

## **Flores para Pietá: Re-Performando o sagrado/subversivo**

Ana Karine Jansen de Amorim  
Raphael Andrade Rocha

### **Resumo**

Este artigo aborda a obra re-performática Flores para Pietá, do performista Raphael Andrade, relatando seu processo de criação entre a dicotomia presente no seio da religiosidade cristã entre o sagrado versus a subversão artística. Para alcançar seus significados estéticos e culturais localizamos o trabalho nos estudos da Performance, marco conceitual elaborado por Richard Schechner (2003), em especial nos conceitos de Performance e Restauração de Comportamento. Esta pesquisa analisa e descreve, outrossim, as intervenções realizadas em Belém do Pará (2016-2017), em quatro países da Europa Ocidental (2018), qual seja: França, Portugal, Roma e Vaticano e no Estado de São Paulo (2020).

Palavras-chave: Performance; Restauração de Comportamento; Corpo.

## **Fleurs pour Pietá: Re-Performance du sacré/subversif**

### **Résumé**

Cet article aborde une reprise de l'œuvre Flores para Pietá, de l'artiste Raphael Andrade, relatant son processus créatif entre une dichotomie et présent au cœur de la religiosité chrétienne entre le sacré et la subversion artistique. Pour atteindre ses significations esthétiques et culturelles, situer le travail dans les études de performance, un cadre conceptuel développé par Richard Schechner (2003), en particulier dans les concepts de performance et de restauration du comportement. Cette recherche analyse et décrit, ci-dessous, tel qu'enregistré à Belém do Pará (2016-2017), dans quatre pays d'Europe occidentale (2018), tels que: la France, le Portugal, Rome et le Vatican et l'État de São Paulo (2020).

Mots-clés: Performance; Restauration du comportement; Corps.

A arte da performance opera, mormente no que tange a visão artista, em subverter e desnaturalizar o que ficou naturalizado de forma opressora. Neste enfoque, ao perceber que a arte performática se utiliza em demasia do corpo como marca de relações de poder, nasce a floração de uma performance que tem como objetivo sensibilizar, problematizar e amplificar nos participantes a visão tida como incontestável nos valores dogmáticos cristãos acerca do corpo marginalizado. E, neste campo artístico em que o corpo age como resistência política, potencializou-se a ideia de questionar a tríade cultural-social-religiosa através da arte performática.

Ao analisar o corpo oprimido, com base nas memórias do artista, que faz parte dos indutores da performance Flores para Pietá, a partir das condutas de valores que orientam o indivíduo religioso, corroborou na dicotomia que perpassou seu devir de forma intensa: o sagrado versus subversão. Na ideologia sacra, imposta no âmbito religioso cristão, o discurso dos agentes do sagrado desponta como a fundamentação última do saber religioso, em que emprega o corpo homossexual como anômalo, impregnado no ambiente pecaminoso e, que tem como objetivo polir quem vai de encontro à sua doutrina.

Não obstante, seguindo tais regras, surge o campo social-político-cultural, que endossam os discursos teológicos das instituições religiosas acerca do errôneo e o indivíduo, que rejeita tais regras, deve ser visto como marginalizado e culpabilizado por diferenciar-se da heteronormatividade. Dito isto, faz-se interessante desvelar que os agentes de poder aderem ao “bem-estar social”, permitindo, assim, mascarar a opressão e perseguição aos grupos minoritários, no qual podemos vislumbrar a partir da visão pastoral religiosa que encharca, também, o seio social, como nos refere Veiga-Neto (2003):

Em muitos momentos ocorreu a “a invasão do poder pastoral no plano político do corpo social”. Ou seja, o caráter individualizante do poder pastoral deveria ser abarcado pela sociedade estatal e essa contradição pode ser bem identificada no estado de bem-estar social (VEIGA-NETO, 2003, p. 83).

Percebe-se, pois, que a sexualidade na sociedade cristã, a partir da ótica da conveniência social de bem-estar, interfere na orientação sexual de seus indivíduos para impor o que seria o certo e o errôneo e, recorrentemente, para coibir atos que subvertem este pensamento. Quando nos referimos sobre a questão da concepção cristã ao agregar-se ao pensamento sociológico, aludimos à produção política e cultural sobre as ditas “verdades” que coercitivamente pune os que não as aderem. Indubitavelmente, essa questão resulta em instituições que possuem poderes específicos na sociedade e, concomitantemente, consegue oprimir o indivíduo que se rebela contra tal pensamento tido como axiomático.

Neste prisma, reverbera as questões: como subverter tais prerrogativas? Que medida a ser tomada que estremeceria o sistema tido como incontestável que encharca o pensamento religioso-social-cultural? Ao procurar obter tais respostas, o artista ancorou-se nos estudos da subversão artística, no qual desvela o pensamento ainda impregnado na contemporaneidade sobre o quão a arte é potente ao afrontar atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida. Neste enredo, iremos explicar, a seguir, exemplos no fazer artístico teatral e performático de como a arte possibilita subverter padrões e escancarar valores mofados contra grupos vulneráveis.

A título de exemplo, em 2017, a peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”, da dramaturga britânica Jo Clifford, foi repreendida no Brasil por grupos religiosos por propor uma reflexão sobre a opressão e a intolerância sofridas por transgêneros e demais grupos que ficam à margem da sociedade. A encenação detinha como mote o monólogo com narrativas bíblicas recontadas em uma perspectiva contemporânea, tanto no texto, como na corporeidade imagética do corpo de uma atuante travesti, personificando o Cristo. O espetáculo engendrou um debate intolerante nas redes sociais e foi censurado pelo Juiz Luiz Antonio de Campos, no qual na sua decisão liminar afirmou:

[...] não se pode produzir uma peça teatral de um nível tão agressivo, ainda que a entrada seja franqueada ao público. [...] não pode ser tolerado é o desrespeito a uma crença, a uma religião, enfim, a uma figura venerada no mundo inteiro.[...] malgrado a inexistência da censura prévia, não se pode admitir a exibição de uma peça com um baixíssimo nível intelectual que chega até mesmo a invadir a existência do senso comum, que deve sempre permear por toda a sociedade (CAMPOS, 2017).

Percebe-se, portanto, que a arte foi censurada, desvelando a intolerância à figura da atriz transgênero, no qual para o Juiz em questão, a imagética corpórea transgressora da atuante em personificar o Cristo, revela-se no âmbito social cristão como morada agressiva e desrespeitosa e que invade o “senso comum” da sociedade. Ratificando, desta maneira, a importância deste trabalho transgressor no país que mais assassina travestis e transexuais no mundo.

Não obstante, vimos em plena contemporaneidade, o artista carioca performático Wagner Schwartz (1972), ser censurado ao apresentar no Museu de Arte Moderna - MAM-SP, a performance ‘La Bête’, que em francês significa ‘fera’, “a besta” inspirada nas esculturas “Bichos” (1960) da pintora e escultora brasileira Lygia Clark. Na performance em questão, o artista se apresenta despido juntamente com uma réplica plástica da escultura indutora, onde público é convidado a participar.

A causa maior da polêmica midiática partiu exatamente no convite feito ao público em participar da performance. Não apenas pela visualidade em que o artista despido subverte e converte o corpo, semioticamente, como obra de arte, mas, também, pelo motivo de estar entre os espectadores uma menina com mais de cinco anos, acompanhada pela sua mãe, também performista, que interagi com o artista nu.

A partir da imagem publicada em redes sociais do *performer* junto à criança, desvelada por matérias jornalísticas de televisão e redes sociais, o artista foi acusado de pedofilia e intimado como agressor e demais injúrias. Ou seja, uma clara manifestação de ódio e de intimidação à liberdade de expressão artística por pessoas que não procuram sequer ler sobre o que a performance pretendia, além, claro, na errônea ideia que a nudez representa apenas teor sexual.

Ao volver o olhar para o fazer artístico de Belém do Pará, a montagem subversiva do espetáculo *Paixão Barata e Madalenas* (2001), do diretor e dramaturgo Luís Otávio Castelo Branco Barata, dirigido por Wlad Lima e Karine Jansen, a partir do resultado do curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, ganhou manchetes em jornais sobre a transgressão presente na figura do Cristo nu e dos demais personagens que subvertiam passagens bíblicas, como este excerto do jornal paraense exemplifica:

A peça apresenta cenas de nudismo, inclusive em cenas que retratam momentos da vida de Jesus Cristo. Isso tem causado polêmica, no início da semana foi motivo de discussão entre os Deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Pará [...] O desfile dos personagens nus no palco, durante o que seria a *Paixão de Cristo* desconstruída, foi o motivo que levou um grupo de Deputados paraenses a elaborar uma Nota de Repúdio ao espetáculo, que foi aprovada por maioria (JORNAL LIBERAL, 23 fev. 2001 apud MIRANDA, 2010, p. 143).

Como podemos analisar, o corpo nu ainda é um tabu perante a sociedade paraense e, por isso mesmo, ao trazer este suporte para a cena, subverte e intriga as visões ligadas à normatividade religiosa e social. E tais preconceitos foram herdados pela educação tradicionalista europeia religiosa catequizante e moralizante, no qual se faz importante mostrar em cena de forma crítica. Neste sentido, o fazer artístico teatral “traz uma produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem” (JANSEN, 2009, p. 88).

Torna-se importante mencionar, ainda, o âmbito subversivo do campo performático, que intentamos exemplificar a partir das obras da artista visual paraense Berna Reale, que utiliza seu corpo na Performance Urbana e Foto-performance para criticar questões sociais,

pretendendo desvelar um olhar mais sensível e crítico em relação as formas de nos comportamos cotidianamente. Como na performance “Limite Zero”, que instiga os transeuntes a pensarem sobre as questões relacionadas ao meio ambiente e que faz analogia e objetifica o corpo feminino, bem como nos leva a analisar a relação da exploração e a falta de empatia com o sofrimento dos animais não racionais, relacionando, proporcional e simbolicamente, a exploração das mulheres.

Em vista dessa relação dicotômica entre arte subversiva e regras impostas pela religiosidade, que o artista se reconhece enquanto sujeito questionador, e, ao perceber a potência metodológica dialética que a arte performática transpassa para os que a fazem e presenciam que germina, partir dos estudos sobre performance, “Flores para Pietá”, que tem como base a rememoração opressora presente na sua vida enquanto pessoa homoafetiva, assim como os devires e a transformação do corpo como dispositivo de contestação.

### **Germinação da *Póiesis***

A obra Flores para Pietá nasce, oficialmente, em sala de aula, na relação ensino-aprendizagem, dentro da disciplina Performance, ofertada no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará. Ministrada por Karine Jansen, a cadeira compreende seu campo teórico nos estudos da performance e na aproximação dos estudos teatrais com a antropologia. É caro a essa teoria a noção de que performance compreende ações “artísticas, rituais ou cotidianas” (SCHECHNER, 2003, p. 25a), e que para tratar essas ações intelectualmente como performance, implica em comprometer-se em um estudo, uma investigação profunda sobre a ação e o objeto: “tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que essa coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 25b).

Outro aspecto importante para os estudos da performance diz respeito ao conceito de comportamento restaurado, pois este localiza a performance no âmbito das tradições da cultura humana, deslocando esse aspecto de originalidade do fazer, que foi historicamente importante para as vanguardas artísticas, incluindo o movimento da arte da performance nos anos 70 e 80.

o que é novo, original, chocante, ou avantgarde é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou deslocamentos de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado (SCHECHNER, 2003, p. 32c).

O que veremos ou vivenciamos em Flores para Pietá, exposto neste artigo, foi precisamente esse deslocamento de valores e lugares. Homem no lugar de mulher, corpo seminu, o sagado no lugar não sagrado, o corpo profano substituindo o sagrado. Restaurar comportamento, para Schechner (2003), é repetir uma ação que já foi feita muitas vezes, são comportamentos vivos, que foram rearranjados ou reconstruídos como em uma colagem. Ora ganham novos aspectos e por isso restauram valores e identidades, ora reproduzem gestos e ações esquecidas na cultura e que são restauradas por meio das performances culturais. Flores para Pietá restaura comportamentos, seja de seu performer, seja dos que ousam encará-la.

Importante destacar que o termo performance, no que tange à arte, não possibilita em chegarmos a uma conclusão incontestável sobre como a mesma se originou, no entanto, podemos destacar e vislumbrar alguns movimentos artísticos nas artes visuais do século XX que tiveram grande importância na abordagem deste fenômeno. Dentre tais formas de expressões, destacamos o *Happening* – que traz novas possibilidades de experimentações, assim como a *Body Art* ou “arte do corpo”, no qual desloca o corpo humano como suporte de intervenção e a arte conceitual e *Action Paint*, todos estes foram segmentos da arte que se nutriam reciprocamente e transmutavam-se para novas possibilidades da chamada “arte da performance”.

### **Emanação aromática de Flores – Signos para Pietá**

Dentre os variados exemplos e a gama de possibilidades que a performance arte pode ser vislumbrada, seja na vertente da performance fotográfica, vídeo-performance, instalações performativas e tantos outros prismas que a disciplina Performance proporcionou ao alunado, as que mais chamaram atenção dos discentes foram a potência de catalisar o público em participar do ato artístico. E, em Flores para Pietá, não foi diferente, ao analisar as produções da Sérvia Marina Abramovic, uma das mais conhecidas performer desde a década de 1970, que trabalha com o suporte corpóreo para expressar críticas e, sincronicamente, provocar novos olhares em relação a determinados assuntos e até desafiar o público a cometer determinados tipos de comportamentos, que Flores para Pietá obtém o primeiro dispositivo para a performance.

Na ação performática “*The Artist is Present*” (a artista está presente), da referida artista, floresce um indutor importante transportado para Flore para Pietá, que concerne na apresentação de Abramovic por três meses ininterruptos apresentando-se sentada em um banco, permitindo que o público sente-se junto à ela e apenas trocar olhares, algo demasiadamente simples, mas profundamente sensível. Sem demora, este indutor permitiria

que a performance Flores para Pietá interagisse com os participantes e estar, realmente, “presente”, ao possibilitar ser contemplado e contemplar o outro.

Além do intuito interacional, partindo da limitação de um espaço simbólico, a partir das cadeiras posicionadas defronte uma para outra, recurso este capaz de profunda alteridade, havia necessidade de trazer signos para presentes no corpo do performista que deveriam comunicar o mais claro possível a dicotomia sagrado/subversivo, mormente com os que participariam da performance, tentando criar, neste enredo, um reflexão a partir da imagética da virgem piedosa e do seu sofrimento no corpo travestido, a partir da simbologia que carrega a iconografia sacra, a qual ativa para os espectadores/participantes a forma representacional divina que ela remete, isto é, trazer “uma transmutação de determinadas informações para uma materialização física. Melhor dizendo, uma tradução de um determinado sistema de signos: textos, música, imagens, memória, para outro sistema de signos” (JANSEN, 2004, p. 18).

Estes signos dariam suporte visual e conscientemente aos estigmas que a sociedade e, concomitantemente, o poderio político e religioso impõem para quem possui o corpo sexualizado, afeminado, homossexual e, neste contexto, a referida imagem sígnica poderia corroborar para outras questões, para quem presenciasse a performance, como: o transformismo, a homofobia ou a agressão contra o grupo LGBTQI+ que, a título de exemplo, seria performado na terra que lidera o ranking de mortes de travestis e transsexuais no mundo, em que ao menos uma pessoa do supradito grupo é morta a cada 48h.

Após o ato de examinar como seria o processo de criação do espaço performático, despontou um indutor fundamental que potencializa a memória do artista em querer apresentar-se com signos iconográficos cristão e na mimesis corpórea sacrificial, presente na performance ao trazer na ação corpórea a efígie da Virgem Santa de Pietá, que corrobora com o pensamento de Karine Jansen (2004):

O corpo devoto materializado na cena refere-se a um objeto diverso que está fora do palco, está no mundo. Aqui o corpo devoto é signo e se refere a uma ideia, um estado de alma, um conceito: O sacrifício. O sacrifício é o objeto dinâmico que está presente no imaginário mitológico e urbano da cidade. Revela-se na experiência pessoal dos criadores do espetáculo, em filmes, vídeos, procissões e rituais religiosos, enfim em vários níveis de informação a serem trabalhados e articulados pelos criadores da cena. Portanto, em um determinado nível de criação o ator/ performer é o interprete ou interpretante dinâmico do Signo (JANSEN, 2004, p. 22-23).

O pensamento de Jansen (2004) pontua o sacrifício que os artistas pertencentes ao teatro religioso possuem e carregam no processo artístico ligados à fé – como na performance Flores para Pietá, no qual o performista começa seu trajeto artístico nas

apresentações teatrais da encenação religiosa da Paixão de Cristo. Entretanto, o sacrifício mor ao “estar como a santa” e transportar a latência desse objeto personificado religioso na ação corpórea do sujeito, ia de encontro com a ideia que emana de constar nesse signo a imagética entronizada, em outras palavras, temor de fazer algo errôneo perante o sagrado, ideia intrinsicamente relacionada à culpabilidade que a religiosidade emprega, além da complexidade que envolve esta palavra.

Sendo assim, Flores para Pietá tinha o intuito de superar os próprios limites e condicionamentos da oposição entre o sagrado e profano presente na memória do artista, e que deveria ser transportado aos que participariam da performance, para que se pudesse, nesta ótica, construir juntos o fazer performático, pois a “performance é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, na frente de uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra” (ABRAMOVIC, 2015).

Por conseguinte, a performance em questão tem o intuito de manifestar a dicotomia existente entre o sagrado versus profano, analisando como os entrevistados que participariam da performance interpretariam a ação performática, além de aguçar como apresentaria o sagrado, subjetivamente, para cada um deles e, outrossim, em que condições se encontrava, afinal, o profano e o subversivo. Tais análises possibilitariam para este estudo uma fenda profícua de remodelações de visões previamente estabelecidas que foram alicerçadas cultural e politicamente através da história.

### **Flores na rua e pétalas que atravessam o oceano.**

Eram quatro horas da tarde, o Facebook e o Instagram da comunidade da ETDUFPA foram invadidos com as imagens da performance de Raphael Andrade que havia começado na Escola. Lá, permaneceu por quatro horas performando sentado em um quadrado de madeira coberto por um pano alvo, o artista encontrava-se travestido de Virgem Maria, definido pelo autor como “santa piedosa e travesti”. Maquiado, vestimenta branca e transparente usava um tapa sexo, podia-se ver seu corpo seminu por debaixo da manta clara. Na roupa branca, preso na altura do peito, um enorme Sagrado Coração ou Imaculado Coração de Maria, que carregava simbolicamente a presença do sacrifício, da fé e devoção presentes no teologismo católico.

Nos braços da Virgem piedosa, repousaria Cristo morto, em forma simbólica de uma mortalha vermelha. Nos braços, sobre a mortalha, flores vivas, machucadas, faltando algumas pétalas. Em frente ao assento do performer, uma placa onde estava escrito não em um tom imperativo, mas convidativo: “Sente-se! Escuta-me, por favor”. Em frente, uma



cadeira é disponibilizada para quem se propõe a experienciar em que “o público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através do qual fluxos podem ser intensificados” (BONFITTO, 2013, p. 129). Nesta troca de olhares que se estabelece a performance e por longo tempo de contemplação, como acontece nos museus de arte e nas preces dentro dos santuários religiosos, o performer relata:

Os afetos disparados entre os participantes e o performer com a visualidade da Virgem de Pietá são múltiplos e seus efeitos os mais diversos. Alguns participantes choraram, outros sorriram envergonhados, uma grande parcela ficou emocionado, alguns levaram a mão ao peito, alguns (escassamente) debocharam, a grande maioria respirava de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis no processo; alguns permaneceram inquietos e volúveis (ANDRADE, 2019, p. 58).

Imagem 1- Primeira ação performática de Flores para Pietá



Fontes: Denis Bezerra (2016)

Este trabalho foi re-performado, para usar um termo do artista, em diversas ocasiões, no IX Seminário de Teatro promovido pela ETDUFPA, em 01/11/2017, e em seguida, a convite de Monique Debouteville, doutoranda da *Université Paris VIII- Vincennes em Saint Denis*, que oportunizou reviver a performance, dialogando a partir da perspectiva transcultural que tem como objetivo identificar as semelhanças e diferenças da questão pesquisada em relação a cada cultura, no caso desta abordagem, sobre o corpo marginalizado e a sua relação com o sagrado.

Na perspectiva em vislumbrar as divergências e convergências que a transculturação possibilitaria, haja vista as diferenças sociais, culturais e políticas que diferenciam o Brasil e a França, a primeira reapresentação na Europa teve os mesmos elementos da performance apresentada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, com o intuito de possibilitar novas

formas de pensamento dos participantes ao sentarem-se à frente do performer, e que, após a participação dos mesmos, propiciaria a participação na entrevista não-diretiva, esta última mediada por Cláudia Gomes <sup>1</sup>, que faz parte do corpo docente da ETDUFPA, no qual acompanhou todo o processo performático, assim como traduziu as palavras que eram proferidas na performance para cada participante na língua vernácula, como: “*Vous êtes capable d'aimer ?*” (Você é capaz de amar?), além da arguição sobre o sagrado: “*Quel est le sacré pour vous?*” (o que é o sagrado para você?).

Imagem 2- Imagem do cartaz referente à apresentação da performance na *Université Paris VIII- Vincennes em Saint Denis*.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesta ocasião, colheu-se o seguinte depoimento do participante: “detive muita emoção, senti tremores, meu coração disparou, consegui adentrar na emoção do artista, senti muito sofrimento -sofrimento este profundo- de morte” (estudante Mulçumano da Universidade de Paris VIII). Dentre os 22 participantes que participaram da performance, destaca-se a participação de um mulçumano, o qual, ao sentar-se, chorou e rezou o terço islâmico “*masbaha*” ou “*subha*”, que é utilizado habitualmente para praticar o *dhikr* ou para invocações dirigidas a Alá. O performer pôde observar, ainda, que algumas muçulmanas presentes com suas túnicas pretas cobrindo o corpo inteiro e usando *Icharb*, que serve para cobrir seus cabelos como manda a doutrina, ficaram olhando de longe a performance, esse motivo pode ser analisado pelas regras de condutas, ligadas ao gênero feminino no Oriente

<sup>1</sup> Possui mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pela Universidade Federal do Pará (1998), doutoranda em Psicologia da Educação (Universidade de Aveiro -Portugal). Atualmente é professora adjunta 4 da Universidade Federal do Pará, na Escola de Teatro e Dança. Tem experiência na área de educação, teatro, psicopedagogia; atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, formação de professores, educação ambiental, ética, psicopedagogia, planejamento.

Médio que, de maneira geral, olhar nos olhos dos homens não é considerado uma conduta apropriada.

Após a apresentação na universidade europeia, Raphael arriscou-se e levou o trabalho para a urbe, local de afetações e redes de poder, pois pretendia deslocar-se para além das esferas onde a performance foi apresentada, como ambientes artísticos mais experimentais ou acadêmicos, como a Escola de Teatro e Dança da UFPA e a Universidade de Paris VIII. Ao sair deste território acadêmico, buscou reapresentar a reperformance num viés diferenciado, singularmente na tentativa de ir ao cerne dos locais sagrados da fé cristã.

Mas, para isso, se fazia necessário abdicar do contato entre o performer e o participante, através do convite a se sentar nas cadeiras postas à frente um do outro, visto que a intervenção detinha como fulcro a visualidade e não o contato direto concatenais e vocabular como performados anteriormente, fazendo com que a interação ocorresse entre o performista e os transeuntes por vezes concretizada; e por outras frustradas. Neste intercâmbio um tanto inesperado pelos deslocamentos dos fiéis e pelos turistas que passavam por estes locais, revelou um olhar diferenciado em cada intervenção.

Na re-performance urbana, a pesquisa se estende as intervenções apresentadas em lugares sacros de magnitude e relevância do ponto de vista religioso, qual seja: a Praça da Sé, em São Paulo (Brasil); e as apresentações de intervenções urbanísticas apresentadas em três países da Europa Ocidental: Cova da Iria, na cidade de Fátima (Portugal), *Via della Conciliazione* (Roma) e na *Piazza San Pietro* (Vaticano), pois amenizaria as possíveis retaliações advindas dos próprios fiéis, dos sacerdotes ou da segurança local, ao não perceberem que a performance problematiza questões doutrinárias excludentes, mas sim, que fosse uma forma de zombaria com a imagética de Nossa Senhora.

Quanto o contexto de modificar a performance, para este tipo de relação, o foco estabelece outra dinâmica dialógica, em que se comunica com o eixo da fé e sua natureza emocional, além da dimensão histórica e simbólica presente nos locais escolhidos. E tais ações “se propõem a criar tensões, falhas ou ruídos no ambiente, produzindo ressignificações ou revelando contradições ali presentes, além de fazer emergir aspectos subterrâneos, camuflados ou recalcados” (ARAÚJO, 2011, p. 04).

Ao apresentar-se, desta vez, em Portugal, no interior da praça que circunda o Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, que é um dos santuários marianos de peregrinação mais importantes do mundo católico, o performer concluiu que seu trabalho foi comparado aos das Estátuas Vivas, recebendo algum dinheiro dos que passavam pelo local e que o trabalho intervencionista foi recebido com simpatia pelos portugueses (vide imagem na página a seguir).

Imagem 3- Performance Flores para Pietá apresentada na praça do santuário de Fátima (Portugal). A seta aponta o dinheiro doado pelos transeuntes



Fontes: Ester Leray (2018)

Conquanto à empatia ocorrida em Fátima, as visões foram diferenciadas na apresentação ocorrida no menor país do mundo – Vaticano -, que é a sede da Igreja Católica e a Cidade-estado soberana da sé Pontifícia, cujo território consiste de um enclave murado dentro da cidade de Roma, capital da Itália. A Cidade do Vaticano é uma cidade-Estado que existe desde 1929 a partir do tratado de Latrão. Faz parte da Santa Sé, que remonta ao cristianismo primitivo sendo a principal sé episcopal de mais de 1,5 bilhão de católicos romanos (latinos e orientais) de todo o mundo.

Mesmo sabendo dos riscos que isso poderia ocasionar, o performista vestiu-se com os signos da Pietá, colocou um casaco por cima para esconder a veste e, acompanhado de sua amiga e atriz Esther Leray <sup>2</sup>, que estava encarregada de fotografar a performance, rumaram para a praça São Pedro. Ao começar a Performance na Praça envolta pela colunata de Gian Lorenzo Bernini, a reação imediata das pessoas foram de se afastar. Isolando-os. Desta vez, Pietá causava o choque, a transgressão, o diferente. Imediatamente, três carros de polícia se aproximaram e, Raphael-Pietá, em resposta, entoou o canto lírico “*Kyrie, eleison*” (Senhor, piedade), e passa a caminhar, os carros vão os escoltando até a saída da praça, que não faz mais parte dos domínios da cidade do Vaticano, mas, sim, de Roma.

<sup>2</sup> Formada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará; Especialista em Gestão Ambiental e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia pela Faculdade Integrada Ipiranga. Atriz atuante em Belém- PA. Integrante do grupo religioso de Teatro e Dança Renascer desde 2016. Participou como cinegrafista de todas as ações performática de Flores para Pietá.

Imagem 4 - Flores Para Pietá reperformada na praça do Vaticano (à esq.) e na Via Della Conciliazione - Roma. (à dir.)



Fonte: Ester Leray. Montagem do autor (2018)

Neste enfoque, mesmo com a coerção por parte da polícia, em questão, numa clara pressão para que a performance não continuasse, revela-se o motivo potente de quão o corpo é uma arma política e, neste caso, a(r)tivista, pois o corpo travestido não detinha nenhuma ameaça terrorista, contudo, infringia as regras da normatividade cristã. Um corpo demasiadamente profano, subversivo para se propor uma ideologia sacra e, por estar em um local sagrado, este corpo fere a moralidade doutrinal católica ao encarnar a transgressão, como sugere a performer e artista plástica francesa Orlan: “o corpo da performer torna-se local de encarnação das ideias e um lugar de debate público” (RAPOSO apud FERREIRA; MULLER, 2010, p. 24).

Este termo, “lugar de debate público”, nos interessa, pois, a partir do corpo transgressor inserido na performance, aguça a imaginação e fomenta a reflexão. Mesmo que o comunicado recebido pelos transeuntes/participantes não esteja de acordo com uma possível expectativa que a performance quer transpassar, porém as dúvidas, os questionamentos, os signos vislumbrados e os sentimentos que a mesma produz e desperta já estimula uma alteração em torno da performance.

Ainda com a intenção de possuir mais desdobramentos sobre a intervenção urbana, no ano de 2020, o performista volta a realizar a intervenção Flores para Pietá no Brasil, desta vez, no interior da catedral metropolitana de São Paulo, mesmo sabendo que seria perigoso adentrar o espaço sagrado, Raphael Andrade quis propor esta nova forma de reprodutibilidade da performance, situar-se dentro do edifício religioso e não mais à margem. Ao vestir-se com a túnica e os demais signos que representam a iconografia sacra de Pietá, o artista caminha da Praça da Sé até a porta lateral da Catedral, ao adentrar o



recinto, os fiéis que estavam no templo começaram a provocar burburinhos e observarem a ação performática com olhos de desaprovação, mesmo o performer estando inerte.

Não tardou cinco minutos para a segurança vir até o seu encontro e solicitar que o mesmo saísse, no qual o performista indaga sobre qual o motivo da expulsão, haja vista que não estava fazendo nada demais. O guarda, sem hesitar e nem procurar um tom eufemístico para disfarçar a coerção, diz: “Você não pode estar assim, neste lugar”. No qual o performer afere: “Por qual motivo?”, o segurança delimitou-se, então, em retrucar: “Estou solicitando que saia. Você não está autorizado!”.

Imagem 5 - A Performance no interior da Catedral da Sé, em São Paulo



Fonte: Ester Leray (2020)

Este episódio demonstra o quanto a performance, em questão, mostra com clareza o que acontece quando alguém utiliza da insurgência (neste caso subvertedora) e coloca em risco o fluxo da supremacia das instâncias de poder. Reverberando que o mesmo sistema que deveria acolher, funciona, muitas vezes, de forma a privilegiar sempre quem está em posições correspondente e dentro do sistema em si. Faz-se importante frisar que o corpo travestido, que permanece à margem do campo social e carrega o papel de gênero diferente daquele da origem do seu nascimento, possa ser considerado mais violento e perigoso que o discurso de ódio fomentado por doutrinas excludentes e preconceituosas, em que, muitas vezes, são mascaradas como liberdade de expressão.

Neste enredo, potencializa a questão: qual local pertence nossos corpos? Cremos que a partir do fazer artístico, seja na especificidade que o mesmo se apresenta em tentar subverter o sistema, já gera um debate acerca das questões aqui trabalhadas, e este fato, independente

de outros, já é extremamente importante para que se possa criar fissuras em tais pensamentos retrógrados.

A performance, aqui explanada, parte das memórias do próprio performista e da coerção ainda presentes na política-social-religiosa, desvelando um corpo em um constante devir, numa simbiose entre o sagrado e o profano/subversivo – que permanece na sacralidade que acredita, mas que, após estudos mais aprofundados sobre a política hodierna e diacrônica, mais especificamente a partir dos estudos sobre performance, propostos pela disciplina acadêmica, consegue tornar-se indagador sobre conceitos excludentes que sempre permearam culturalmente a sociedade e, através da arte performática de Flores para Pietá, o performer pôde posicionar-se contra o sistema opressor.

Logo, a re-performance dissidente, aqui explicitada, a partir dos significados estéticos e culturais localiza-se nos estudos da Performance, se reformula em cada apresentação, obtendo novos aspectos ao restaurar valores e comportamento, seja no intuito de intervenção urbana dissidente ou de procurar interagir com o público, todavia, ambas formas vislumbram potencializar, a partir da ação corpórea o empoderamento político e cultural, possibilitando, nesta perspectiva, o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades que a performance transpassa para quem a presencia.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antonio. **Ações Disruptivas no Espaço Urbano**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

ABRAMOVIC, Marina. **Uma arte feita de verdade, vulnerabilidade e conexão**. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection/transcript?language=pt-br#t-148040](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript?language=pt-br#t-148040) Acesso em: 24 mai. 2020.

ANDRADE, Raphael. **Flores para Pietá: Análise do Processo Transcultural de Um Corpo Sagrado/Subversivo e Reflexões Sobre Performance e Reperformance**. Monografia. Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2019.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS. L. A. **Decisão do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (2017)** Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/dl/juiz-proibe-peca-representa-jesus.pdf>>. Visualizado em: 23 mai. 2020.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Polo. **Performance, arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010.

JANSEN, Karine. O teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, n. 2, p. 88, 2009.

JANSEN, Karine. **Belém Apaixonada**: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2004.

MIRANDA, Michele Campos. **Performance da Plenitude e Performance da Ausência**: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNIRIO, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O percebejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12, 2003, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

## **SOBRE OS AUTORES**

**Ana Karine Jansen de Amorim**: Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Desenvolveu a pesquisa: “Brasileiramente, árabes! As práticas performáticas dos descendentes dos libaneses em Belém do Pará (2008-2012)”. É colaboradora do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA. Publicou os seguintes trabalhos: “A cena na Amazônia Paraense”. Revista do galpão cine Horto, vol. 2, p. 12-13, Belo Horizonte, 2007; AMORIM, A. K. J. e CRUZ, C. V. “A presença libanesa no comércio de Belém, narrativas, características e elementos performáticos”. Revista Ensaio Geral, vol. 3, p. 135-141, Belém, 2011; AMORIM, A. K. J. e BEZERRA, J.D.O. “Maria Sylvia Nunes, Memórias, ensino e práticas em Belém do Pará”. Revista Urdimento, Florianópolis, 2019.

**Raphael Andrade Rocha**: Especialista em Arte e Educação pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci e especializando em História pelo referido Centro Universitário. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA); formado no Curso Técnico em Ator no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design (ETDUFPA). Desde 2016 desenvolve a pesquisa-solo performática intitulada: Flores para Pietá, performance esta apresentada na ETDUFPA, em Belém-PA, em São Paulo e nos países do Oeste Europeu, com intervenções urbanas em Portugal, Itália e Vaticano. Na França, representou a UFPA na Université Paris 8 de Vincennes em Saint-Denis, com a performance supracitada, que concerne em hibridizar interdisciplinarmente os estudos teóricos e epistêmicos da arte performática e antropológica. Publicações: “Traços Estilísticos de Uma Lúgubre Alma”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 98-1001, 2017; “Cela 07”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 118-122, 2017; “Uma Carta entre Andrades”. Tribuna do Cretino: Revista de Crítica em Teatro, v. 3, p. 90-93, 2017.

Recebido: 30/05/2020

Aprovado: 02/06/2020