fecha em close no rosto. Termina. Em *Freeing the memory*, um super close no rosto com o título no meio da tela. Ela parece estar em um aparelho de televisão; no final, a tradução em inglês das palavras que ela falou em sérvio. *Freeing the body*: plano aberto, câmera fixa, vemos a parte de trás de uma pessoa, aparentemente sentada, que está mais próxima da câmera e que toca um instrumento de percussão; outra pessoa nua que está no centro, em pé e em movimento. O título no centro dura alguns segundos. Um corte e vemos a pessoa que se movimenta, quase como uma dança, em plano americano, ela tem um pano preto na cabeça. Corte, plano mais aberto, vê-se todo o seu corpo. Cai ao chão. Fim.

Foi percebido que não há trabalho conceitual sobre filmagem e/ou edição, por isso não são videoarte. Vemos claramente a informação das performances



reais, que ocorreram sem interação com o vídeo, ou seja, que não tem jogos entre o artista e o vídeo ou a projeção em tempo real. A camera é usada como uma ferramenta de gravação para um evento passado, portanto, não é videoperformance.

Há um vídeo mais recente, do ano de 2014, chamado *Work Relation*, no qual Marina associou-se à marca de acessórios esportivos Adidas. Esta parceria se fez para a Copa do Mundo Fifa de 2014, no Brasil. O vídeo, com duração de 2'28", baseia-se numa performance anterior da artista, de mesmo nome, ocorrida em 1978. Como característica do engajamento, trabalho em equipe e força do conjunto. No vídeo, vemos três sequências, que representam maneiras de trazer pedras de uma extremidade do espaço à outra.

Usando apenas baldes e o trabalho humano, os três modelos comparam e contrastam os sistemas de cooperação e eficiência, com os corpos dos participantes servindo de suporte. [...]. Na peça retrabalhada, onze artistas de diferentes modos de vida fazem referência aos membros totais de uma equipe de futebol. Juntos, os artistas interpretam os princípios fundamentais do mundo do esporte – trabalho em equipe, disciplina e perseverança – e depois transportam as pedras de um lado para o outro. (WORK..., 2014)

O vídeo, em preto e branco, começa com a imagem do solo. A câmera sobe e filma as pedras no espaço. Corte, a câmera se aproxima das pedras em zoom. Corte, vemos de cima o retângulo desenhado no chão, que determina o espaço utilizado pelos artistas: de um lado as pedras, do outro, os artistas. Tudo isso, e Marina explica em inglês o que acontecerá. Plano em *contra-plongée*, vemos Marina fora do retângulo desenhado. A performance começa. Planos detalhes nos baldes, nas mãos, nos rostos, nas pedras. Vemos planos abertos e gerais para as ações. Close no rosto de Marina. No fim, eles terminam de transportar as pedras juntos, na mesma linha, como no início da performance, com um plano geral. Aqui, pode-se dizer que o trabalho está próximo das propriedades da videoarte, mas não da *videoperformance*, simplesmente porque o vídeo não é uma ferramenta usada ao vivo (nem filmagem, nem projeção), a performance não faz nenhuma relação com a estética de vídeo. A projeção da performance não depende da presença do corpo no palco, em cena, ao vivo. Esta análise nos permite concluir que Marina

é uma artista performática, mas suas obras não possuem propriedades de *videoperformance*.

## Referências bibliográficas

- ASCÈSE. In: LAROUSSE. Paris: Larousse, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2sR9aU9>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- DANTO, A. C. Sitting with Marina. **New York Times**, New York, 23 May 2010. Disponível em: <<https://nyti.ms/2sOQfcs>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.
- JONES, V. 10 things to know about ... Marina Abramovic. **Artsper**, [S.l.], 15 jul. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2JnEp4c>>. Acesso em: 8 jun. 2018.
- MARINA Abramovic. **Francis Moreeuw**, [S.l.], 7 set. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2JpHZeh>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- MARINA Abramovic and Ulay – Relation Work 1979 Full Movie. 2h28'20". **Mike Kesidis**. YouTube. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2M9rDUF>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- PRATIQUE. In: LAROUSSE. Paris: Larousse, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jt7dUX>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- PRÉPARATION In: LAROUSSE. Paris: Larousse, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2HvRfaL>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- PRÉSENCE. In: LAROUSSE. Paris: Larousse, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2JtepjV>>. Acesso em: 1º abr. 2017.
- QUEIROZ, S. **A poética da vida em poluição**: diálogos interdisciplinares de arte, dança & sustentabilidade. Morelia: CRAM, 2015.
- QUILICI, C. S.; FISCHER, K. A. Artes performativas e a questão da ascese: o “método” Marina Abramovic. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 23-33, dez. 2015.
- SOUZA, R. A. A filosofia de John Dewey e a epistemologia pragmatista. **Revista Redescritões**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-13, 2010.

Recebido em 10/09/2017

Aprovado em 19/05/2018

Publicado em 29/06/2018

