



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
LICENCIATURA EM TEATRO**

**FLORES PARA PIETÁ: ANÁLISE DO PROCESSO TRANSCULTURAL
DE UM CORPO SAGRADO/SUBVERSIVO E REFLEXÕES SOBRE
PERFORMANCE E REPERFORMANCE**

Raphael Andrade Rocha

Belém-PA
2019

RAPHAEL ANDRADE ROCHA

**FLORES PARA PIETÁ: ANÁLISE DO PROCESSO TRANSCULTURAL
DE UM CORPO SAGRADO/SUBVERSIVO E REFLEXÕES SOBRE
PERFORMANCE E REPERFORMANCE**

Monografia de conclusão do Curso submetido à Universidade Federal Pará como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura em Teatro. Sob a orientação da Prof. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim e coorientado pela Prof. Me. Cláudia do Socorro Gomes da Silva.



UFPA
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

R672f

Rocha, Raphael Andrade

Flores para Pietá: análise do processo transcultural de um corpo sagrado/subversivo e reflexões sobre performance e reperformance / Raphael Andrade Rocha - 2019.

Orientadora Prof^a Dr^a Ana Karine Jansen de Amorim.

Coorientadora Prof^a Me. Cláudia do Socorro Gomes da Silva

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2019.

1. Teatro – Processo de criação. 2. Representação teatral. 3. Performance (Teatro). 4. Corpo como suporte da arte. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.02

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

CONFERE COM
ORIGINAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 16 dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezenove, às 19h (dezenove horas), reuniu-se na Sala 15 (quinze) desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof.^a Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim (Orientadora e Presidente), Profa. Me. Claudia Gomes da Silva (Co-orientadora e Avaliadora Interna), Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (Avaliador Interno) e Profa. Me. Ana Claudia Moraes de Carvalho (Avaliadora Externa), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno RAPHAEL ANDRADE ROCHA, intitulado: "FLORES PARA PIETÁ: Análise do processo transcultural de um corpo sagrado/subversivo e reflexões sobre performance e reperformance".

Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi Aprovado com conceito Exatente
com as seguintes observações: Indicação para a publicação

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 16 de setembro de 2019

Ana Karine Jansen
Prof.^a Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim
Orientadora e Presidente de Banca

Claudia Gomes da Silva
Profa. Me. Claudia Gomes da Silva
Co-orientadora e Avaliadora Interna

José Denis de Oliveira Bezerra
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Avaliador Interno

Ana Claudia Moraes
Profa. Me. Ana Claudia Moraes de Carvalho
Avaliadora Externa

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Raphael Andrade Rocha

Raphael Andrade Rocha

Local e Data: Belém, 18 de Setembro de 2019

**Dedico este trabalho àqueles que não conseguiram superar a coercitividade
imposta aos seus corpos.**

**E também àqueles que fazem ou admiram a arte, sem deixar, contudo, de
questioná-la.**

AGRADECIMENTOS

Necessito agradecer e louvar ao Deus que me guiou, à Pietá que me carregou em seus braços igual como fez com o divino Cristo após o madeiro.

Agradecer às águas da minha terra, o chão que me sustenta, o palco teatral que me inebria e me faz devanear as enchentes que a vida cotidiana não consegue oportunizar.

Agradeço imensamente ao fazer teatral popular, que foi deveras importante na minha formação enquanto homem da cena.

Fundamental, também, louvar e agradecer ao ventre que me gerou, Maria Izabel, pois este é o amor maior terreno que, em mim, perpetuou. Te amo, mãe batalhadora!

Imprescindível agradecer ao meu pai e suas perturbadoras cobranças de ter perspectiva na vida, à minha irmã (nana) que patrocinou muitos dos meus textos e acreditou no meu potencial. À criança que brinca com meus sonhos reais ou não, e reformula a cada dia meu sorriso e garantia de prosseguimento da minha descendência que é a Nossa bolota, bibi, Beatriz.

À minha professora Argentina Fonseca que me ensinou a ler e escrever.

Ao Prof. Dr. Silvio Figueiredo que foi a ponte para que esta performance fosse transmutada para outros territórios, no qual por intermédio dele e da professora Monique Debouteville, obtive a oportunidade de reperformar na universidade de Vincennes em Saint-Denis.

Ao Miguel Santa Brígida que é meu mestre querido e precioso (sou fã). Á Inês Ribeiro e seu olhar humano e pela ajuda nos contatos de Paris VIII. Ao Paulo Santana e sua metodologia visceral e potente. À Wlad Lima e sua metodologia brilhante e por sua ajuda na pesquisa e no seu olhar atento. À doutoranda Ana Moraes e seu belo, emocionante e potente trabalho- Corpo-Cena. À Doutora Ivone Xavier, pelos seus ensinamentos sociológicos, pela sapiência, convicção e valores transpassados para todos os alunos e alunas que cruzam a porta da sua sala de aula. Ao Denis Bezerra e sua potente e precursora memória cênicas e poéticas, em que é fundamental para este momento histórico e para arte teatral diacrônica deste Estado.

As professoras e professores: Adriana Cruz, Paes Loureiro, ao Cesário Augusto, Alberto Neto, Nando Silva e sua revista “Tribuna do Cretino”, Larissa Latif (subvertedora e humana),

Anibal Pacha e tantos outros mestres que ensinaram-me a arte de ter consciência, perseverança, honestidade, humanidade e admiração no ofício docente.

Ao vice-reitor da UFPA, Dr. Gilmar Silva que não mediu esforços para que a UFPA enviasse o apoio deste projeto.

Em especial à Karine Jansen, doutora do meu barco e orientadora artística desta monografia e dos palcos, no qual tenho profundo carinho e admiração, pois me ensinou o maior dos ofícios entre Tchekhov, Abramovic e performances artes, com seu olhar certo como flecha, serenidade e perspicaz mansidão.

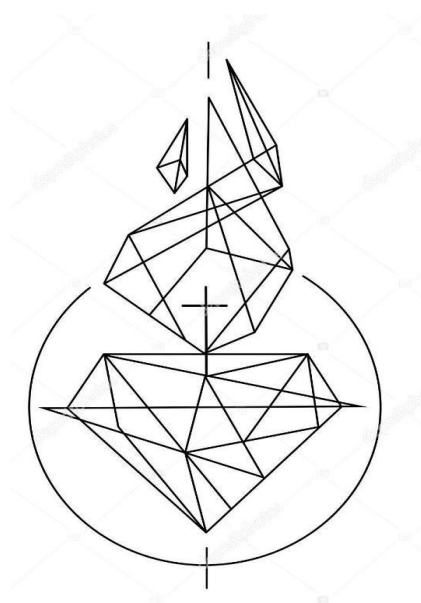
À Cláudia Gomes minha coorientadora, Doutora Honoris Causa pela Universidade da vida e da sabedoria, sem ela não poderia realizar esta monografia, pois disse: “sim” e estimou a ideia de enfrentar esta ousada missão de reperformatar em outras paragens ao meu lado. Je t’aime, professeur!

Agradecer xs amigxs que fiz, aos que perpassaram por mim e os que perdi e, sobretudo, aos que têm a coragem de gostar de mim, apesar de mim. Especialmente à minha amiga-irmã e artista, Ester Leray, anjo alvo de cabelos grandes e negros que Deus me presenteou. Obrigado, por ter dito “VAMOS” ao nosso maior sonho e por sempre acreditar e rezar por este geminiano sonhador e subversivo.

À UFPA, que me deu a oportunidade de seguir adiante na minha utopia.

Ao corpo duo: sagrado e profano que me veste e desnuda.

**Agradeço, por fim e especialmente, por ter o que AGRADECER.
Axé! Evoé! Amém!**



RESUMO

Esta monografia é um processo descritivo do trabalho artístico performático intitulado: “Flores para Pietá”, performance esta que apresentei duas vezes em Belém do Pará e quatro vezes na Europa ocidental. Aqui, contextualizarei o caráter indefinido da noção de performance, bem como as instabilidades e transitoriedades encontradas no fulcro de seu entendimento e o relacionarei com a neologia reperformance, que serviu como base metodológica deste trabalho. Explicitarei, também, conceitos sobre sacralidade e subversão na ótica diacrônica e sincrônica e trarei questões referentes ao corpo e como o mesmo carrega uma potência que permite a conscientização das relações humanas.

Palavras-chave: Corpo. Sacralidade. Subversão. Performance. Reperformance.

RÉSUMÉ

Cette monographie est un processus descriptif de l'œuvre performative intitulée «Flowers for Pietá», que j'ai exécutée à deux reprises à Belém do Pará et à quatre reprises en Europe occidentale. Ici, je vais contextualiser le caractère indéfini de la notion de performance, ainsi que les instabilités et le caractère transitoire qui sont au cœur de sa compréhension, et les relier à la néologie de la performance, qui a servi de base méthodologique à ce travail. J'expliquerai également concepts relatifs au sacré et à la subversion dans l'optique diachronique et synchronique et poserai des questions sur le corps et sur la manière dont il porte une puissance qui permet de prendre conscience des relations humaines.

Mots-clés: Corps. Caractère sacré. Subversion. Performance. Reperformance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Arquivo pessoal do batismo, primeira eucaristia e coroinha do autor. Virgem de Pietá pertencente aos capuchinhos. / montagem autoral.....	16
Figura 2- Iconografia da virgem de Pietá / Fonte: Autoral.....	20
Figura 3- (Séculos I ao III)/ Fonte Wikimedia Commons Dominio Público.....	28
Figura 4- Print screen da página do vereador Tiago Costa, de Mogim Mirim (SP) contendo a imagem do cartaz “Pequenas Igrejas, Grandes Negócios.. / Fonte: Reprodução Facebook.....	29
Figura 5- Imagem da performance ‘La Bête’, de Wagner Schwartz/ Fonte: Através.tv globo/Reprodução.....	31
Figura 6- Figura de Pietá (detalhe do personagem nu representando o Cristo). Fonte: Fábio Pina.....	32
Figura 7- Registro fotográfico da performance “limite zero” (2012). Fonte: Fonte: Mac USP, 2012	33
Figura 8- Montagem sobre a floração. Fonte: <i>Print Screen</i> da reportagem da Tv Cultura.....	34
Figura 9- Marina Abramovic, The Artist Is Present, Museum of Modern Art, New York. /Fonte: Isabelle Duverger.....	41
Figura 10- Numeração das imagens da performance com intuito expletivo. / Fonte: arquivo pessoal (montagem do autor).....	45
Figura 11- Semblantes dos participantes da performance. / Fonte: Cláudia Gomes. (montagem autoral).....	53
Figura 12- Primeira ação performática de Flores para Pietá. / Fonte: Arquivo pessoal.....	61
Figura 13- Matéria sobre a performance Flores para Pietá. Fonte: Rodrigues, A. Transgressão do Sagrado. / Fonte: Jornal Diário do Pará.....	70
Figura 14- À esq. acima- mulçumanas observando a performance. À dir. acima- detalhe do mulçumano rezando o basbaha. À esq. Abaixo- placa convidativa na língua nativa francesa. À dir. Abaixo- Cartaz da reperformance.....	76
Figura 15- Performance Flores para Pietá apresentada na praça do santuário de Fátima, em Portugal / Fonte: Ester Leray. (Montagem do autor).....	81
Figura 16- O autor em Visita à basílica de São Pedro (Vaticano / Fonte: Ester Leray.....	82
Figura 17- Performance do “Pussy Riot”, apresentada no interior da catedral de Moscou, onde as três performances foram presas. Fonte: reprodução do Youtube.....	83
Figura 18- Flores Para Pietá reperformada na praça do Vaticano (dir.) e na Via Della Conziliazione - Roma. (esq.) / Fonte: Ester Leray. Montagem do autor 2018.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: GERMINAÇÃO- narrativa das minhas memórias no que tange meu processo de reconhecimento do meu corpo duo- sacro/subversivo, no qual serve como indutor da performance Flores para Pietá.	16
1.1- Corpo-lugar de memória e reconhecimento	18
1.2- Corpo e sacralidade	22
1.3- Arte e subversão	25
CAPÍTULO II: FLORAÇÃO- CONCEITOS SOBRE O TERMO PERFORMANCE E O RELATO DO PROCESO CRIADOR DA PERFORMANCE FLORES PARA PIETÁ.....	34
2.1- Conceitos sobre a inter-relação entre performance arte, ritual e jogo	36
2.2- Relato do processo criador da performance Flores para Pietá	40
2.3- Processo imagético, dispositivos e indutores	43
CAPÍTULO III: COLHEITA- A MEDIAÇÃO PERFORMÁTICA QUE SE TRASMUTA EM REPERFORMANCE TRANSCULTURAL.....	53
3.1- Performance na prática, questão de olhares, corpo devoto e desdobramentos	55
3.2- Corpo Devoto	58
3.3- Confluências entre Olhares	60
3.4- Reperformance	63
3.5- Experimentações reperformáticas de Flores Para Pietá	67
3.6- Possibilidades e reprodutibilidade- diálogo transcultural	72
3.7- Reperformance ativista e intervenção urbana	78
4 REFLEXÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Este trabalho é dividido em três capítulos, qual seja: Germinação; Floração e Colheita, no qual corrobora-se com a poética na escrita a partir do elemento flor, que baseia-se sobre os ciclos da performance Flores para Pietá. No âmbito que concerne à metodologia de pesquisa adotada, busquei abordar os temas suscitados no trabalho, ancorando-me em uma proposta que subdividi em duas etapas convergentes: a primeira, de cunho teórico, na qual foram consultadas as referências bibliográficas, compreendidas por livros e ensaios de pesquisadores e pensadores e outros suportes hipertextuais, com materiais disponíveis em sítios da internet – como entrevistas e matérias relacionadas às temáticas trabalhadas –, bem como na pesquisa e análise videográfica. A segunda etapa, mais empírica, compreendeu meu reconhecimento pessoal, social e religioso, além da construção e vivência enquanto performista e o que a performance Flores para Pietá fomentou a partir da minha subjetividade e dos que dela participaram.

O primeiro capítulo parte da metáfora da germinação, no qual narra minha trajetória pessoal, social e religiosa ao reconhecer-me enquanto indivíduo orquestrado pelo devir corpóreo que se reconhece a partir da rememoração de um corpo duo: subversivo e religioso. No capítulo referido, apresento teorias sobre hierofania e *imprinting* cultural, além de explicitar sobre o corpo-sagrado e os agentes de punição e exclusão que são intrínsecos a ele, que são exposições utilizadas como estímulo para o desenvolvimento da performance Flores para Pietá.

Neste sentido, faço uma análise diacrônica e sincrônica de como o fazer artístico sempre foi uma ferramenta importante ao subverter a ordem instituída, sobretudo ao romper com a noção de hierarquia social, a partir das contribuições teóricas de autores como- Henri Bergson, Émile Durkheim, Mircea Eliade, Edgar Morin, VeigaNeto, Tadeusz Kantor, Margot Berthold, Mikhail Bakhtin.

Nesta perspectiva, encontro nesta ferramenta artística que tem como cerne o corpo subversivo uma nova camada de entendimento no meu devir, e que age a partir de reconhecer-me como sujeito (reconhecimento), no qual questiono a partir do meu fazer artístico a classe dominante excludente.

No segundo capítulo, que parte da metáfora do florescimento, proponho uma reflexão sobre as questões levantadas, tomando como ponto o caráter indefinido da noção de performance, bem como as instabilidades e transitoriedades encontradas no fulcro de seu entendimento, relacionando-as a conceitos que divergem na sua suposta gênese, no qual perpassa as ciências sociais tendo como base o ritual, jogo e o próprio fazer artístico. Relações estas amparadas pelo suporte teórico de- Marvin Carlson, Erving Goffman, Richard Schechner,

Victor Turner, Peter Brook, RoseLee Goldberg, Marina Abramovic, Wladilene Lima, Gilles Delleuze, Michel Foucault.

Narro, ainda, sobre a transitoriedade da performance, que dá margem para que seus pressupostos sejam transpostos, revisados ou anulados, além de emergir nas fricções geradas pelo confronto entre conceitos divergentes. Em seguida, relaciono o processo criador da performance que utiliza como plataforma de expressão o corpo, que questiona visões axiomáticas e possibilita desestabilizar padrões imbuídos de saberes que nos são herdados, considerando que a performance surge como uma arte que buscou radicalizar a presença física do performer e sua relação com o espectador em determinado período da história da arte.

Finalmente, no terceiro capítulo, que tem como metáfora a colheita, explano sobre a construção da performance Flores para Pietá e a oferta em transformá-la em um trabalho artístico. Proponho-me, também, a relacionar a performance em um processo de constante progresso, que se reformula e transmite novas respostas ao possuir um caráter de reprodutibilidade a partir de reperformatar uma performance, em que potencializa e possibilita que argumentos acerca do trabalho não sejam finalizados na primeira apresentação.

Neste aspecto, farei um breve recorrido ponderando a relevância do entendimento do conceito de performance e sua reprodutibilidade na história da arte, assim como seus possíveis prós e contras. Relatarei a experiência em performar Flores par Pietá e de como a mesma se transmuta em trabalho que está em progresso e, para isso, apresento reflexões sobre a neologia da reperformatar e a enquadrar como metodologia, trazendo a própria historicidade da Arte da performance, para, inclusive, entender melhor a conceituação da reperformatar, tendo como base de sustentação teórica- Félix Guattari, Karine Jansen, Ana Moraes, Denis Bezerra, Barba e Savarese, Allan Kaprow, Peggy Phelan, Renato Cohen, Patrice Pavis, Josette Feral, José Alves, Laplatine, Barja e Orlan.

Alguns termos também serão narrados como signos e construção indutora da performance e o corpo devoto, intervenção urbana e a(r)tivismo, assim como o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades que a performance transpassa. No epílogo, descreverei as experiências que obtive ao desterritorializar e transculturar a performance em outros países, Como França (Paris), Portugal (Fátima), Itália (Roma) e Vaticano, em que possibilitou buscar outras respostas e argumentos acerca do trabalho, para que ele não seja finalizado na primeira apresentação, assim como as considerações finais a respeito deste processo.

CAPÍTULO I: GERMINAÇÃO- NARRATIVA DAS MINHAS MEMÓRIAS NO QUE TANGE MEU PROCESSO DE RECOGNIÇÃO DO MEU CORPO DUO- SACRO/SUBVERSIVO.

Figura 1- Arquivo pessoal do batismo, primeira eucaristia e coroinha do autor e Virgem de Pietá pertencente aos capuchinhos.



Fonte: Arquivo pessoal

METÁFORA LEGÍTIMA**(Raphael Andrade)****Germino** latente**Cresco** como semente

No Norte esporo de um animal, que, por sorte,
nasceu racional.

Ensimesmado me **reconheço**Logo, **cresco**.**Rememoro**, por que às vezes me esqueçoEu vou te contar, porque você **não me conhece**.**O corpo** que é **duo no presente**,mas que já foi **UNO** no passado.

Preciso entender Hierofanias

para explicitar o que é **adorar**,**suicídio**,arte e subversão para **elucidar**.E, por fim, **reconhecimento** para tentar modificar a gira da vida!

Portanto sente-se, por favor! Pois agora irei lhe narrar

a metáfora legítima e indutora de

Flores para Pietá.

1.1 Corpo, lugar da rememoração e Reconhecimento.

Iniciarei essa narrativa pessoal, biográfica, ao analisar o corpo com base em reminiscências, que é um dos indutores usados na performance Flores para Pietá, empregado nesta monografia a partir de um viés poético de “germinação” como evolução e trajetória de vida. Transfiro a palavra germinação da biologia, para minha rememoração e, concomitantemente, do reconhecimento e desenvolvimento da minha trajetória no convívio social e religioso, ou seja, o ato cognitivo, corroborando com o que penso e pratico a partir da idealização do sagrado e das concepções e ações que se modificaram, sobretudo na relação com o mundo e dos devires que perpassaram meu caminho. Nesta acepção, começo a apresentar um dos dispositivos que compõe a idealização da performance supracitada, no qual tem como base a minha trajetória de vida a partir do percepto memorialístico, porque:

O corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmitilos, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto, como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se o nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento, praticando um corte instantâneo no devir em geral. (BERGSON, 1990, p. 59).

O pensamento bergsoniano estabelece a memória como um processo de agregações de imagens, ligadas à percepção do mundo que se modifica a todo momento a partir do devir. Neste enfoque, partindo da análise que a performance supracitada apresenta, a partir de um processo de mudanças efetivas de vida, tendo como base a religiosidade, não poderia deixar de escrever estes devires doravante a rememoração, lugar sagrado pelo corpo subversivo que vos escreve- orquestrado em um de seus lugares de reconhecimento e episteme, a escrita.

Portanto, me apresento: estranhamente a mão direita sua sobre o teclado, posso sentir a calidez das variadas formas de narrar as mais recônditas sentimentalidades, sinto um acréscimo de estima sobre o que me tornei, mesmo sendo uma “areia no deserto,” carregada de incertezas. Cogito: “Narrar o início da minha trajetória cultural-social- religiosa seria mais apazível”. Então, prossigo:

Fui criado em Santa Maria de Belém do Grão-Pará, terra onde a imagética de nossa senhora de Nazaré é cultuada como a maior manifestação religiosa católica brasileira e um dos maiores eventos religiosos do mundo. E por falar no lugar do meu nascimento, faz-se necessário estabelecer um complemento sobre o fato social no que tange a consciência coletiva. Como já foi dito, é o lugar onde a fé mariana se faz copiosamente presente e, acredito, a crença

religiosa que perpassou fora apresentada e ensinada a mim e, que, atravessou o meu caminhar, tem a ver com o conjunto de crenças da coletividade presente nesta terra, sobretudo da esfera religiosa católica e que foi exercida sobre minha instituição familiar e, concomitantemente a mim, no que designa para o sociólogo Émile Durkheim (1898), de “coerção exterior”. Característica essa que independente das vontades individuais, e que já são apresentadas como regras antes das crianças nascerem, como costumes, religiosidade, leis, dentre outros. Isso corrobora com o lugar do nascimento do indivíduo diz muito sobre ele. Principalmente no que diz respeito aos ensinamentos que lhe são repassadores no âmbito cultural, religioso, o que é certo ou errôneo e no modo de pensar e agir socialmente. E, por falar no âmbito religioso, continuarei esta monografia atribuindo ênfase no que a religião católica se fez presente desde meu nascimento até o início da puberdade, para que se tenha entendimento do motivo da performance utilizar o sagrado e o subversivo na sua concepção.

Nasci na Maternidade da Ordem Terceira de São Francisco, situada na esquina da hoje Rua Santo Antonio com a Travessa Frei Gil de Vila Nova, sob os cuidados da Dra. Ana Lúcia (prima do meu pai), às 11h30, no dia 07 de junho de 1988. Filho de Maria Isabel Andrade Rocha e Antonio Carlos da Costa Rocha. Após seis dias do meu nascimento, no dia 13 de junho, colocaram-me o nome de arcanjo: Raphael- que em hebraico significa: “Curado por Deus”. Nome este, por coincidência, apresentado no cartório no dia dedicado ao Imaculado Coração de Maria pela igreja Apostólica Romana e dia festivo de Santo Antônio de Pádua. E, por ser de uma família cristã católica, fui batizado¹ no dia 06 de agosto de 1988 na Igreja São Francisco de Assis (capuchinhos). A mesma paróquia que alicerçou meu imaginário do que seria sacro.

A lembrança remota que eu tenho sobre a sacralidade se deu em 1995, na época, tinha sete anos de idade. Morávamos na vila Maria de Fátima, a dois quarteirões da paróquia supracitada. Porém, não íamos à missa todos os domingos. Mas, na Sexta-feira Santa, obedecíamos às recomendações da igreja católica sobre a prática plurissecular de abster-se de carne, ouvir músicas ou fazer barulho de 12h até às 15h, porque eram as “três horas da agonia” -termo para designar o tempo de sofrimento em que Jesus ficou pregado na cruz até sua morte. Recomendações estas que ficaram impregnadas na minha mente e é, também, a primeira noção de ascese- que tem como objetivo o esforço, a renúncia, a penitência em vista da perfeição celeste, isto é: o entendimento do que seria a virtude moralizante da igreja sobre os prazeres mundanos.

¹ O **batismo** é um rito de passagem, realizado com água sagrada sobre o iniciado através da imersão, efusão ou aspersão. Este rito de iniciação está presente em vários grupos, religiosos ou não, onde destacam-se os cristãos.

Após estas três horas, nós nos arrumávamos para ir à celebração da Sexta-feira Santa, único dia que não há missa no mundo inteiro. No referido dia, as imagens da igreja são cobertas por panos roxos e a única imagem que ficava descoberta era a da virgem de Pietá, carregando seu filho morto nos braços (vide figura 1- a mesma imagem que foi vista por mim em mil novecentos e noventa e cinco, e que ainda permanece exposta na paróquia dos capuchinhos).

Figura 2- Iconografia da virgem de Pietá



Fonte: Autoral (2017)

E a partir de ter vislumbrado a imagética de Pietá, ou Nossa Senhora das Dores, houve uma conservação ativa e consciente na minha mente sobre o que seria a idealização da hierofania². Consonante o mitólogo Mircea Eliade (1957):

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. [...] Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato”. (ELIADE, 1957, p. 13)

² - O termo foi cunhado por Mircea Eliade em seu livro *Traité d'histoire des religions* (1949) para se referir a uma consciência fundamentada da existência do sagrado, quando se manifesta através dos objetos habituais de nosso cosmos como algo completamente oposto do mundo profano.

Compactuando com a análise de Eliade (1957), a imagem da virgem de Pietá, carregando seu filho Jesus morto nos braços sob a manifestação do signo sacro católico, confere o processo de criação de um imaginário sacro a partir da representação imagética iconoclasta de cultuar santos presente no dogma da igreja católica, no qual, mesmo não tendo um entendimento abrangente do termo sacro, sobretudo por tratar-se de uma concepção da infância, a visualidade do “diferente” do “não profano” tornou-se uma experiência religiosa que se revela como ideia de um modelo a ser seguido. Neste enfoque, trago o conceito de *Imprinting* (marca) Cultural, como a definição do antropólogo Edgar Morin (2002) como base da materialização das ideias e do conhecimento: “O imprinting cultural inscreve-se cerebralmente desde a mais tenra infância pela estabilização seletiva das sinapses, inscrições iniciais que marcarão irreversivelmente o espírito individual no seu modo de conhecer e de agir” (2002, Pg. 30). Para o autor, as crenças, convicções e percepções, são construções culturais que se reelaboram na cognição individual, para em seguida atualizar novamente o conhecimento coletivo. Neste caso, a consciência da Hierofania. É interessante comparar este pensamento de Morin (2002), com o que nos refere Santaella (1995), a partir do sistema sígnico, aqui abordado como sentido de pensamento, memória e semiose:

Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente crescimento, aprendizagem e vida. (1995, p. 19).

Nesta concepção, observo as minhas elaborações cognitivas da tenra idade a respeito do primeiro contato visual sígnico do sagrado a partir da iconografia cristã, neste caso, do culto de hiperdulia (veneração à virgem Maria), como forma de representação de um objeto de madeira, resina ou gesso que, na igreja católica, é utilizado como ato de veneração. Diferentemente do culto da Latria (Adoração), pois, como diz as escrituras: "ao Senhor teu Deus adorarás e só a ele prestarás culto"(Mt 4, 10). No qual, para o dogma³ da Igreja, é utilizado somente para o culto a Deus, pois só ele pode ser adorado. Todavia, o “catolicismo popular brasileiro” não é homogêneo, isto é, possui variadas expressões que divergem dos dogmas da igreja católica romana. E, sem dúvida, o culto mariano é visto por muitos católicos “não catequisados” ou que não participam ativamente da igreja como ato de adorar Santos e/ou Maria de Nazaré (ou outros títulos marianos), acima de Deus.

Nesta visão, o catolicismo popular é visto pela igreja como herético, pois pratica outras vertentes e, recorrentemente, hibridizam doutrinas de outras religiões, mormente as religiões

³ - Segundo o catecismo da igreja católica, **Dogma**- é um termo de origem grega que significa literalmente “o que se pensa é verdade”. Na Igreja Católica Romana, um dogma é uma verdade revelada sobre a Fé Absoluta, definitiva, imutável, infalível, inquestionável e absolutamente segura sobre a qual não pode pairar nenhuma dúvida.

tradicionais africanas no seu culto. Desse modo, como já foi referido, minha família fazia parte dos católicos que não participavam da igreja, somente esporadicamente em dias dedicados a Santos, no entanto, o encantamento pela iconografia religiosa católica, concebeu na minha mente o interesse de participar ativamente da igreja e conhecer seus dogmas, criando, neste aspecto, um corpo-sacro. Como explicitarei a seguir.

1.2 Corpo e Sacralidade

A imagem do sagrado transpassou de forma potente o meu pensamento quando criança, me atravessou de modo que, na juventude, o que importava era servir a religião católica, logo, enveredei para grupos que me situavam mais próximo dos preceitos do que era divino, como: ser catequista e coroinha da igreja católica apostólica romana. Nos referidos grupos, fui podado segundo os preceitos religiosos normativos que a igreja prega como verdade única da fé. Portanto, era este o modelo que carecia para atingir meu objetivo futuro: tornar-me padre. Este era meu grande sonho, o que me movia, era a fé que me sustentava, onde eu deveria me esquivar do pecado mundano para obter a transcendência que almejava, como diz Eliade sobre o homem religioso (1957).

É interessante notar que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans humano, transcendente. Ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer diferente do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é dado: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. Estes modelos, como dissemos, são conservados pelos mitos, pela história das gestas divinas. Por conseguinte, o homem religioso também se considera feito pela História, tal qual o homem profano. Mas a única História que interessa a ele é a História sagrada revelada pelos mitos. (1957, p. 52).

Na minha concepção, havia a necessidade de seguir apenas o modelo divino, contudo sucedia um contraponto, o corpo infantojuvenil modificava-se, ganhava pelos em lugares errados, a voz engrossava, tinha o entendimento maior sobre desejos, a pele adquiria novas camadas de consciência reprimida. Logo, a concepção do mundo aterrorizava-me, me polia, e fazia da dialética a luta entre princípios teóricos versus fenômenos empíricos carnis. Em síntese: o corpo de outrora tornava-se cada vez mais profano, sexualizado, efeminado. Foi a partir desta mudança de dois mundos: espiritual x carnal, que me senti o maior dos pecadores e cada vez mais longe do que almejava. Um “pequeno monstro” nascia dentro de mim, desprezível, no qual não podia lutar contra a própria vontade. Meus desejos homossexuais eram repugnantes, sentia nojo do meu ser, todavia eu queria seguir o celibato, queria fugir destes

desejos me enclausurando. Se caso eu conseguisse, nem minha família nem a sociedade saberiam das minhas cicatrizes que urravam e me corroíam no meu íntimo.

E o que fazia para desanuviar a tentar modificar meus pensamentos? Respondo: Como católico fervoroso, lia as sagradas escrituras: “Com homem não te deitarás, como se fosse mulher; abominação é”; (Levítico, capítulo 18, versículo 22); ou: “os homens também abandonaram as relações naturais com as mulheres e se inflamaram de paixão uns pelos outros. Começaram a cometer atos indecentes, homens com homens, e receberam em si mesmos o castigo merecido pela sua perversão”. (Romanos, capítulo 1: versículo 26,27); Ademais: “Não erreis: nem os devassos, nem os idólatras, nem os adúlteros, nem os efeminados, nem os sodomitas, nem os ladrões, nem os avarentos, nem os bêbados, nem os maldizentes, nem os roubadores herdarão o reino de Deus.” (1 Coríntios; capítulo 6, versículo 10). Nesta perspectiva, eu refletia: O que me restava?

A sagrada escritura, como podemos constatar, escrita por mais de 40 autores, entre 1500 a.C. (velho testamento) e 450 a.C. (novo testamento), maldize os efeminados, dando ênfase que os mesmos não merecem o reino de Deus. A igreja do século XXI permanece numa linha tênue entre duas tensões. Não se deve ser homofóbico, e não se deve concordar com o pecado carnal da homossexualidade, visto que, o mesmo é analisado pela doutrina como pecado. Nesta visão dicotômica, faz-se necessário tentar entender o motivo que a religião católica vincula a figura do homossexual na construção do pecado. Por isso, trouxe esses trechos bíblicos para apresentar fatos que reforcem esse pensamento, no qual o gay, ou melhor, o grupo Lésbicas, Gays, Bi, Transexuais, Queers e Intersexuais (LGBTQI+) são negligenciados e reprimidos pelos discursos teológicos, sobretudo ao criar inúmeros dogmas para hostilizar este grupo minoritário, tornando-o profano e estereotipado. Mas não se pode olhar somente por esse viés, esta visão repressora de valores moralizante e éticos impregnam a visão religiosa, reverbera na moral pessoal, interpessoal e sociológica.

O mundo da vida religiosa e moral ainda continua fechado. A grande maioria dos homens continua a acreditar que existe aí uma ordem de coisas nas quais o espírito só pode penetrar por vias muito especiais. Vem daí as fortes resistências encontradas todas às vezes que se procura tratar cientificamente os fenômenos religiosos e morais (...). Eis em que consiste o conflito entre a ciência e a religião. (DURKHEIM, 1989, p. 508)

A moralidade religiosa ainda resiste a dogmas fechados e retrógrados, todavia a ciência contribui para tentar esclarecer tais pensamentos. Destaco, aqui, o campo da Sociologia e da Antropologia que tem como base argumentos sobre o fenômeno religioso, especialmente ao descrever e explicar as formas como os grupos sociais criam mecanismos de sustentação da ideia do errôneo, do profano, da aberração, do imoral; Entretanto, não devemos isolar a

Teologia no conjunto das ciências da religião. Neste prisma, observa-se a dualidade: o discurso dos agentes do sagrado como a fundamentação última do saber religioso e, de outro, a ideia sociológica ou cultural que explicam a visão deturpada sobre o corpo como agente da aberração em determinados núcleos retrógrados.

A igreja cristã católica, emprega o corpo (homossexual e feminino) como ambiente do pecado, polindo, desta forma, os seus fiéis. Sobretudo como devem se vestir (mormente com o corpo coberto), como devem andar, se portar. Do outro lado, seguindo essas regras, está o campo social, que endossa os discursos teológicos das instituições religiosas acerca do errôneo e, a pessoa que rejeitar tais regras, deve ser visto como aberração, como culpado pelo seu prazer que se diferencia da normatividade heterossexual, visando, neste enfoque, o “bem-estar social”, no qual tem como cerne a simbiose da visão pastoral religiosa no seio social. Consonante 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. (2003; Pg. 83)

Percebe-se, pois, que a sexualidade na sociedade cristã criou um tabu sobre este tema, pois poderiam proferir sobre a sexualidade e a orientação sexual, porém para dizer o que seria o certo e o errôneo e, recorrentemente, para coibi-la. Quando refiro-me sobre a questão do pensamento cristão em se agregar ao pensamento sociológico, aludo à produção política e cultural sobre as ditas “verdades”, que coercitivamente pune os que não as aderem. Para Foucault (2010, p. 237), —[...] esta forma de poder não pode ser exercida sem o conhecimento da mente das pessoas, sem explorar suas almas, sem fazer-lhes revelar os seus segredos mais íntimos. Indubitavelmente, essa questão resulta em instituições (religiosa e ademais) que possuem poderes específicos na sociedade e, concomitantemente no indivíduo “desviado”-desvio este que chegou ao seu ápice no século XIX, onde os grupos homossexuais eram declarados como patológicos pela classe médica, vide a CID 10 f66⁴. Na década referida, a homossexualidade é concebida como uma categoria conceitual psicológica, psiquiátrica e médica, caracterizada por— “sensações sexuais contrárias” (Foucault, 1988, p.43). Somente na década de 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou o homossexualismo da CID.

É perceptível que, além da igreja ao qual faço parte me, tratar como anômalo as pessoas que não aderem a normatividade, ainda havia a sociedade e, simultaneamente, minha família.

⁴ CID- Classificação Internacional de Doenças e dos Problemas Relacionados à Saúde, atualmente na sua 10ª versão (CID-10). Contêm mudanças relacionadas à sexualidade e à saúde sexual, sendo que uma delas é a total eliminação de todas as categorias do código F66 – “transtornos psicológicos e comportamentais associados ao desenvolvimento sexual e à sua orientação” existentes na CID-10.

Sendo esta última homofóbica, mesmo tentando não entender que um dos seus membros é homossexual. Não havia outra saída a não ser permanecer enrustido, mas chega uma hora que comecei a duelar com este corpo “profano”, detinha nojo de sentimentos que achava errôneo e sentia a necessidade de clamar a Deus para que me fizesse ser igual as pessoas ditas “normais”. Quando percebi que não havia como modificar minha natureza, o sonho de ser padre findou. Logo, não havia saída, nem perspectiva para o futuro, cheguei ao ponto de nada mais ter sentido. Com 17 anos fui diagnosticado com depressão, porém não tomava remédios, pois, segundo meus pais, era só uma fase e que todo adolescente passava por isso. Cheguei a um ponto de pensar no suicídio, visto que cogitava amarrar um lençol no teto de casa (ripão), enrolar ao meu pescoço e me lançar para a “liberdade”. No entanto, o que me fazia estagnar, era a história que pessoas que se matam não herdariam o céu. Sim, até neste momento delicado o sentimento de culpabilidade perpassava minha mente.

Contudo, mesmo com depressão eu ia todos os dias à igreja, até que, em 2005, fui convidado para fazer parte do elenco da Paixão de Cristo dos Capuchinhos, foi neste grupo que, mesmo sabendo que fazia parte da doutrinação da igreja que me represava, me senti pela primeira vez acolhido e, a partir deste grupo, pude estar em contato com pessoas iguais a mim, no sentido da homossexualidade e no afeiçoamento que eu viria de ter no fazer artístico teatral. E, a partir do fazer artístico, tive a possibilidade de descortinar a visão religiosa e me emancipar em face às imposições coletivas que abarca o cerne social, cultural e religioso a partir da subversão artística. Concebendo, nesta perspectiva, um corpo devir subversivo.

1.3 Arte e Subversão

A primeira impressão que tive do que seria subversão, concerniu no fazer teatral da Paixão de Cristo, pois atuei como o rei Herodes Antipas, personagem que subverte a história bíblica ao usufruir de ações referidas como pecaminosas: libertinagem, cobiça, gula, ira, luxúria que detinha o intuito de subverter os mandamentos divinos, além deste personagem estabelecer na criação imagética da maioria dos atuentes que o interpretam, a figurada estereotipada e afeminada, para criar um ambiente jocoso para o público e, ao estar inserido como atuante na Paixão de Cristo com o objetivo de evangelização, a cena servia para pregar a moralidade para os espectadores, quer dizer: propõe catequisar o indivíduo e mostrar a partir de sua doutrina, como o mesmo não deveria se portar. E, por estar participando no intuito catequizador, não fazia ideia que a subversão poderia transpassar por outros vieses, sobretudo

que a mesma teria uma força política que se potencializa na utilização da linguagem teatral/performativa, que é um instrumento de indagação e transformação social.

Porém, no ano de 2014 decidi me inscrever no Curso Técnico em Ator e, no ano subsequente, no curso de Licenciatura em Teatro, ambos pela Universidade Federal do Pará (UFPA). A partir dos estudos da instituição supracitada, obtive novos olhares sobre o que seria a subversão, singularmente ao poder questionar o que acho errôneo e/ou segregador, seja na esfera cultural, religiosa ou sociológica. E, a partir dos estudos do fazer artístico, na supracitada escola, meu corpo começa a questionar visões ideológicas heteronormativas do mundo à minha volta e da visão doutrinal da religião que estou inserido.

Mas, afinal, o que seria subversão? Na etimologia, a palavra subversão é a principal afronta ao normatismo, que prega ou executa atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida. Em síntese, algo que vai de encontro aos padrões instituídos como inquestionáveis. E quais mecanismos são usados para subverter esses pensamentos? Existem variados exemplos no que tange o indivíduo subversivo que busca a contraversão da ordem, mas me irei exemplificar a subversão, neste primeiro momento, pelo viés da arte teatral, que possui como cerne a superação da tradição, ao questionar normas, padrões, leis, com a finalidade de subverter e enfatizar determinadas visões tidas como axiomáticas.

Sobre o que se refere à subversão na arte, será preciso dialogar com a diacronia no fazer teatral, para que, em seguida, possamos observar como a arte é vista pela sociedade nos tempos atuais, visando, nesta perspectiva, dialogar e analisar a potência da arte no processo de inversão. E a título de exemplo dispomos do fazer teatral ocidental. No qual desde o antigo mundo grego há relatos de subversão. À vista disso, temos a figura de Téspis de Ática que, segundo algumas fontes da Grécia Antiga e especialmente as referências do filósofo Aristóteles, foi o primeiro ator a representar um personagem numa peça teatral, originando uma inversão nunca vista antes no teatro, como nos esclarece o também revolucionário na arte pictórica, cenográfica e teatral, Tadeusz Kantor sobre o feito tespiano:

O momento em que um Ator aparece, pela primeira vez, diante de um Público (para empregar o vocabulário atual), parece-me um momento revolucionário e de vanguarda. Por isso vou tentar criar e fazer “entrar na história” uma imagem oposta, em que os acontecimentos terão um significado inverso. Do círculo comum dos costumes e dos ritos religiosos, das cerimônias e das atividades lúdicas, saiu alguém que tomou a decisão temerária de se destacar da comunidade cultural. [...] Eu o vejo mais como um rebelde, um opositor, um herege, livre e trágico por ousar ficar só com sua sorte e seu destino. E se acrescentarmos “com seu Papel”, teremos diante de nós o Ator. A revolta aconteceu no terreno da arte. Esse acontecimento ou essa manifestação provavelmente causaram grande comoção nos espíritos e suscitaram opiniões contraditórias. Certamente julgou-se esse Ato uma traição às tradições antigas e às práticas do culto; viu-se aí uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de perigosas tendências subversivas; bradou-se contra o escândalo, a imoralidade, a indecência; considerou-se o homem um bufão, um cabotino, um

exibicionista, um depravado. O próprio ator, relegado a uma posição exterior à sociedade, terá conquistado não apenas inimigos cruéis, mas também admiradores fanáticos. Opróbrio e glória conjugados. (1975)⁵

Como podemos constatar, o feito de Téspis criou comoção e, indubitavelmente, efeitos contrários por subverter um padrão pré-estabelecido de se fazer teatro, a chamada “arte pura”, que fora modificada a partir da ousadia tespiana de destacar-se do coro e criar, neste aspecto, o primeiro protagonista. Todavia, o feito Tespiano de subverter o fazer teatral não é o único modelo do antigo mundo grego, pois temos como ponto alto de subversão a figura do mimo⁶ ou *mimus*, que desde “o princípio, foi o único gênero teatral em que a participação da mulher não era um tabu” (MARGOT, 2011, p. 162). Esse fato, por si só, já constituía um escândalo subversivo, porque as mulheres eram proibidas de se apresentarem em espetáculos teatrais e, somente no século XVII a figura feminina pôde estar no palco (digamos oficialmente) que, segundo se tem registro na história do teatro, pertence à atriz francesa Therese du Parc, que fazia parte da companhia teatral de Molière.

Importante destacar, neste enredo, o viés religioso no que se refere à transgressão, pois a igreja católica foi contra espetáculos teatrais por dez séculos, e muito desta abolição se diz respeito às sátiras nas encenações das paixões medievais, composta por mimos que ridicularizavam a igreja católica, fazendo a mesma banir as encenações teatrais do interior de suas igrejas, pois os *mimus* subvertiam a bíblia ao hibridizar com histórias não bíblicas e de cunho imoral e, sobretudo, por zombarem das sagradas escrituras. Como podemos analisar no grafite de Alexamenos (figura 3 da página seguinte), no qual se vê que representa um mimo parodiando a crucificação de Jesus Cristo, como nos revela Berthold:

O grafite de Alexamenos, um singular registro pictórico, descoberto nas paredes de uma casa na Colina Palatina, fornece provas das conexões entre o mimo e o martírio, o ridículo e a fé. Essa garatuja primitiva, que data do século II ou III, representa a parodia de uma crucificação. Uma figura com máscara de asno está na cruz, à esquerda um homem ergue seu braço numa saudação, e abaixo lê-se a inscrição: Alexamenos adora seu Deus”. Cabe conjecturar que Alexamenos era um escravo a quem ridicularizavam por ser cristão. A máscara do asno, símbolo da sátira cômica desde a mais primitiva Antiguidade, sugere que o graffito seja baseado num mimo cristológico, no qual, o interprete de Cristo tenha tido que usar uma máscara como símbolo evidente de escárnio (2011, p. 167)

⁵ - Ensaio escrito em 1975, sobre “A Classe Morta”. Publicada no livro *Le Théâtre de la mort*, organizado e apresentado por Denis Bablet em 1983. Tradução de Silvia Fernandes.

⁶ - Mimos, segundo o livro “História Mundial de Teatro” (2011), de Margot Berthold, São artistas saltimbancos, dançarinos, atores, flautistas. No qual utilizavam no seu repertório a mimeses, farsa burlesca e as figuras de animais antropomórficos.

Figura 3- Grafite de Alexamenos (Séculos I ao III).



Fonte: *Public Domain / Wikimedia Commons.*

A subversão usada pelo mimos pode ser observada pela sua figura que ficava à margem da sociedade, pois eram grupos marginalizados pela esfera cultural, onde o gênero trágico era visto como arte pura e de representatividade na sociedade, ou seja, de indivíduos importantes; e a comédia como gênero inferior, pois falava do cotidiano, isto é, de pessoas comuns. Logo, a figura do mimo era potencialmente subvertedora da ordem instituída, utilizando da paródia ou sátira para ridicularizar o poderio da época, como mimo cristológico, que causou a revolta de religiosos, consoante Bakhtin (1993, p. 63):

Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.

Os mimos, como pudemos ver, provocavam mudanças na visão institucionalizada do pensamento linear e das divisões de classes e religiosas. Portanto, a importância da paródia era a possibilidade de ir de encontro a todo tipo de ideia, mesmo que tais ideias fossem contra deuses, nobres, religiosos e governantes. E para que os mesmos pudessem ter voz e para que fossem vistos pelo poderio, era necessário o escárnio, a zombaria, a inversão da ordem que os excluía, pois, desta forma, conseguiam chamar a atenção. Se formos analisar o conceito de paródia e subversão da ordem, a mesma não permanece estagnada em uma determinada época, mas que se modifica conforme o período e a visão dos indivíduos em relação à sociedade em que vivem. E o fazer Artístico é potencialmente gerador dessa dialética.

Consonante as ideias do teórico russo Mikhail Bakhtin (1981), a paródia rompe com a noção de hierarquia social, e este conceito está agregado à carnavalização que, o autor considera o rito carnavalesco como grau extremo de subversão em um processo cultural “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc.” (1981, p.123). Segundo o autor, os sujeitos percebiam a potência do riso ao apontar as mazelas sociais dos que ficam à margem como uma ferramenta de retórica perante às ordens impostas pelo poderio de cada época. Principalmente da antiguidade clássica e após o helenismo, que fora desenvolvido gêneros contrários ao sério, como o designado sério-cômico. Tais espetáculos e ritos apresentavam uma ideia inversa de visão do mundo tida como oficial. Portanto a diacronia nos revela que o fazer teatral é uma ferramenta social poderosíssima e, que, a influência do teatro de cunho transgressor, traz a reflexão do nosso comportamento cultural, social, político e etc.

Hodienarmente à subversão teatral e performática que possuem o intuito de subverter temáticas religiosas, políticas e ademais, são alvo de reflexão na sociedade que, por variadas vezes, censura à arte conforme seu posicionamento moralizante, contudo, refletem sobre a subversão, mesmo que não concordem com o que veem. Neste prisma de desvelar alguns efeitos subversivos na arte, irei explanar alguns modelos de proibição à arte pela política e sociedade hodierna, obviamente são múltiplos os moldes que perpassam todas as especificidades artísticas, como: dança, escultura, pintura, audiovisual dentre outras. Portanto irei me dirigir a alguns exemplos que manifesta, na contemporaneidade, a repressão de trabalhos artísticos com base em critérios morais ou políticos, para julgar a conveniência de sua liberação à exibição pública, publicação ou divulgação. Exemplo disso foi a censura à peça teatral “Pequenas Igrejas Grande Negócios”, que seria apresentada no interior do estado de São Paulo, que fora cancelada por haver um cartaz contendo a representação de folhas da bíblia no formato de notas de R\$ 100.

Figura 4- Print screen da página do vereador Tiago Costa, de Mogim Mirin (SP) contendo a imagem do cartaz “Pequenas Igrejas, Grandes Negócios”.



Fonte: Reprodução Facebook (2018)

A figura anterior gerou um amplo debate nas redes sociais e chegou até o gabinete do prefeito, incluindo pressão da sociedade, deputados cristãos e do manifesto aberto do vereador Samuel Cavalcante (PR):

Eu solicitei ao prefeito, mas ele já tinha em mente o cancelamento devido cobranças feita por líderes religiosos. A Bíblia é um livro sagrado para nós, cristãos. [...] Eu vivo em um país cristão, uma cidade que 98% dela é cristã. Se algo ofende diretamente os direitos de manifestação de culto e agride a liberdade dos cristãos, estes sim estão sendo prejudicados. (CHAGAS, 2018).⁷

Para o vereador supracitado, a medida fora tomada visando o bem-estar coletivo. Ou seja, a imagem satírica do cartaz contendo uma bíblia aberta no formato de dinheiro era uma afronta à religião. Portanto, a peça foi cancelada sem ao menos ser encenada e, por conseguinte, terem analisado o que a mesma queria refletir e debater.

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 intolerância sofridas por transgêneros e demais grupos que ficam à margem da sociedade. A encenação tem 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).⁸

Percebe-se, portanto, que a censura se deu por causa da intolerância à figura da atriz transgênero, no qual para o Juiz a figura corpórea transgressora da atuante em personificar o Cristo, revela-se no âmbito social cristão como morada agressiva e desrespeitosa, que invade o “senso comum” da sociedade. Ratificando, desta maneira, a importância deste trabalho no país que mais assassina travestis e transexuais no mundo. Pergunto: onde está a laicidade do Estado? Pois o que estamos vivenciando é a transferência de visões tidas como errôneas para determinados grupos sociais/políticos/religiosos em regular as expressões artísticas.

⁷ - Sátira aos cristãos, peça ‘Pequenas Igrejas, Grandes Negócios’ é cancelada e produtor se queixa de censura. (2018) <<https://noticias.gospelmais.com.br/satira-pequenasigrejas-grandes-negocios-cancelada-96295.html>>. Visualizado em: 07/09/2018

⁸ - Segundo o site do próprio artista. Disponível em: <https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>.

Não obstante, vimos em plena contemporaneidade o artista carioca performático Wagner Schwartz 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, o performista se apresenta despido juntamente com uma réplica plástica da escultura indutora onde “o objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar” (SCHWARTZ, 2015).⁹ E foi exatamente no convite feito ao público em participar da performance que se deu a polêmica. Não somente pela visualidade em que o artista subverte e converte o corpo semioticamente¹⁰ como obra de arte, mas, também, pelo motivo de estar entre os espectadores uma criança, acompanhada pela sua mãe que, por acaso, também é *performer*, ao interagir com o artista despido.

Figura 5- Imagem do artista nu e da criança participando da performance ‘La Bête’, de Wagner Schwartz



Fonte: Através.tv globo/Reprodução). (2017).

A partir desta imagem publicada em redes sociais e por matérias jornalísticas de televisão, se originou uma polêmica nas redes sociais, em que o artista foi acusado de pedofilia e intimado como agressor e demais injúrias. Foi relatado, na época, que não havia censura a menores de idade para adentrar na exposição que se encontrava a performance e, mesmo a criança estando com sua mãe, era imprópria a participação da mesma, porque a performance tinha caráter sexual. Isto é, uma clara manifestação de ódio e de intimidação à liberdade de expressão artística por pessoas que não procuram nem ao menos ler sobre o que a performance pretendia.

O que pretendo explanar, neste episódio, é o motivo de ver nesta performance algo que levasse a criança a sofrer agressão física ou psíquica. Para isso, teríamos que voltar ao que já foi mencionando no capítulo 1.1 “corpo-sacro”, no qual o corpo é visto como pecaminoso e

⁹ -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: 07/09/2018

¹⁰ - Conversão Semiótica - conforme o livro “A conversão semiótica: na Arte e na Cultura” (2007) do professor Paes Loureiro, refere-se à mudança na qualidade do signo no momento em que ocorre uma re-hierarquização na função dominante.

sexualizado pela doutrina católica. O que necessitamos tentar subverter é a imagem corpórea que implica no sentido unilateral erótico, pervertido e imoral, estando coberto ou desnudo. Por isso a potência em originar performances que tenham esse indutor em levar a sociedade em confrontar ideias, para que se possa refletir sobre o que a mesma propõe e, nesta perspectiva, questionar ou ao menos tentar compreender que a nudez também nos leva a outras reflexões.

Ao volver o olhar para esta terra, 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 da Escola de Teatro e Dança da UFPA, ganhou manchetes em jornais sobre a subversão feita na figura do Cristo nu e dos demais personagens da trama, 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, 23/02/2001).

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. Que, acredito, são preconceitos herdados pela educação tradicionalista europeia religiosa catequizante e moralizante, como diria Jansen sobre a poética teatral dessa montagem: “Este teatro 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” (2007, p. 2).

Figura 6- Figura de Pietá (detalhe do personagem nu representando o Cristo).



Fonte: Fabio Pina

Se faz importante mencionar, também, a artista visual paraense, Berna Reale, que utiliza seu próprio corpo na Performance Urbana e foto-performance, para criticar questões sociais desvelando, 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 falta de empatia com o sofrimento dos animais não racionais, relacionando, proporcionalmente a exploração das mulheres.

Figura 7- Registro fotográfico da performance “limite zero” (2012).



Fonte: Mac USP, 2012

E é exatamente neste campo artístico que o corpo age como resistência subversiva, que obtive a percepção de me reconhecer enquanto sujeito e de como poderia questionar a tríade cultural-social-religiosa que faço parte. E, ao perceber a potência metodológica dialética que a performance pode transpassar para os que a fazem e presenciam, que floresceu a partir da disciplina “performance”, a idealização de “Flores para Pietá”, que tem como base a minha lembrança, meus devires e a transformação do meu corpo como ferramenta de contestação. Performance esta, que irei narrar no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II: CONCEITOS SOBRE O TERMO PERFORMANCE E RELATO DO PROCESSO CRIADOR DA PERFORMANCE FLORES PARA PIETÁ.

Figura 8- Montagem sobre a floração.



Fonte: *Print Screen* da reportagem da Tv Cultura. 2018

METÁFORA DO FLORE(SER)

(Raphael Andrade)



Após **germinar** e se
reconhecer como indivíduo,
precisava semear,

REMEMORAR e RECOGNIZAR
para tentar, ao menos, **abrotar**.

A semente, agora, virou árvore que
enverga, mas **não dobra**.

O clima não é mais semiárido. É a **primavera** sorrindo
outra vez.

Mas o que são flores, poeta, por acaso podes **responder**?

- (silêncio)

- Deixa, que eu mesmo respondo:

Uma Flor é antes uma **fé** do que qualquer outra coisa. Você
acredita, mas não necessariamente vê a mesma
desabrochando.

Porém podes pensar: “Temos muitos autores para elucidar
sobre tal resposta”, contudo respondo antes de finalizar: a fé,
meu caro, também necessita **transfigurar e hibridizar**
para que se possa **acreditar**.

2.1. Conceitos sobre a inter-relação entre performance arte, ritual e jogo.

A “floração” de reconhecer a potencialidade da performance arte se fez presente de modo intrínseco a minha trajetória artística a partir do sétimo semestre do curso de Licenciatura em Teatro pela UFPA, referente ao desenho curricular da disciplina “Performance”, ministrada pela Prof. Dra. Karine Jansen, no qual a docente explanou sobre o assunto de maneira múltipla no que tange à performance na visão das ciências sociais, assim como a performance analisada a partir do viés artístico, em que, ambos os casos possuem uma linha tênue simbiótica no caráter analítico em ter como fulcro a realização de algo, apesar de haver especificidades de olhares teóricos diferenciados na visão tanto das ciências sociais, quanto na análise artística.

Mas afinal, o que seria performance? De antemão, proponho que não é possível responder essa pergunta de maneira sintética, sobretudo por ser um campo que se articula conceitos complexos e múltiplos e a visão de cada autor, que se debruçou em analisar tal campo, diverge ou sobrepõe teoricamente a questão fulcral do que seria performance. Todavia, irei explicitar alguns conceitos sobre este termo, começando por sua etimologia, no qual a expressão vem do latim, idioma em que se forma pelo prefixo “per” mais “formáre”, significando estabelecer, dar forma ou formar. Por outras lentes, a palavra em questão se origina do francês antigo- accomplir, parformer, que significa concluir, conseguir, realizar. No livro: “Performance: uma introdução crítica”, o teatrólogo Marvin Carlson (2010) reforça que o termo performance se tornou popular nas artes, na literatura e nas ciências sociais, que tentam analisar e entender essa “espécie de atividade humana”. O autor se refere que a performance pode ser compreendida como:

Comportamento que requer a presença física de seres humanos ou animais especializados ou treinados que demonstram certa habilidade frente a uma audiência. Segundo essa visão e aproximando-a do campo da Comunicação, podemos compreender que realizar a performance é exhibir-se a alguém. Por essa via, que retoma as formulações de Erving Goffman, Paul Bouissac, Richard Bauman e Richard Schechner, podemos compreender que performance (do verbo to perform) implica em desempenho de um papel (perspectivas artística e social) frente a observadores, convocados também a integrarem e participarem da performance. (CARLSON, 2010 p. 12 apud SALGADO, 2012, p. 328)

Carlson ratifica que um mapeamento completo do termo performance é impossível, dada a grande diversidade de contribuições, reconhecendo que há uma disputa entre os autores sobre o conceito de performance, porém, na perspectiva de tentar entender o que o termo expressa, se faz necessário trazer alguns conceitos que podem desanuviar a vista para esta

palavra de cariz polissêmica e, em consequência disso, ter uma compreensão mais rica deste conceito.

Segundo um dos maiores nomes do estudo da performance e fundador do “The Performance Group”, Richard Schechner, que foi explicitado pela docente Jansen em sala de aula, o termo performance no sentido de estudo do campo social, foi usado primeiramente pelo cientista, antropólogo e sociólogo Erving Goffman, que narra de forma dramática as interações humanas no livro “Eu na vida quotidiana” (1959) livro este que o motivou sobre os estudos que viria a fazer sobre performance. No excerto do seu primeiro ensaio, no livro *Public Domain* (1968), já influenciado pelos estudos de Goffman, Schechner nos revela que “[...] Embora a performance no seu sentido mais lato, possa caracterizar o modo de qualquer atividade, a performance no seu sentido mais estrito, é parte constituinte de vários *plays*¹¹, jogos, desportos, teatro e ritual” (SCHECHNER, p. 37, 2012).

Em meados dos anos setenta, Richard também utiliza em seus estudos as teorias do antropólogo britânico Victor Turner, que propõe o drama como análogo a vida social, revelando que a performance tem como modelo o empirismo, visto que possui como cerne a ação ritual, além de teorizar sobre liminaridade e *communitas*¹². Os referidos estudos que o antropólogo reuniu desde a década de sessenta, são chaves para o entendimento das inter-relações entre teatro, jogo e *performing art*, em que se faz relevante apresentar.

No texto “o que é performance”¹³, lido pelo alunado em sala de aula da disciplina supracitada anteriormente, nos revela que:

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Schechner nos alerta em percebermos o ritual além das práticas religiosas e nos diz que na vida diária executamos dezenas de rituais e não nos damos conta, rituais para ele são: “memórias em ação, codificadas em ações” e que: “Rituais também podem ajudar o indivíduo” (2012, p. 49) e no que se trata aos estudos etológicos, ou seja, comportamento animal: “a lidarem com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas de vida diária”. (Ibid., p. 49). No que se refere à liminaridade, o autor revela que esta é a fase principal do ritual de passagem, pois o

¹¹ - Optei por permanecer com a palavra *play* porque a polissemia desta palavra na língua inglesa, caso fosse traduzida, acabaria descaracterizando a mesma.

¹² - *Communitas*: sentimento de solidariedade de grupo gerada no ritual.

¹³ - Texto publicado na revista “o percevejo”, 12, editada por Zeca Ligeiro, PPGAC, Unirio, 2004.

indivíduo se encontra “entranhas e entre” em “categorias sociais e identidades pessoais”. (Ibid., p. 63) É neste momento que se passa as transformações e tomam o espaço de uma nova fase para quem está envolvido, a título de exemplo: um graduando ao receber o diploma de mestrado, o solidéu branco colocado na cabeça do até então cardeal, isto é, ao tornar-se papa, significa uma mudança de condição/identidade e tantos outros exemplos que a função do indivíduo é modificada e que varia tanto no modo ser realizada, como a visão cultural que a pessoa está inserida.

O autor também enuncia que o teatro (que também pode ser analisado no ato performático) é análogo à fase liminar do processo ritual, onde o mesmo é um “*limen*”¹⁴ conectado com mundos imaginários” e utilizando a frase de Peter Brook, prossegue: “Um espaço de teatro vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades-espaço que, por meio da performance, poderia tornar-se qualquer lugar.” (Ibid., p. 65) Além de explicitar que o processo de pretender expor alguma coisa a alguém, se dá por intermédio do jogo, levando em conta a dimensão desta palavra além da característica esportiva. Esta análise de Schechner sintetiza que, o espaço liminar, possibilita a partir de um espaço vazio, torná-lo qualquer lugar de ação da performance e, que, a partir do jogo performático, re(criar) novas intensões e possibilidades.

No que se refere ao termo performance, no que tange à arte, podemos vislumbrar vários conceitos de como se deu o nascedouro; ou ao menos pontuar os antecedentes da referida arte, contudo por ser uma arte híbrida e interdisciplinar (como já foi pontuado anteriormente), não há possibilidade de chegarmos a uma conclusão incontestável sobre como a mesma se originou, todavia 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, destaco a happening¹⁵ que traz novas possibilidades de experimentações, assim como a body art¹⁶ ou “arte do corpo” que traz o corpo humano como suporte de intervenção e a arte conceitual¹⁷ e action paint¹⁸, todos estes foram segmentos da

¹⁴ - *Limen*- limiar ou peitoril, que liga um espaço a outro. Em performance, refere-se a ações ou comportamentos “em/entre”, tais como os ritos de iniciação.

¹⁵ - *Happening*- Termo criado nos anos 50 por Allan Kaprow (1927-2006), em que é uma manifestação de improvisação híbrida das artes visuais e das artes cênicas esta última sem texto nem representação.

¹⁶ - *Body art* ou Arte do corpo- Surge na década de 60, no qual traz o corpo do artista como suporte de intervenção, tendo como manifestação semelhante o “*body paint*”, isto é, pintura corporal.

¹⁷ - Arte conceitual-Surge nos anos 60 nos Estados Unidos, possuindo grande influência do dadaísmo, propõe autonomia da obra e traz novos olhares do que seria arte. Alguns estudiosos se referem que DUCHAMPS foi um dos precursores desta vertente, ao colocar um mictório, denominado “fonte” e assiná-lo com um pseudônimo em uma exposição de arte em Nova York.

¹⁸ -Parecido com o body art, porém consistia, também, em colagens no corpo do artista.

arte que se nutriam reciprocamente e transmutavam-se para novas possibilidades da chamada “arte da performance”.

Para a historiadora RoseLee Goldberg (2006), tais movimentos artísticos, como: o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, foram movimentos antecedentes ao nascedouro da performance e, nos revela que: “a performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado.” (2006, p. 4). Na visão da autora Diana Taylor (2012) que articula no seu livro “performance” nos refere que, para alguns pesquisadores, o conceito surge na antropologia e nos estudos sociais; em outro prisma, nasce das artes visuais; enquanto outros preferem relacioná-lo ao gênero teatral¹⁹, e analisa: “o importante é ressaltar que a performance surge de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos elementos para criar algo inesperado” (2012, p. 61-62). Além de explicitar que as pioneiras manifestações do termo performance, mostram que os artistas passam a utilizar seu próprio corpo como suporte artístico para explorar seus limites, em que o fulcro performático surge a partir de uma atitude de “crítica contra a ausência do corpo na arte.” (id., *ibid.*, p. 61).

Contudo, é interessante analisarmos a contestação de Taylor (2012) sobre o prisma do que seria este “ausência do corpo na arte”, pois tanto a fotografia, a pintura, a escultura e ademais vertentes artísticas têm como suporte de criação o corpo do artista no momento que o mesmo idealiza e executa a obra de arte, contudo, creio, que, este corpo que a autora se refere se dá por meio da presença corpórea do artista no ato da execução da obra de arte, no qual poderíamos ter como exemplo a Pietá do escultor Michelangelo sendo exibida para os fiéis no vaticano não caracteriza, nesta visão, uma performance segunda a visão referida anteriormente; porém se Michelangelo esculpisse o mármore iconográfico de Pietá ao vivo, já poderia caracterizar tão ação como um ato performático, isto é, além do corpo do performer estar presente, há, também, o caráter de efemeridade pungente ao estar em contato no “aqui e agora” com o público.

Baseado nesta análise do corpo do performista como suporte artístico, que obtive o primeiro dispositivo da performance “Flores para Pietá”, que relatarei no próximo capítulo como a mesma foi desmembrada, além de quais indutores foram usados e quais sentimentos e reflexões que gostaria de manifestar com a referida performance *art*.

¹⁹ - Poucas teorias se referem que o fazer teatral foi uma manifestação importante para a ideia da arte de performance, porém nos anos 60, existia o teatro ativista denominado: “teatro de guerrilha”: termo cunhado por R.G Davis "para descrever performances populares que usavam materiais de teatro popular e dos espaços públicos, trazendo mensagens políticas para uma audiência mais ampla" (CARLSON, 2010, p.135)

2.2 Relato do processo criador da performance Flores 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 docente Karine nos ensinou em sala de aula, as que mais me chamaram atenção pela potência de catalisar o público em participar do ato artístico, foram as performance produzidas pela Sérvia Marina Abramovic, uma das mais conhecidas performer desde a década de 70.

Nos seus atos performáticos, Abramovic usa como suporte o seu próprio corpo para expressar críticas, provocar novos olhares em relação a determinados assuntos e até desafiar o público a cometer determinados tipos de comportamentos, como em uma das suas performances, intitulada *Rhythm 0 (Ritmo 0)*, 1974, no qual permanecia com o corpo inerte por seis horas ininterruptas e deixava a disposição do público 72 itens para quem quisesse interagir no seu corpo e, a título de exemplo, chegaram a cortá-la, tocá-la intimamente e até apontar uma arma carregada para sua cabeça, isso mostra, com clareza, que dependendo das circunstâncias, as pessoas podem ferir e violentar uma pessoa que esteja numa situação de vulnerabilidade.

Como analisado anteriormente e na sua grande maioria realizações performáticas, Marina Abramovic utiliza intervenções a partir do contato corpóreo e a essência deles é o compartilhamento da experiência entre os espectadores e artista, os limites do corpo e as possibilidades da mente, com o intuito de trazer à tona emoções e sensações por vezes nunca exploradas e vivenciadas no corpo. Neste enredo, eu sabia que o fulcro da minha performance deveria partir do meu contato corpóreo e dos espectadores, mas como apresentar ao público? Seria uma vertente que mostrasse algo para chocar os espectadores? Ou algo mais sutil que pudesse trazer sensibilidade para o outro? Teria sonoplastia? Seria um solo ou performaria em grupo? O que eu queria externalizar?

Dentre tantas dúvidas e formas de realizar uma performance que me vinham à mente, a que mais me chamou a atenção, foi da retrospectiva de toda carreira artística performática, apresentada por Marina no museu de arte moderna de Nova York (MoMA), no ano de 2010, denominada: **The Artist is Present** (a artista está presente), nesta ocasião o museu apresentava ao público várias performances apresentadas por Marina desde os anos setenta, onde incluía imagens, vídeos e alguns performers escolhidos pela artista para reperformarem as cinco das suas mais famosas performances, contudo o cume destas apresentações foi a performance *art* apresentada por três meses ininterruptos pela própria artista, em que apresentava-se sentada e o público que lotava os museus poderiam sentar-se junto à ela e apenas trocar olhares, algo

demasiadamente simples, mas profundamente sensível. “Ser olhado e poder olhar o outro, hoje, é demasiadamente potente”, pensei. No documentário da referida performance, a artista nos revela como a ação performática foi pensada²⁰:

No meio do quadrado há uma mesa e duas cadeiras. É simples, é como se não houvesse nada. Só a artista sentada. Quero ser como uma pedra ali. Só três meses. E olhar nos seus olhos. Serão três meses. Todos os dias. Se você trabalha três meses, a performance se torna realidade. Ninguém entende que o mais difícil é fazer algo que é quase nada. Isso exige cem por cento de você, não há mais história a contar, não há objetos atrás dos quais se esconder. Não há nada. É sua pura presença, você só tem sua energia e nada mais²¹.

Figura 9- Marina Abramovic, *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York



Fonte: Isabelle Duverger (2010).

É instigante analisar a fala de Abramovic no que tange ao “fazer algo que é quase nada”, porque a meu ver, nós, artistas da cena, queremos sempre algo grandioso, com muitas informações para mostrar ao público, contudo, às vezes, não percebemos que o menos pode ser mais potente que a excedência, sobretudo quando carrega uma potência sensível e simbólica. Foi aderindo a esta premissa, que quis realizar o solo (re)performático, pois reperformo a partir das minhas vivências a performance de Marina, contudo irei me ater a este termo de reperformar no capítulo seguinte.

Sobre a performance “*The Artist Is Present*”, algo me trouxe inquietação, pois apesar do claro convite a sentar-se defronte à artista, o público tinha regras severas para poder participar: não podia tocá-la, não deveria se mexer bruscamente, não poderia fazer nada além de sentar-se e olhá-la, algo que, me deixou intrigado, pois penso que a vulnerabilidade na performance é necessária e, neste enredo, até a mesa atrapalharia essa interação de estar “o corpo todo na

²⁰ - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c>, visto em: 19-jun-2019

²¹ - ABRAMOVIC, em entrevista sobre *in The Artist is Present*, 2010.

cena”, pois deveria “estar presente” sem amarras, sem nenhum objeto ou regras para a interação com o público.

E era exatamente essa a interação que queria transportar para a performance, mas necessitava de algo a mais, e me veio o desejo que transpassava este corpo duo: que crê e carrega o sagrado; mas demasiadamente humano e subversivo. Sim, este era um desejo de confissão e, neste ato, carregar a própria absolvição (e isto vai além da absolvição religiosa). Não é fácil narrar as recônditas cicatrizes apresentadas no primeiro capítulo, mas transportá-la para o corpo era uma forma de encará-la, e este “encarar” vai além da escrita quando nos confrontamos em vivenciá-la na práxis, logo, nesta perspectiva, situa-se a pergunta força desta performance: Como transmutar para o corpo a performance? Mas para tentar responder esta pergunta, precisamos inquirir outras questões: Quantos caminhos dispomos para realizar tal ato performático? Por qual caminho começaria a performance?

Ao tentar responder essas questões, penso na ideia do rizoma e suas multiplicidades, no qual existe variados caminhos a serem produzidos e que nunca se fecha em um único viés de fruição. E ao tentar responder essas dúvidas, surgem outras: Começarei pela música? Ou pensarei no espaço cênico? Na iluminação? Na Vestimenta? Teria visagismo à Stanislawski²²; ou seria a realidade crua à moda de Grotowski²³? Definitivamente essa não é uma tarefa fácil de responder e executar, apesar da abundância de ideias que esta multiplicidade nos fornece. Creio, que, esta seja a problemática de qualquer performer ao querer realizar/mostrar algo para alguém.

No entanto, queria mostrar algo que fosse potente a partir da minha própria trajetória de vida, que pudesse mudar a realidade nem que fosse naquele instante de quem presenciaria ou participaria da performance (prefiro chamar de participantes ao invés de espectadores, pois para mim o público deveria participar como coautores da performance), sobretudo do conhecimento do que seria o sagrado e questioná-lo, ou seja, subverter tal sacralidade, pois necessitava ser visto nesta dualidade, ser ouvido, mostrar que as visões tidas como axiomáticas, especialmente que ferem o outro, não comportam a realidade e, que, o sagrado é capaz de apresentar-se em vias diferenciadas e muito especiais. Foi a partir destes fatos junto com a hibridização da performance “A artista está presente”, que pude pensar nos dispositivos que serviam como sensações para a construção do solo.

²² - Stanislawski utilizava nas suas peças o visagismo carregado de informações, no qual pretendia chegar mais próxima possível da realidade da época que a obra retratava.

²³ - Grotowski, de maneira sintetizada, eliminava tudo que havia de desnecessário em estar na cena.

2.3 Processo imagético, dispositivos e indutores

O primeiro dispositivo parte da rememoração como já mencionado no capítulo um, pois está intimamente ligada à formação cultural familiar e social de mim enquanto indivíduo, assim como a religiosidade, que envolve fatores míticos, políticos e, como pude perceber a partir da “escrita memorialística” descrita no referido capítulo, relaciona-se com o contexto que está inserida, especialmente no que tange meu psicológico, estabelecendo, desta forma, a partir dos devires uma permanente mudança entre o passado, presente e o futuro que ensejo. Porém, esta escrita pessoal carrega a memória de um tempo finítimo, isto é, que permanece no corpo e, que, não está impregnado apenas no pretérito, mas é o próprio registro do homem, de sua existência, suas dores; seus sonhos. E na produção desta performance trago como suporte a extração de perceptos como produção do objeto artístico, no qual utilizo não para uma cena de teatro, mas para como extração imagética da performance, em que o mais instigante é o poder de síntese que a mesma requer, consonante a docente Wladilene Lima (2004):

Na produção do objeto artístico, a extração dos perceptos requer muitas vezes um processo doloroso. Requer uma concentração, não no remoer imagens ou lembranças – os perceptos não são lembranças – mas sim na retirada de uma sensação, na coleta de um gesto, na retomada de um som [...] A experimentação do ator, para a construção de sua dramaturgia pessoal, passa necessariamente, pelo seu poder de síntese no palco (2004, p. 94-95)

Neste excerto, a autora condensa o processo da produção artística por mim ensejada, pois ao rememorar minha trajetória, tentava extrair o percepto que sintetizasse o corpo duo: sagrado e profano, tentando extrair uma luz para a interrogação: o que é sagrado e profano? Sempre errava em tentar responder tal pergunta, porque buscava respostas teóricas que servisse como base para tal, tais indagações foram assimiladas ao ler o texto de Delleuze (1989) ao referir sobre o que seria percepto:

O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. “E o que faz um pintor? ele dá consistência a perceptos. Ele tira perceptos das percepções. (em o abecedário de Gilles Deleuze, 1989)²⁴

Ora, o que é sagrado para mim, se não a consistente sensação que me trouxe a adentrar no imaginário do que era sacro a partir da iconografia da virgem Pietá apresentada visualmente na minha infância. Era essa a resposta! O sagrado, a meu ver, era estar diante de algo inexplicável, que a partir de uma imagem me transportava para o mistério- mistério este que

²⁴ - Texto retirado do "O abecedário de Gilles Deleuze", série de entrevistas feita por Claire Parnet e filmada nos anos 1988-1989. Trechos sobre o que autor sintetiza de maneira clara o que seria percepto no que se refere à produção dos artistas.

posso chamar de fé. E o que é a fé senão um grande mistério que nos transporta para estímulos que transcendem a razão? Portanto a partir da sensação deste percepto, obtive o suporte na lembrança da minha infância que é a base imagética da performance, pois ao trazer a imagem da virgem de Pietá na performance, eu poderia relacionar com o “mundano”, isto é, o profano e o sacro simbioticamente na visualidade.

Dessa maneira, havia necessidade de trazer signos para meu corpo que deveriam comunicar o mais claro possível essa tal dualidade, sobretudo com os que participariam da performance, tentando criar, neste enredo, uma reflexão a partir da imagética da virgem piedosa e do seu sofrimento, portanto o meu trabalho como performista traz “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), e tais signos dariam suporte visualmente 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.

Em contrapartida, poderia transcorrer visões contrárias a este tipo de reflexão, que negariam este corpo como apenas subvertedor e herege, até como intolerante religiosamente- como foi designado ao meu post do facebook sobre a referida performance por um paroquiano da igreja dos capuchinhos, mas isso é um risco (necessário) que toda experimentação performática é suscetível.

Portanto, além destas questões que poderiam decorrer, necessitava utilizar do meu corpo como plataforma de expressão sobre a visão pífia e coercitiva de possuir um corpo “estranho” e que fica à margem, pois a partir do momento em que questiono meu corpo e meu pensamento, partindo das minha própria fragilidade e angústia, acabo questionando as instituições e sociedade a minha volta. Neste caso, busquei criar táticas para que meu corpo- imagem e de tantos grupos minoritários pudessem a partir da visualidade e interação com a performance ter uma brecha interacional antes de apenas punir e objetificar tais corpos como é feito comumente, e a arte performática possui essa potência em criar espaços de questionamentos e de existência desses corpos outros.

O desenvolvimento da performance arte Flores para Pietá transferiu a possibilidade, enquanto meu ofício de artista da cena, criar livremente, porém em um processo altamente solitário, pois diferente do teatro não temos a necessidade de depender de um iluminador, contrarregra, texto para decorar ou ator ou atriz para dialogar, não que isso seja uma regra, certamente, mas este processo chegou em mim desta forma, partindo da escolha em buscar essa solicitude, para que ao passar pela minha lembrança e o meu eu afetivo, eu conseguisse ser crível na minha dor e transpassar essa alteridade no ato performático.

Entretanto, carregar essa dor e hibridização na minha criação não foi tarefa fácil, especialmente por mostrar no corpo essa subversão que pode desencadear vários pensamentos, sobretudo a partir dessa figura feminina e materna que carrega em si a sacralidade, contudo ao mesmo tempo alerta, faz repensar o que é este corpo marginal profanizado. Logo, meu intuito era causar um certo impacto e desconforto sem necessitar de um trabalho intelectual prévio do público, todavia me refiro sem nenhuma arrogância que as teorias academicistas (ou não) por trás da performance arte aqui apresenta com códigos e signos extremamente específicos, também são necessários na compreensão da arte contemporânea, como os indutores sógnicos que fazem parte da performance, qual seja:

Figura 10- Numeração das imagens da performance com intuito expletivo.



Fonte: arquivo pessoal (montagem do autor). (2017-2018).



Pietà:

Peço licença para falar DELA, minha mãe, minha (nossa) Senhora. Na religião católica, a mesma está abaixo de Deus e Jesus Cristo, pois Ela não pode ser adorada, mas, sim, venerada como já referido no subcapítulo 1.2. Todavia, muitos católicos, como eu, não nos importamos com o termo “idolatria” que a igreja prega aos que posicionam Nossa Senhora no mesmo patamar que seu filho. Aqui, não! Não no Brasil e muito menos em Belém, lugar onde Nossa Senhora de Nazaré é cultuada como padroeira da Amazônia e arrasta milhões pelas ruas agarradas no seu grande cordão umbilical para pedir ou agradecer alguma graça.

Sempre fui devoto de Maria de Nazaré, ou melhor, sempre fui devoto do sagrado feminino, porque Deus e trovões sempre me deram medo, é a tal história do castigo divino que nos é inculcado. O princípio masculino (**yang**) sempre foi temeroso a meu ver, cresci com essa ideia, pois o patriarcado está imbuído de guerras, individualismo, competitividade, autoritarismo e sectarismo.

Já a Mãe e o princípio feminino (**yin**), no qual acalanta, carrega nos braços os seus filhos, sensível e forte e ao mesmo tempo, além de doce como as águas que banham essa cidade. Não é por menos que somos nascidos e alimentados desde o ventre por estes seres e, neste prisma, preciso me referir à figura feminina que mais amo, minha mãe da terra, que também é Maria, meu porto seguro, meu exemplo maior de integridade e o que é o verdadeiro amor.

E é exatamente no feminino que encontrei respostas nas minhas dores, no colo de Maria, em cada choro de madrugada, cada vitória ou angústias. Não foi à toa que escolhi essa figura sacra para o solo. Ao mesmo tempo. Não deixa de ser uma homenagem à Maria mãe de Jesus Cristo, pois a mesma alicerçou minha trajetória de fé e, sobretudo por ser parte indubitavelmente importante do meu percepto memorialístico que é o indutor fulcral desta performance.

Verifico nesta perspectiva de pensamento (sobretudo da cultura ocidental) que romantizamos a figura feminina, que este arquétipo projetado nos nossos imaginários está intrinsecamente arraigado em grande parte da população. Logo, as mulheres são tidas como “a grande mãe acalentadora”, uma espécie de centro de reabilitação, isto é, romantizamos a figura feminina.

Não obstante, o mesmo corpo que acalanta é tido como inferior e pecador, podemos problematizar este fato desde que quando EVA nasce da costela do Adão e não Adão nasce do útero de Eva- visão patriarcal. lembrando, também, que a mesma Eva é detentora do pecado original e foi expulsa do paraíso por não ser subserviente ao Adão.

Ao trazer este corpo masculino na performance, possibilito uma ruptura do pensamento do que é este corpo biológico XX e XY e que tal biologia deve ser uma determinação para o gênero, ou de como o sujeito se identifica (identidade) e que podemos olhar para tal corpo por um outro ângulo, que cada corporeidade tem sua própria potência e que todo ser humano tem um valor inerente e independente das projeções dos outros.

Além do mais, a performance faz uma alusão a visão do pecado do corpo feminino, corpo este tido como inferior pelas lentes do patriarcado e tal inferioridade esta conjuntamente presente no corpo afeminado, corpo marginal, detentor do pecado representado na performance subversivamente, mas que se aglutinam nesta visão de *sacrilegium*. Portanto as pautas feministas e as da comunidade LGBTQI+ não podem ser vistas por uma ótica fragmentada, mas sim, que partem da luta contra o sistema patriarcal e toda as naturalizações e coercitividade disseminadas por tal sistema.



Placa:

A apresentação de Flores para Pietá não visa apenas se comunicar com o público, mas enredá-lo na trama da performance, promover sua participação, e para isso é imprescindível que se crie uma aproximação psicológica, sensível e empática entre performer e participante, para que haja uma cumplicidade sobre a questão da sacralidade. Assim sendo, a performance utiliza como base para essa aproximação a partir da sua cenografia ao portar duas cadeiras, uma para o performista e outra para o participante, na cadeira à frente do *performer* uma placa sinaliza não em tom imperativo, mas como forma de pedido: “Sente-se! Escuta-me, por favor”: Na performance há necessidade do contato direto com o público, portanto, a placa convida o espectador que viria a ser participante a sentar-se e participar da performance, como diria o Ator-Performer Matteo Bonfitto (2013): “o público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através da qual fluxos podem ser intensificados.” (2013, p. 129).



Espaço da Performance e visualidade cenográfica:

O local ruminado era aberto, não habitual artisticamente como locais pré-definidos para realizar uma intervenção artística, apesar de estar no pátio de uma escola de teatro e dança nas dependências da ETDUFPA, em que apresentei a performance Flores para Pietá pela primeira vez.

A visualidade cenográfica detém duas cadeiras, uma defronte para a outra, localizada estrategicamente para os que entram e saem da referida escola, lugar este que corrobora na fala de Schechner sobre o “espaço liminar”, onde possibilita a partir de um espaço até então vazio, torná-lo qualquer lugar de ação da performance e, que, a partir do jogo performático entre performer e participantes, recriar novas probabilidades.



Flores:

Traz a metáfora que cognomina a performance- Presentear com flores é a forma mais tradicional de se demonstrar amor, carinho, saudade, paixão, honraria, lembrança, arrependimento, boa sorte, além de presenteamos com flores alguém amado vivo ou morto, presenteamos, ainda, alguém que está enfermo ou ofertamos a um santo de nossa devoção.

A flor é o clichê do clichê do que a gente acha belo e sensível, porém é fraca, é vulnerável, exposta, fácil de despedaçar e também é efêmera. Uma flor é delicada e, por isso mesmo, deslumbrante quando se escancara e se exhibe. É assim que sintetizo a visualidade da performance, apesar de muitas pétalas faltarem, uns machucados no caule e precisando de adubo e cuidados especiais, contudo, mesmo assim, consegue na vulnerabilidade expositiva contribuir com sensações de quem a presencia. Esta performance, na minha visão, é a oferta para os que participam, é o meu agradecimento por ter germinado, desabrochado e poder subverter na sensibilidade visões coercitivas socialmente.



Mortalha vermelha:

Nos braços da virgem piedosa, repousa Jesus Cristo morto pelo poderio da época por conta da sua subversão, nesta perspectiva, a mortalha representada na cor vermelha na performance, traz à lembrança do Nazareno morto, mas vai além ao simbolizar os que morreram por algum ideal, por serem subvertedores das leis e costumes do período histórico

que se encontravam, por quererem mudar a sociedade opressora, assim como o Cristo foi condenado à morte. Se paramos para analisar, quantos outros corpos subversivos não foram e serão mortos por serem simplesmente quem são e por tentarem mudar o que é tido como certo? Nisso, revela mais uma figura, o responsável pela morte do Cristo, isto é, o poderio da época, tanto na visão institucional religiosa, quanto na instituição política e social. Nesta perspectiva, trago simbolicamente na visualidade um corpo nos braços extremamente controlado pelas agências de vigilância, corpos estes que não possuímos, mas que são posse do Estado ou de uma visão especificamente religiosa.

Esta mortalha, corrobora além da visão religiosa a questão sociológica do poderio, particularmente nas formas dominantes da ação biopolítica²⁵ – isto é, do controle da vida, do corpo e dos aspectos psicossociais, como desvela Foucault. Podemos fazer uma comparação contrária pela ótica “necropolítica, que utiliza o sentido contrário, sugerindo uma política da morte, que promove o controle e a repressão com rigidez e violência. Consonante Achille Mbembe (2011), que se refere a passagem da biopolítica (vida) para a necropolítica (morte) que são formas de governar equivalentemente complexa, porém com consequências mais desastrosa, haja vista que:

As técnicas de exercício da autoridade e disciplina policiais, a escolha entre obediência e simulação que caracteriza o potencial colonial e a pós-colônia são gradualmente substituídas por uma alternativa mais trágica, dado seu extremismo. As tecnologias de destruição são agora mais táteis, mais anatômicas e sensoriais, em um contexto em que a vida e a morte são decididas. (MBEMBE, 2011, p. 63. Tradução autoral)

Portanto, a mortalha nos braços da Pietá com luvas do mesmo tom vermelho traz um signo de um “corpo humano dissecado”, em referência a uma pessoa fenecida causada pelos agentes externos acima explicitados e que está ligado aos corpos minoritários.



Maquiagem, vestimenta e travestismo:

Ao trazer o travestimento na maquiagem e na vestimenta branca transparente para a performance, transporto uma demanda de corporificar minhas inquietações através da arte do transformismo e, concomitantemente, dos corpos da margem do tecido social. Logo, trazer a imagem da santa numa hibridização do corpo tido como pecaminoso carrega uma potência

²⁵ - **Biopolítica**, para Foucault, “Uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo, uma espécie de estatização do biológico ou, pelo menos, uma certa inclinação que conduz ao que se poderia chamar estatização do biológico” FOUCAULT, 1988. p. 286).

subvertedora e, por conseguinte, de estranhamento aos que participaram ou apenas vislumbraram a performance. Por este motivo eu quis mostrar (na primeira vez que performei) o corpo desnudo abaixo da veste branca, com clara referência a uma “santa piedosa e travesti”, em que remete, ainda, ao escárnio sofrido por estes homens que se travestem e que são violentados no campo social e político, sobretudo neste desgoverno do ano de 2019 de retrocessos no campo da representatividade e aceitação das diferenças.

Este fato de trazer um corpo travesti já demasiadamente potente na esfera política, pois:

o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas, em compensação, sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física. Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo. (FOUCAULT, 1987, p. 25-26)

O mesmo não precisa nem de cartazes na “frente ou atrás” para trazer a reivindicação dissidente que este corpo político possui. O corpo travestido carrega uma complexidade discursiva e ontológica na busca incessante de ir de encontro com o sistema do poder hétero binário normativo que classifica sujeitos como corpos sexuais, como: feminino ou masculino e ponto. Neste aspecto, xs sujeitxs²⁶ travestis constroem um “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (Id., 2013, p.10). que permanecem em constante negociação (quando é possível) com os espaços sociais padronizados, ou seja, o corpo que desenvolve estratégias para questionar o sistema heteronormativo que pratica coercitivamente estratégias de disciplinamento. E, neste enredo, o corpo travestido questiona papéis de gênero, modo de vestir, maquiagem, comportamento social, falar e caminhar preestabelecido pelos agentes do poder.

Este corpo hibridizado que a performance transpassa possui essa estratégia, pois mesmo subvertendo a ideia de performar uma santa travestida por um homem, ela carrega a sensibilidade de não ser uma performance agressiva (acredito eu), pois traz elementos do

²⁶ -Utilizo o x em “xs sujeitxs”, para não categorizar o gênero feminino ou masculino, respeitando, neste prisma, como x sujeitx gostaria ser denominado. Logo, tal palavra traz uma referência ao substantivo biforme, sem necessitar, contudo, dos artigos: a ou o.

sagrado na visualidade e, sobretudo, pela maneira que ela é performada ao solicitar o contato com o outro, como pude perceber na grande parte dos que se sentaram para participar, contribuindo em uma atmosfera de *communitas* como referido anteriormente segundo a visão de Turner, referente ao se tornar um espírito, um sentimento de igualdade social e de solidariedade, sobretudo pela figura sofredora que a imagética detém.



Sagrado Coração:

A imagem do Sagrado Coração de Maria ou Imaculado Coração de Maria, carrega a presença do sacrifício, a fé e devoção presentes no teologismo católico romano. Este símbolo traz à lembrança da Virgem Maria ao presenciar aos pés da cruz o Cristo morto.

Nem todas as virgens piedosas possuem o sagrado coração, como pode ver na escultura de Michelangelo (vide capa), contudo algumas iconografias carregam esse simbolismo por conta da visão do profeta Simeão ao se referir ao sofrimento que Maria possuiria ao ver seu filho morto: “Quanto a você, uma espada há de atravessar-lhe a alma. Assim serão revelados os pensamentos de muitos corações.” (Lucas 2,34-35).

Nesta análise, trago a visualidade deste simbolismo para ressaltar o sofrimento que eu passei (e, que, ainda me atravessa) e que muitos indivíduos sofrem por serem quem são, isto é, transfiro uma analogia do sofrimento de Maria para a realidade social dos que sofrem coerção, além de rememorar este signo de sofrimento que a Virgem carrega.

Durante o processo de criação que envolve esta performance, fui guiado pela necessidade de averiguar, rastrear, rememorar as fissuras da minha subjetividade, pelo desejo de acessar camadas outras, na tentativa de potencializar o meu estar em trânsito no mundo, na arte e nos meus anseios. Esse trabalho performático aqui apresentado, coloca em xeque meus saberes, as minhas experiências, as formas sedimentadas e experimentadas na cena e vida. Porque veio para desestabilizar padrões já consolidados imbuído de muitos saberes herdados, saberes que já estão mofados, ruídos pelo pensamento filosófico, sociológico, religioso e cultural de tantos autores, como os desta monografia, que abordam e limpam nossas mentes ao apontar as coercitividades de modo holístico que ainda predominam socialmente.

Entender essas ideias, conceitos, teorias, e as proposições que afetam a mim e a classe minoritária em geral, foi fundamental para chegar nessa construção de pensamento performático. Onde o corpo é transpassado pelo desejo de falar, agir, de tentar fazer ao menos que o outro visualize e reflita sobre o que está sendo exposto, afinal essa é a potência maior que

a arte, de maneira geral, nos proporciona. Mesmo que provoque o choque, o asco, a revolta. Mas, mesmo na provocação, há o intuito de potencializar o debate acerca de algumas questões problemáticas, como os por mim ensejados: O sagrado está presente no meu corpo? Por que meu corpo é visto apenas como profano? Por que meu corpo não é respeitado? O que o meu corpo difere do corpo do outro?

São muitas questões que vêm à mente e, certamente, não serão respondidas de maneira satisfatória na performance, porque somos múltiplos e cada um carrega uma herança opressora ou oprimida ao pensar e agir, mas o cerne do enfrentamento proposto contra o conservadorismo social/religioso já é potente, pois encontra um fluxo de escoamento de ideias. Esta resistência frente à política/cultural/social/religiosa me posiciona enquanto performer como instrumento de subjetivação, de subversão, ao posicionar o corpo à mercê da minha própria reivindicação e, em especial, das subjetivações dos que se envolveriam no processo performático, isto é, após a germinação e o florescer, é chegada a hora da colheita.

No próximo capítulo serão analisadas como foi a experiência de ter vivenciado a performance, além de pontuar algumas visões que obtive dos participantes. Proponho-me, também, nas páginas que se seguem, pensar a performance sobre um trabalho que está em constante progresso, que se reformula, transmite outras ideias e que busca novas respostas a partir do modelo metodológico da reperformance.

CAPÍTULO III: COLHEITA- A MEDIAÇÃO PERFORMÁTICA QUE SE TRASMUTA EM REPERFORMANCE TRANSCULTURAL

Figura 11- Semblantes de alguns participantes da performance em Paris VIII.



Fonte: Cláudia Gomes. (montagem autoral). 2018

Colhendo a Paráfrase do Poeta:

Tudo que por ti vi **florescer** de mim

Senhora da vida

Toda essa alegria que espalhei e **que senti**

Trago hoje aqui

Todos **estes frutos** que aqui juntos vês,

Senhora da vida.

Eu em cada um deles e em mim

guardo cada **olhar**, colho e levo ao teu
simbólico altar.

Consentistes que **minha pessoa**

Fosse da **esperança** um teu sinal

Uma prova de que a vida é boa

E de que a **beleza** e a arte vencem o mal.

Tudo que se foi de mim,

mas **não perdi**

Senhora da vida

Os que já **chorei** e os que

ainda estão por vir,

COLHO, subverto e **oferto** a **ti**.



3.1 Performance na prática, questões de olhares, corpo devoto e desdobramentos.

Belém, 14.09.2016.

Quase todos os dias é o mesmo ritual: acordar às 6h pelo despertador eletrônico, volta o olhar à frente da cama, há um altarcinho com pequenas imagens de santos, reza e agradece por mais um dia. Jura com os dois pés juntos que é católico apostólico romano, mas sempre pousa primeiro no chão o pé direito, usa figa, terço, acredita e louva Oyá, Eparrey! Se passa essência, gira o incenso na mandala e tudo mais que lhe é referido pelos sábios para não pegar mandinga. Levanta, se refere para quem cruza à sua frente aquele cumprimento inventando pelos humanos para se distinguir dos “selvagens”, como: “Bom dia”! Quase inaudível, claro, pois a vontade é de voltar para os braços de Morfeu (cama). Vai direto para o banheiro, a mãe pela milésima vez apenas naquele ano recorda que não pode acordar e ir direto para o banho porque pode “cair duro”, ele finge, sempre, que acredita. Desenrosca o registro do chuveiro para a água do banho esquentar, enquanto escova os dentes na mesma. Ao terminar, corre para o quarto se enxugar e aprontar-se: cueca, calça preta, blusa social cinza, meias e sapatos para dar uma “boa impressão” no trabalho que começará às 7h.

Volta para a cozinha, tem sorte que a mãe incrível o mima, pois já deixou tudo pronto para que ele apenas engula. Se der tempo consegue ler alguma notícia do mundo a partir de uma tela de celular, mesmo que, quase sempre, leia apenas frivolidades. Sai da mesa do café, escova os dentes de novo (quase um toc), diz: benção, mãe. Benção, vó. Tchou velho rabugento (para o pai). Olha para o altar da sala e manda um beijo para a Nazica, sim, eles são íntimos. Sai na correria, na rua da velha casa dobra sempre à esquerda. Reza. Pede proteção para o anjo da guarda, caminha numa mistura híbrida de “andar quase correndo”, por conta do horário e por medo de assalto. O olhar sempre atento no relógio. Não repara em quase nada a não ser o alvo da chegada. São muitas sensações nesse caminho, barulhos de motores, carros de som, buzinas, calor. Se esquiva de gente que considera lenta e de animais. Às vezes repara em alguma planta, flor, mas principalmente qual lado da calçada tem mais sombra.

Não há momento para olhar para rostos que passam à sua frente, porque tudo é automático. Chegou ônibus, acena e diz o tal do “bom dia”, mas quase nunca é respondido pelo “motora”, por ser mais próximo o cruzamento dos olhares com o cobrador, ele é quase obrigado a responder a saudação. Não gosta de sentar-se nos bancos do ônibus, procura um lugar que as partes íntimas não toquem em nenhum passageiro. Ao faltar um quarteirão, solicita a parada, desce e anda mais rápido para chegar logo no prédio que é empregado, entra na

clínica de fisioterapia, se benze e reza brevemente: “Maria passa na frente”. É mais um dia dos nove anos e onze meses que está naquele local.

Começa o expediente, as mãos são rápidas para digitar, atender ao telefone e “puxar a senha” tudo isso feito quase ao mesmo tempo, sim, o corpo vira uma máquina, li-te-ral-men-te. Não há tempo de conversar com os demais funcionários, raramente dá tempo de olhar para os pacientes e perguntar: como vai? Porque tem uma fila de espera e só dá para dizer o precioso e enfadonho bom dia por 10, 30, 76x apenas pela parte da manhã.

No almoço, tem 1 hora de “descanso”, volta para a tarefa e recomeça tudo outra vez, desta vez vai do “boa tarde” até quase o “boa noite”. Ao sair do trabalho, às 17h30, caminha da Humaitá até a João Paulo pegar o ônibus do mesmo nome que, por ventura, é nome de um santo pontífice muito querido por ele. Desce do ônibus na Doca Boulevard, anda rápido alguns quarteirões até chegar na ETDUFPA, são mais sons, mais pessoas vendendo coisas, mais gente na parada, mais inalação de fumaça dos carros ou de cigarro e, por sorte, se São Pedro cooperar, não pega chuva.

Ao adentrar na escola de teatro, diz novamente: “Maria passa na frente”. Essa rotina foi por muito tempo a do Raphael, esse ser que vos escreve, mas poderia ser a rotina de você que está lendo ou de tantas outras pessoas que não têm tempo de ter contato visual e, que, parafraseando Caetano: “ritualizam máquinas de um progresso vazio”, ou como diria a nada poética proprietária da clínica que até então trabalhava: “tempo é dinheiro”. Contudo, ao vivermos sem este fluxo de olhar e ser olhado pelos parentes, amigos e pessoas que perpassam nosso caminho, perdemos grande parte do nosso bem mais precioso: o recurso não renovável chamado: VIDA.

Se pararmos para pensar, nossa rotina é demarcada por variadas rupturas de rituais cotidianos, ou melhor, de “rituais performáticos”, como diria Schechner (2012); ou como eu diria: “REPERFORMATIZAMOS NOSSAS VIDAS”, como este texto introdutório desvela. Construimos nossa sociedade centrados em performances mantidas e reproduzidas historicamente, a partir de cada especificidade cultural em que vivemos, e é justamente por isto que acredito que a performance possibilita esta ruptura no cotidiano ao convidar o outro para participar da performance e ser olhado, além de possibilitar que venha à tona questionamentos extremamente insurgentes e complexos de forma completamente explícita.

Mesmo ao utilizar símbolos como os de Flores para Pietá que, por vezes, não são facilmente lidos e compreendidos, contudo, ao trazê-los para o corpo, tais questionamentos são materializados, tornam-se mais evidentes ao olhar do outro. Tais questionamentos, conceitos e

teorias possibilitam averiguarmos o mundo à nossa volta e ampliarmos nosso repertório de ações e entendimento, porém é na performance que todo o processo pesquisado se consolida.

E a consolidação deste processo foi diferenciada na questão não representativa de uma persona, pois até então só havia atuado no palco teatral, com luz, texto, dramaturgia e representando um personagem fictício. Na performance, tinha a pretensão de mostrar algo a partir da minha história rememorada e do presente que tanto almejava, mas que era o próprio eu agindo, era um corpo que queria dizer algo além de um faz de conta por detrás de um personagem.

Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro. (PAVIS, 1999, p. 284)

Certamente os (as) performistas possuem essa diferença de não haver necessidade de agir como um personagem em cena, contudo não é uma regra, sobretudo hodiernamente, que as especificidades artísticas se hibridizam e se nutrem a todo momento. No meu caso, como esta performance é particular da minha existência enquanto indivíduo que se reconhece nas margens, havia a necessidade de reestabelecer a conexão com o momento presente e assumir minhas próprias ações como potência, mediado pela minha ética, minhas vivências e minha arte. Contudo, este agir possui uma linha tênue entre o corpo cotidiano e o corpo-cena, como bem se refere à artista da cena, Ana Moraes, no qual se refere que ao estar em cena o corpo potencializa-se, transforma-se, cria, torna o atuante estranho e que, “ganha forças, inspiração artística e alteração de corpo e mente” (2014, pg. 85).

Ao possuir a ação autoral como ato performático, fui mobilizado várias vezes por reflexões e medos que fragilizaram num primeiro momento o processo criativo, mas que, depois, o potencializariam: o que iriam pensar da performance? Seria potente? O que iria acontecer? Alguém iria sentar-se? Estes atravessamentos estimularam o famoso “frio na barriga” que se faz presente sempre em todas as apresentações que participo. Apesar desta ansiedade e medo não permaneci engessado, porque esta sensação apesar de alterar meu corpo, me dá impulso, me faz lembrar que não me contento com o molde fixo de letras de papel, mas sim em ir para ação, com texto pré-definido ou não. Era chegada a hora de cons-tru-IR! E assim o fiz.

Despi-me da roupa social, vesti a túnica branca transparente, pedi ao meu colega de classe, Jonilson Rodrigues, que colocasse as duas cadeiras que fariam parte da performance e ficasse as vigiando para que nenhum arteiro as tirasse do lugar. Depois Maquiu, faço a pele

esfumada num tom ocre para dar um ar de semblante sério e abatido, colo os cinco pequenos silicones que simbolizavam as lágrimas. Ao amarrar o coração sob o peito, me olho no espelho e paro. Era o momento de se concentrar. Espero dar 18h para rezar o Ângelus²⁷, rezo: “O Anjo do Senhor anunciou a Maria. Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois Vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do Vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém!”

A partir deste momento, já havia uma outra qualidade corpórea de experiência subjetiva que eu externalizava- o corpo devoto.

3.2 Corpo Devoto

Muitos atores e performistas possuem uma técnica diferente antes adentrar no espaço que seria feita a performance, no meu caso, tenho necessidade de ficar um tempo meditando e pedindo proteção, este processo serve para mim como uma ferramenta de introspecção, é o método que me é conveniente, também ao entrar em cena (como ator), que serve para estar com o corpo inteiro na performance e, que, é o mesmo método que utilizo no teatro. Desta forma, não sou afetado por interferências externas. Nesta performance em especial, o método é intensificado e o meu corpo se altera ao rezar. Neste prisma, o realismo psicológico e a vivência de emoções religiosas se tornam autênticas. Parafraseando Stanislawiski, poderia chamar esta técnica de “memória emotiva do sagrado”.

Memória esta que se intensifica e reverbera como um estado de alma, sobretudo na “mimesis corpórea sacrificial” do corpo devoto presente na performance ao trazer o signo de Pietá, consonante 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. (2004, p. 22-23)

O pensamento de Jansen (2004) é certo ao pontuar o sacrifício que nós, fazedores da peça: Paixão de Cristo, possuímos ao participar do processo das Paixões e ademais processos que estão ligados à fé - como na performance flores para Pietá. “No sentido etimológico e no

²⁷ Ângelus- é uma oração da Igreja católica que honra a Encarnação do Salvador e, ao mesmo tempo, reconhece os méritos de fé e humildade da Virgem Maria, nos horários: às 6 horas, ao meio-dia e às 18 horas.

sentido literal, o termo sacrifício implica a ideia de um bem sensível que é oferecido ou destruído em honra de um ser superior, a fim de atestar a sua soberania e, subsidiariamente, para obter proteção, perdão ou graça”²⁸. Nesta perspectiva, o corpo colhe e responde aos apelos aplicados pelos rituais da devoção, desenvolvendo uma comunicação entre o imanente²⁹ (fiscalidade e objeto) e o transcendente (fé no mistério)³⁰.

No meu caso, havia feito uma promessa para me curar da depressão, enquanto tivesse força, iria evangelizar através da arte e todos os meus processos seriam por algum ideal do bem, desde então, carrego esse corpo devoto presente tanto no fazer artístico como na vida. Meu corpo é transpassado por este sacrifício há quinze anos em que participei da Paixão, me refiro no pretérito, pois eu fui praticamente convidado a sair do espetáculo após realizar a performance Flores para Pietá. Evidentemente este corpo fora reanalisado e transformado por fatores teóricos que a academia me fez enxergar além da esfera religiosa, sobretudo ao lembrar e entender minhas relações pessoais e sociais. Neste sentido, meu corpo ganha uma nova camada- um corpo subversivo, corpo dissidente, mas que se imbrica com o corpo que é sacro, que possui um estado de alma, que tem fé.

Esta performance também possui sacrifícios, irrefutavelmente não é um sacrifício igual aos dos mártires da igreja que sacrificaram suas vidas pela fé, longe disso, é um sacrifício que repercutiria na percepção do sentido da vida, sacrifício da coerção sofrida no campo social e religioso por fazer parte do grupo minoritário. Possui um sacrifício vulnerável: de exposição perante a família (que não tocam no assunto da sexualidade) aos amigos da igreja, em me expor socialmente, pois esta performance ganhou manchetes nos jornais, nas mídias sociais, na TV. Sacrifício financeiro, pois tive que guardar dinheiro durante meses para poder reperformar no exterior e pedi que a clínica me desse demissão (muitos referiram que pedir demissão era loucura) para que pudesse sacar o FGTS e, logicamente, tive que abdicar e devolver o que era meu de direito para que a empresa me mandasse embora. E ademais sacrifícios- Sacrifício ideológico, sacrifício em busca de um ideal- que articula insurgências e que poderia sofrer alguma forma de retaliação.

Entretanto, o sacrifício maior era em ir de encontro com a ideia do sagrado, temor de estar fazendo algo errado. Ao escrever essas linhas, verifico que este pressuposto de medo está

²⁸ Maurice BLONDEL. In; Rubem César FERNANDES, op.cit., p. 32

²⁹ Em síntese, **imanência** tem como cerne a ideia do sagrado estar presente nas coisas existentes e nunca fora delas.

Isto é, tal palavra se opõe com a existência, real ou fictícia, de uma dimensão externa.

³⁰ **Transcendência**- se caracteriza por tudo aquilo que está além da capacidade humana.

intrinsecamente relacionado a culpabilidade (pecado) que a religiosidade emprega, além da complexidade que envolve esta palavra. Segundo Garcia (2006), a noção de culpa é complexa porque envolve aspectos filosóficos, teológicos e psicológicos, além de o termo ser associado à angústia e ao mal-estar. Apesar desta análise, era necessário ir adiante com o meu intuito de transgredir, era a forma encontrada de superar meus próprios limites e condicionamentos, era a hora de expor a germinação, de cultivar as flores e arrancar a “significância que cola na alma, assim como o organismo que cola no corpo” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p.26).

3.3 Confluências entre olhares

Ao sair da sala do CALT, alocado nas dependências da ETDUFPA, já vestido com os signos remetente à iconografia da virgem Pietá, o primeiro movimento sensitivo pungente se deu a partir do olhar, a visão periférica me ajudou a perceber a estranheza dos olhares dos outros ao me dirigir ao local que aconteceria a performance. Em seguida, sentei-me no banco, as pernas permaneceram paralelas, a minha coluna curvou-se um pouco para o lado direito e meu olhar foi convergido para a mortalha vermelha que simbolizava o corpo morto, depois de um tempo o peso do meu corpo foi se concentrando na região lombar, também com a intenção de mobilizar a energia concentrada nessa região. Subitamente minhas mãos e pernas começaram a tremer e senti uma forte emoção de estar efetuando esta ação performática e por tudo que ela representa, consonante Jansen, ao referir-se sobre o adjetivo da palavra devoto:

O corpo adjetivado pela palavra devoto refere-se a um modo de ser: dedicado, sacrificado e emocionado. Este modo de ser é construído por vários caminhos, indutores e estratégias estabelecidas pelos criadores da cena e percorrida pelos atores/performers. Nesta acepção, o trabalho do ator/performer configura-se como um signo corporal, pois, é no próprio corpo que a sua tarefa cênica materializa-se. (2004, p. 17).

O meu corpo devoto era conduzido pela estratégia indutora de olhar e ser visto na ação performática, escolhi justamente este indutor de solicitar a participação do outro para ser olhado e poder olhar, porque o olhar é o órgão sensorial mais ativo que possuímos, ele nunca está em repouso. Nele a “aprendizagem visual e o conhecimento comportam um armazenamento e uma recuperação de lembranças” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 174).

O olhar para o outro e deixar ser olhado, se constituiu na ação performática enquanto uma rede de intensidades que se cruzam e se reformulam. Ao olhar o outro que é desconhecido (ou não) em silêncio, a imaginação aflora, um modo de subjetivação e alteridade que essa

proximidade com os que sentavam para participar da performance intensificava em cada olhar que cruzava o meu. No qual eu conseguia me conectar com o “aqui e agora”.

Neste processo de liberação de bloqueios de poder olhar e deixar-me ser olhado, de desestabilização de dicotomias, de alargamento da percepção e flexibilização da subjetividade, pude experimentar a partir desses olhares a confluência de emoções, intuições, memórias, presença e até ausência no olhar do outro, além de algo espiritual, de que o sagrado estava presente- este presente poderia ser uma lembrança, um sacrifício, uma dor pungente que a mimesis corpórea sacrificial da performance dispõe e transpassa para quem presencia, mas que pode, inclusive, suscitar outras reflexões, e isso independe de possuir uma determinada religião. E este era o maior trunfo- a imprevisibilidade acerca da recepção que a performance usufruía.

Inicialmente, O intuito era apenas trocar olhares com os que participariam da performance, mas num súbito momento, a partir do segundo contato visual, eu me levantei e fui até o ouvido do participante (ver figura abaixo) e o indaguei com três enunciados: O que é sagrado para você? Você é capaz de amar? Será que alguém o ama? Após ter feito tais questionamentos como se contasse um segredo para este órgão auditivo sensorial, eu voltava ao meu lugar. Esta ação foi determinante para que os participantes pensassem que era o fim do ato performático e dessem lugar para outra pessoa participar.

Figura 12- Primeira ação performática de Flores para Pietá.



Fonte: Denis Bezerra (2017)

Esse não planejamento me fez pensar o motivo de ter feito essas indagações, sobretudo por poder ter feito outras análises nas perguntas, como: Meu corpo possui o sagrado? Porque sou visto como pecador? Por que nossos corpos são marginalizados? O que me diferencia dos demais corpos? Poderiam ser ademais perguntas, mas creio que falar sobre o que é o sagrado e

se a pessoa é capaz de amar, reverberaria numa dilatação de subjetividades e potências afetivas. Ora, e o sagrado não está na capacidade de amar?

Analisando depois este fato, pude verificar que se estas perguntas fossem feitas a partir da ótica de apenas querer responder as perguntas que eu almejava na performance, se tornaria fraca, excludente, limitadora e até egoísta da minha parte. E esse sentimento chamado amor, essa coisa não palpável que a humanidade às vezes se esquece de possuir, pode apontar para outras questões além da esfera religiosa que é ter a capacidade de amar o outro, de amar o diferente, de amar e deixar que os outros nos ame; ou como diria em *ipsis litteris* o Deus cristão na maior de todas as suas leis: “amar o próximo como a si mesmo”. Neste aspecto, mostra o quão a arte performática pode até ser planejada; todavia a partir da interação com o outro é capaz de se reformular. Que a mesma não é ensaiada; contudo é vivida; que revela pautas, questionamentos, provoca, observa e pesquisa sobre o momento sincrônico ou diacrônico.

Se pedissem para sintetizar como foi a experiência do contato com o outro, não titubearia em dizer que a mesma é imbuída de afetos- a noção de afeto pode ser compreendida na arte como potência intensiva, assim como diz Deleuze (2009), capaz de provocar transformações nos corpos, no qual a arte, como experiência estética, constitui uma forma de ampliar a potência afetiva. O autor mencionado, articula que este processo poderia ocorrer a partir de significados prévios, quanto por outros sentidos, que poderia não ter entendimento de uma consciência racional, mas em outro estado de consciência.

Na performance em questão, meu corpo estava transformado pelas dezenas de olhares que participaram e os que vislumbraram de longe como um feixe de força que fazem e refazem e que se deixa afetar pelo outro. Neste enredo, mesmo que seja por alguns instantes, acredito que vivenciei uma experiência de comunhão, de entendimento do que o outro necessitava, como uma experiência de um corpo-vida que, ao olhar o outro, eu também me via. Os afetos disparados entre o participante 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 emocionada, havia sorrisos envergonhados, um número notável de choros (tanto por minha parte como a dos demais), uns levaram as mãos ao peito, poucos debocharam e a grande maioria respirava de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis no processo; alguns permaneceram inquietos e volúveis.

A conexão do olhar muitas vezes se tornava difícil, mormente por terem pessoas ao redor observando a performance e, se conectar ao momento presente junto ao performer, era a via mediante a qual o público poderia esvaziar-se um pouco de si mesmo, de sua rotina, de tentar perceber o que a performance queria lhe transmitir, sair de seu ritmo e, com isso,

experimental afetos e perceptos inéditos, quer dizer: uma simbiose de sensações que estão para além da percepção e do sentimento, que escapam a consciência.

Claramente, essa vivência registrada neste papel, não dá conta da experiência em si, mas não deixa de ser uma maneira de ter resquícios, de ser memória. Contudo, eu poderia ir mais afundo, como a arte performática se hibridiza, não se fixa em um modelo determinado e permanece em um campo dilatado, cheio de fendas e lacunas abertas para estudos, poderia experimentar outras possibilidades- possibilidade esta, que a arte contemporânea transita e se regozija.

Neste aspecto, para melhor entender tais sentimentos e sensações que foram atravessadas em mim, enquanto performer e, os participantes da mesma, se fazia necessário reperformar, fazer a performance mais de uma vez, vivenciar um novo método, para que pudesse dilatar a performance arte para outros viesses, em que poderia mudar signos, sair do território da universidade, adentrar em outras culturas, intervir em outras formas de vivenciar o mundo, adentrar no universo de outras religiões e conhecê-las, para que, nesta perspectiva, pudesse procurar mais respostas do que a performance flores para Pietá provoca.

3.4 Reperformance

Reperformance é o novo conceito, uma nova ideia! Caso contrário, estaria morta como uma forma de arte.

(ABRAMOVIC, 2016 apud New York Times, tradução autoral³¹).

A neologia conceitual da reperformance, ainda possui um alicerce recente e controverso, uma vez que, a performance tenha surgido como arte efêmera e não repetível, todavia, nos últimos anos, alguns (poucos) artistas como Marina Abramovic, Yoko Ono³² e Pina Bausch³³ tendem a se relacionar com esta nova maneira de realizar uma performance, melhor dizendo, de rerepresentar uma performance. Assim como o estadunidense pioneiro sobre conceito de performance, Allan Kaprow, Abramovic acredita que, a única maneira de documentar uma performance, é a reperformance da própria peça (2007, p.9). A performista

³¹ KINO, Carol. “A Rebel Form Gains Favor. Fights Emerge”. The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>. Acesso em: 29-junho-2019.

³² **Yoko Ono**- Reperformou “*Cut Piece*” (1964) ao longo de várias décadas e em vários países, a artista foi capaz de monopolizar a experiência de cada reencenação para desenvolver ainda mais o trabalho performático.

²⁹ **Pina Bausch**- É considerada uma das maiores artistas contemporâneas, seu nome é diretamente associado à sua condição de criadora da “Tanztheater” “(Dança-Teatro). Foi fundadora e diretora da companhia Wuppertal Tanztheater, desde 1973, na cidade de Wuppertal, na Alemanha.

mencionada, também acredita que esse registro é uma "necessidade de deixar algum rastro dos eventos para um público maior" (Id., 2011), no qual elucida melhor neste excerto:

Este novo modelo proposto [reperformance] poderia dar à arte da performance, que iniciou como um movimento transitório, uma fundamentação estável na história da arte. Conduziria a um diálogo melhor entre artistas de performance de gerações diferentes e **garantiria uma posição mais clara para a performance como uma disciplina mais artística.** (2007, p.11. Grifo do autor)

A partir do trecho acima, descrito por Marina Abramovic (2007), podemos fazer uma analogia ao que transcorre no fazer artístico teatral, em que o texto é encenado várias vezes em locais e de modo dissemelhante, para públicos e dias diferenciados. Esse feito na arte performática abriria uma fenda profícua para que a performance, arte esta contemporânea e pouco explorada por ter esse teor demasiadamente pouco reproduzível, ganhasse uma nova exploração, uma discussão mais apurada, novos conceitos, possibilidades de criação. E é possível discutir, inclusive, que a reperformance pode contribuir para uma prática de pesquisa relacionada ao aprofundamento e questionamento de preceitos da própria performance, além de perpetuar uma forma de trabalho mais abrangente na esfera da história performática.

Em efeito de comparação, se imaginássemos as obras de Sófocles, Anton Tchekhov, Brecht, Augusto Boal, dentre outros apresentadas uma única vez, qual repercussão teórica aprofundada teríamos no fazer artístico teatral? Quanto conhecimento, formação, memória, pensamento crítico, técnicas, atualizações de dramaturgias, comparações diacronicamente e sincronicamente perderíamos pela não reproduzibilidade das peças desses autores? Se utilizássemos este viés de apresentar uma única vez, a arte teatral entraria em conformidade com o texto da página anterior abaixo do subcapítulo, relativo à fala de Abramovic quanto o trabalho e a linguagem “seriam uma forma de arte morta”, e complemento: e enterrada junto aos anais da história.

Marina explicita, ainda, sobre a possibilidade de fazer com que a performance permaneça viva:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizar, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe na narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeos, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p.128).

É importante refletirmos que a visão da coreógrafa, dançarina e pedagoga alemã Pina Bausch, concerne com a de Abramovic, no qual afirma que a performance que desenvolvia só

poderia ser preservada com a sua realização, do contrário, seria perdido no tempo e esquecido. Segundo Pina, sem a realização de seus espetáculos não seria possível manter seu trabalho vivo:

“O tipo de espetáculo que nós fazemos só pode ser preservado no palco”. (BAUSCH, 2010³⁴).

Ou como afirma nesta outra passagem:

O que é bonito sobre encenar um espetáculo é que cada performance é diferente da outra. Ela nunca pode ser repetida novamente, sempre será única. E eu acredito que público e dançarinos são apenas uma coisa, por isso adoro performances ao vivo. Ao mesmo tempo, é sempre um recomeço. Depois que fazemos com que ela tenha acontecido, precisamos conseguir torná-la viva novamente no dia seguinte. **Uma vez feita, há sempre que recomeçar.** (Id., 2006³⁵, grifo do autor)

No entanto, para alguns teóricos, a concepção da reperformance é inapropriada, como sugere a americana fundadora da *Performance Studies International* Peggy Phelan (1997), que alega: "A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital." (1997, p.173). Porém, para a referida autora, a sua documentação escrita que a faz inapropriada, como afirma: “tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (Ibid., p.173). Tal afirmação me parece, de certa forma, infundada, uma vez que trata de subjetividades, tanto do espectador quanto do performer, e a escrita da performance é indubitavelmente importante para que se tenha um registro memorialístico, que traduz as experiências de vida compartilhadas, além de ser um veículo de informação traduzidas por meio da multiplicidade de leituras possíveis, além do conhecimento que a mesma transpassa para o participante e para o performista, ou seja, a sua documentação serve como epistemologia da arte.

Se verificarmos a teoria que a performance não pode ser reproduzida porque não consegue retomar ao efêmero, muito menos performar igual como a primeira vez, se torna algo insustentável e óbvio, pois seria impossível apresentar novamente qualquer tipo de arte cênica exatamente da mesma forma, pois em cada apresentação o processo se modifica, pois o corpo do atuante muda, o sentimento em cena não será o mesmo, logo, o sentido da reperformance possui uma busca por uma nova forma de performar, que pode tanto refletir e atualizar a obra indutora de origem (lembrando que o teatro começou como um ritual e modificou-se, ou

³⁴ -Maurice BLONDEL. In; Rubem César FERNANDES, op.cit., p. 32

³⁵ -Entevista para a Folha Ilustrada- Folha de São Paulo, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u480089.shtml>. Acesso em: 22-jun-2019

melhor, reinventou-se na sua trajetória histórica). E, para que a história da performance não se perca ou possua poucas teorias (esta última importante para a academia e para o próprio performista), há necessidade de reperformarmos o registro.

Contudo, qualquer forma de registro possibilitaria a mesma potência do que estar presente no ato performático? Certamente não, dado que vivenciar a performance com a presença física do performista possui uma maior potência relacional e de presença, apesar que muitas performance são apresentadas a partir do uso de aparelhos tecnológicos, não como documentação, memória e forma de registro, mas como criação, nos quais são capturados estritamente com o fim da exibição, possibilidade esta referida por Taylor como forma de garantir o surgimento de novas possibilidades de performances, como a vídeoperformance e a fotoperformance.

A título de exemplo, qual a forma mais potente de vermos uma cena teatral: simultaneamente ou por fotos e vídeos? Certamente a potência maior estaria em presenciar ao vivo o espetáculo, contudo estes dispositivos tecnológicos apesar de não capturarem a presença, possibilitam capturar o sensível, capturaram a ação poética, se perpetuam como memória, como registro singular e serial, e neste aspecto já o faz reproduzível imediatamente. E se vermos por esta ótica, a reperformance também não seria análoga a estes registros? Em outros termos, a reperformance não se hibridizaria com estes registros criando outras possibilidades? Isto é, quando eu coloco um vídeo no YouTube, posto as fotos da performance para um público, ou quando eu faço esta monografia com textos, fotos e relaciono a partir da minha subjetividade e do que vivenciei, também não seria uma referência a algo que já existiu?

Como podemos constatar a performance e, concomitantemente, a reperformance, possuem teoricamente mais perguntas do que respostas. Como o diretor-performer Renato Cohen afirma: “a performance instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos” (2003, p. 7), Isto é, a performance e, simultaneamente a reperformance, se instauram e se estabelecem ambíguas, tornando-se, neste efeito, metamorfoses constantes.

Se faz importante explicitar como a ideia de reperformar chegou a mim, não obstante ousou a dizer que a percursora aqui no Pará sobre a reprodutibilidade a partir da abordagem triangular de ensino, se faz efetiva a partir da disciplina “Performance”, ministrada pela docente Karine Jansen, visto que a mesma contribui potencialmente para que as performances que são apresentadas em sala, ganhem um corpo vivo reperformático, pois a disciplina em questão sai da narrativa, do texto, do vídeo apresentados em sala e ganha novas possibilidades, novos anseios, faz analogias, descontextualiza e faz com que os futuros docentes vivenciem,

teoricamente e no corpo, as performances feitas por outros performistas, ou seja, uma forma de reprodutibilidade ao sistematizar a proposta triangular- isto é, produção, leitura de imagem e contextualização, como a de Flores para Pietá, no qual teve como indutor a performance de Marina, como já foi explicitado anteriormente.

Neste enredo, ao analisar o motivo de reperformar uma performance, me vem à mente após ter reperformado Flores para Pietá sete vezes, o quão é potente as possibilidades de revivenciar uma performance e tentar responder os questionamentos que a mesma enseja que sejam respondidos e, neste aspecto, a performance torna-se um trabalho inacabado para que usufrua das possibilidades de responder diferentes questões, ou seja, ao modificar seus indutores, se tenha novas respostas para quem presencia e participa, além de abrir espaço para a reinterpretação, além de contribuir, nesta perspectiva, que as possibilidades de questionamentos acerca do trabalho performático, não sejam finalizados na primeira apresentação.

Após analisar esta nova neologia da arte contemporânea e seus possíveis prós e contras, qual seja: reperformar uma performance, darei continuidade discorrendo sobre o registro das práticas performativas e analisando cada processo de investigação em reperformance. Discorro, nos subcapítulos a seguir, sobre cada processo realizado nos anos de 2017 e 2018.

3.5 Experimentações reperformáticas de Flores para Pietá

A reapresentação da performance Flores para Pietá, se deu no dia 01/11/2017, no IX Seminário de Pesquisa em Teatro, apresentado na Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordenados pelos Professores doutores Karine Jansen e Denis Bezerra. Nesta ocasião, todos os indutores feito na primeira apresentação permaneceram quase os mesmos, apenas duas mudanças foram feitas: desta vez, não estava com a panagem transparente, mas sim com uma túnica branca, porque ao estar nu, desviava o foco da performance mais para a nudez do que propriamente o que a mesma queria transpassar, além de não conseguir me concentrar no olhar dos participantes, sobretudo quando alguém tirava foto apenas do meu órgão sexual, pois me sentia invadido, vulnerável em demasia.

A segunda mudança, foi efetuada pela entrevista não-diretiva orquestrado pela Joyse Carvalho- discente da turma de 2015 da Licenciatura em Teatro da ETDUFPA, feita para os que participavam da performance, algo que ajudou a objetivar as subjetividades dos participantes, no qual se faz necessária a investigação de todo o processo como os já desmembrados por mim e, que, queria transpassar na performance, assim como durante e o depois do acontecimento performático. Portanto, é nesta perspectiva que se encaminha esta

abordagem. Pontuar através dos depoimentos de alguns participantes para esclarecer o que os mesmos sentiram ao participarem da performance, como revelarei nas linhas que seguem:



Pergunta: O que tu sentiste ao participar da performance?

Entrevistado 1: No olhar eu pude ver refletido tantos sentimentos bons, tantas lembranças de momentos de amor que eu vivi [...] Amores recebidos, amores doados, amores compartilhados. Amor de filho e mãe, amor de amigo, amor e solidariedade ao próximo, amor em suas diversas formas. Só posso agradecer pela partilha!

Entrevistado 2- Me senti impactada pelo olhar. Pelo olhar ela me disse muitas coisas. Muito forte!

Entrevistado 3- Choque, impacto, porque eu pensei que ele esperava uma resposta (sobre as perguntas) mas ele já tinha a resposta. A pergunta foi a resposta.

Entrevistado 4- Me senti impactado pela Virgem Maria, e me senti seguro [...] acolhido. Como uma mãe que acolhe o filho. Quando ele falou ao meu ouvido, eu prestei atenção, para mim era a virgem falando e não o Raphael.

Entrevistado 5- Me causou emoção, foi tomada pelo sentimento de cura (pausa), e pude refletir sobre o sentimento amor.

Entrevistado 6- Senti um frio, mas quando ela me olhou, me senti seguro (pensativo), como seu eu estivesse em casa sob o olhar da minha mãe.

Entrevistado 7- Me senti bem por ser um homem estar representando a Virgem Maria. E quis deitar no colo dela para sentir esse colo de mãe e mostrar que o bom da performance é a interação.

Se faz necessário verificar e pontuar o que os entrevistados se referiram ao participarem da performance- curiosamente, apenas um se referiu ao performer no gênero masculino, outros se referiram em representar (uma persona), e o mais curioso é a passagem que o entrevistado se refere que “não era o Raphael falando”, mas, sim, a Virgem. Essa questão pode ser vista pela ótica de que a performance é um campo recente para quem presencia/participa, e a maioria dos participantes só tiveram contato direto com o fazer teatral, por isto, creio eu, que eles imaginam essa forma de representação. Isto reverbera na arte performática como uma linha tênue entre o que é ficção e realidade ou o que é representar e ser; por outro lado, se trata de olhares subjetivos.

No que tange aos sentimentos dos entrevistados, alguns despontaram incongruentes, como: “senti um frio”; “senti emoção”; como se “estivesse protegido”; “igual amor de mãe; “sentimento de cura”; “Me senti acolhido”; “lembranças” ou “amores compartilhados”, o olhar me disse muitas coisas”, dentre outros. Nesta ocasião em especial, perguntei para dois amigos o motivo de não terem participado da performance, haja vista que ambos estavam apenas observando de longe, no qual revelaram: “Eu fiquei com medo que a santa dissesse que eu tinha pouco tempo de vida”. E a outra pessoa revelou: “Sei lá, vai que ela diz algo ruim para mim, como premonição (pensativo)”. Além de ter referido que muita gente ficou com medo de participar por conta da “santa” falar algo terrível no ouvido. Portanto, é perceptível que, a ideia de “estar como uma santa”, faz com que o imaginário de algumas pessoas tende a supor que o sagrado e o mistério que o mesmo transpõe poderia revelar presságios.

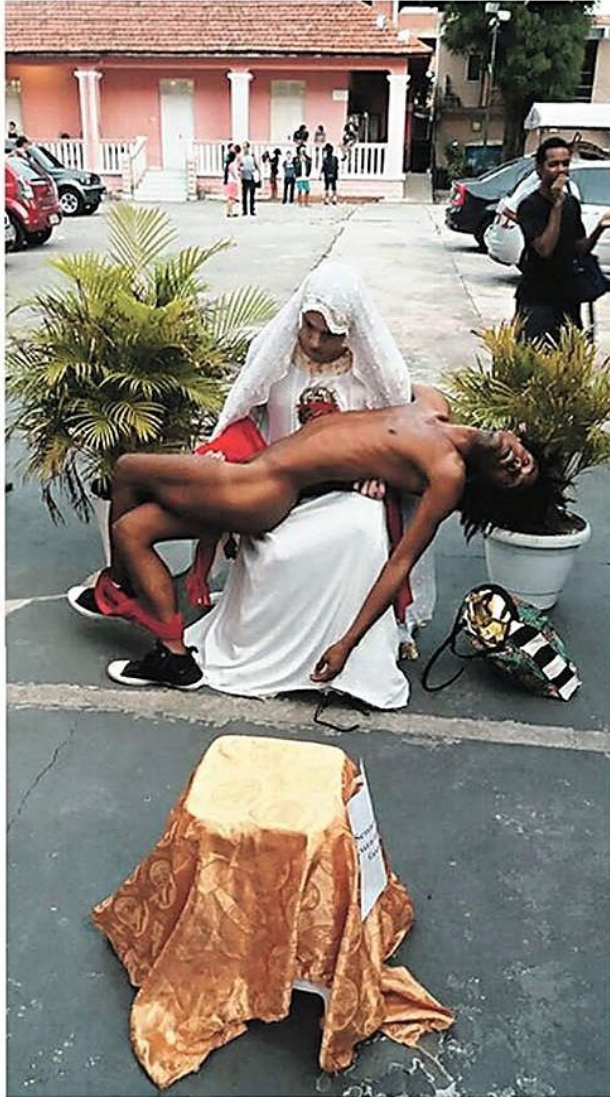
É interessante ressaltar que, dentre dezessete entrevistados, apenas um (o entrevistado número sete), explanou sobre a subversão que a performance carrega. Destaco, ainda, que este participante (soube depois que o mesmo é performer), tirou a roupa e deitou-se no meu colo representando- seria esta a palavra certa, “representar”? – Jesus Cristo nos braços de Maria, como a iconografia sacra literal (vide figura 9 na página seguinte do autor Jef Moraes).

Indispensável pontuar sobre o quão vulnerável fiquei ao perceber que o participante estava despindo-se, pois imaginei que o mesmo iria urinar em mim ou interromper o ato performático. Essa sensação de vulnerabilidade é um dos centros da performance, a imprevisibilidade que a mesma carrega faz com que o performer fique em um estado de suspensão, e a primeira sensação era a ideia de me defender, função semelhante ao nos confrontarmos em uma situação de assalto, ou notícias que não estávamos preparados e o sistema nervoso reage de maneira diferenciada, espontânea e, por vezes, até irracional dependendo da situação, como se o mecanismo do corpo tivesse um resquício primitivo de defesa.

Figura 13- Matéria sobre a performance Flores para Pietá.

Transgressão do sagrado

Ator paraense apresenta performance provocativa na França e Portugal



Raphael Andrade durante a apresentação de "Flores para Pietá" dentro da Etdufpa, onde um espectador tirou a roupa e se deitou sobre ele. FOTOS: TARSILA FRANÇA/Divulgação

Aline Rodrigues

cadernovoco@diariodopara.com.br

O ator paraense Raphael Andrade Rocha, 29 anos, vai apresentar a performance "Flores para Pietá" na cidade portuguesa de Fátima, no dia 14 de fevereiro, e na Université Paris 8, em Paris, no dia seguinte. Formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (Etdufpa), o ator, que faz teatro há 13 anos e começou encenando a "Paixão de Cristo" na Igreja

dos Capuchinhos, em São Brás, quer "criar a dualidade entre sagrado e profano" com a apresentação. Raphael estará vestido de Nossa Senhora.

A ideia do espetáculo surgiu a partir das disciplinas "Performance" e "Métodos, Técnicas e Materiais de Ensino do Teatro", parte do currículo da Escola de Teatro, e do projeto "La Performance Théâtrale Au Musée", da Universidade de Paris 8, que consiste em dar um papel mais importante ao gesto dramatizado, para traduzir, transpor e transmitir o significado da obra de arte em relação a de-

terminadas línguas. "Levar para outras culturas é uma forma de aprimoramento nas discussões no que tange a imersão acadêmica cultural. São outras perspectivas de entendimento para quem presencia", diz o ator.

Para ajudar nesse entendimento, Raphael irá acompanhado da professora Cláudia Gomes, que fala francês e italiano, e que irá traduzir o que os discentes da Université e transeuntes das cidades perceberem da atuação. Isso porque Raphael pretende, até o final de fevereiro, levar a performance para outros pontos tu-

risticos da Itália.

Raphael se intitula um entusiasta por performance, pois, segundo ele, a mesma não necessita de ser outro. Ou seja, um personagem. É o próprio performer que cria a cena, mostrando sua subjetividade para quem presencia e gerando debates a partir da proposta de se expressar através da imagem.

Ele diz ainda que, como o sagrado está muito intrínseco na sua vida, quis mostrá-lo por um viés subversivo. "Um homem, nestes tempos de repressão à arte, vestido de Nossa Senhora, é uma imagem demasiadamente resistente",

ressalta.

"Flores para Pietá" já foi encenada por ele duas vezes dentro da Etdufpa, mas a ansiedade e o temor de levar a encenação a outros países é grande. "Estou com receio, sobretudo, em tentar fazer em frente ao Vaticano, que é meu maior sonho. Porém, tenho medo de sofrer retaliação, por pensarem que esteja fazendo protesto ou coisa do tipo", confessa Raphael.

Mas também há surpresas vindas do público. "A gente nunca sabe o que vai acontecer na performance. Um caso de interação ocorreu na Escola,

“

Um homem, nestes tempos de repressão à arte, vestido de Nossa Senhora, é uma imagem demasiadamente resistente”

Raphael Andrade, ator

onde um espectador tirou a roupa e, completamente nu, deitou-se no meu colo. Acho que a performance tem como cerne o teor de interação”, finaliza.

Nesta mesma interação do “Cristo nos braços de Maria”, questionei-me: quem era o performista em questão, afinal? Será que nessa interação havia dicotomia entre performer e participante? E os demais que se sentaram para participar, não seriam também performers? Sem dúvida essas são questões que devem ser analisadas e discutidas no fazer artístico contemporâneo. Tentando elucidar essas questões, creio que a performance carrega o fulcro relacional, em que não há hierarquia na participação, pois os participantes, seja o que concebeu a ideia; assim como os participantes que se envolvem na mesma, constroem juntos o fazer performático, consonante Marina (2015): “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 obra³⁶”.

Ao performar novamente, muitas questões vieram à tona, em especial pude perceber que o diálogo pela energia transferida pelo olhar, além da subversão que a performance penetra, cria uma atmosfera subjetiva e potente a partir do jogo não-cotidiano entre os participantes, a partir da presença do incomum. É interessante ressaltar que muitos autores se debruçaram em seus livros sobre a noção de “presença”, especialmente quando o assunto se encontra no campo performático e teatral. Mas o que designa tal termo? Segundo Patrice Pavis (2005), em seu Dicionário de Teatro: “ter presença” é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; outrossim, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (2005, p. 305).

Já no que compete o “teatro performativo,” elaborado pela professora-pesquisadora Josette Feral (2008), podemos explicar mais informações sobre o assunto. Para a autora, a noção de “performatividade” valoriza a ação em si e está relacionada ao fazer do artista. As ações são sempre executadas e não representadas. Na ocasião, o espectador entra e sai do processo, percorrendo segundo os signos imagéticos oferecidos ao seu olhar. O sentido desta relação não é reducionista, porque as “formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação” (2008, p. 202).

Ao reperformar pela segunda vez e ao modificar pequenos signos da performance, obtive novas respostas para quem presencia ou participa, assim como das minhas próprias reivindicações, no qual possibilitou abrir espaço para a reinterpretação. Nesta perspectiva, quantos questionamentos seriam perdidos ao apresentar-me apenas uma única vez? É

³⁶- Marina Abramovic em sua palestra “Ted Talks”. Disponível em: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=pt-br#t-290115. Acesso em: 03-jul-2019

perceptível, portanto, a potência que a reperformance possibilita, pois gera novas memórias, materializando e desmaterializando a presença, num diálogo aqui e agora com nossa época. Neste enfoque, sigo no trânsito criativo da pesquisa, experimentando inquietações, novas metodologias, novos signos, criando um novo contexto e tornando a obra de origem novamente viva, pulsante e, para isto, eu deveria sair dos muros da faculdade e obter novas respostas a partir do contato direto com outras culturas, para que eu pudesse, neste sentido, colher novas flores para o jardim da Pietá.

3.6 Possibilidades e reprodutibilidade - diálogo transcultural

Dentre as variadas maneiras que a reperformance oportunizou ao reviver uma performance, pude dialogar 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. O convite de reperformar na Europa Ocidental se deu a partir da disciplina: “Métodos, Técnicas e Materiais de Ensino do Teatro”, da grade curricular da Licenciatura em Teatro da UFPA, ministrada pela prof. doutoranda Inês Ribeiro, conjuntamente à doutoranda Monique Debouteville que, porventura, veio a Belém com o projeto “*La performance théâtrale au musée*”, da Université Paris 8, no qual partiu o convite em performar na universidade francesa, pois segundo a análise feita pelas professoras, a reperformance Flores para Pietá, corresponderia potentemente à transculturação em: “dar um papel mais importante ao gesto de traduzir/transpor/transmitir o significado da obra de arte em relação a determinadas línguas - línguas vernáculas e de sinais³⁷”, em que pretende entender até que ponto as artes cênicas, como artes completas, se tornam novos modos de mediação transcultural.

É importante destacar que o local escolhido, a *Université Paris VIII- Vincennes em Saint Denis*, é o centro de formação e pesquisa em Artes, Ciências Humanas e Sociais, no qual já abrangeu mais de 157 discentes de nacionalidades diferentes, este fato se dá por haver políticas multiculturalistas na universidade, além da mesma contar com forte presença de imigrantes. Neste sentido, a apresentação nesta universidade foi demasiadamente importante, sobretudo por conseguir levantar dados etnográficos a partir do trabalho de campo dos que participaram da performance além da visão Ocidental.

³⁷ - Disponível na língua francesa em: <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Colloque-international-La>, acesso em: 03-ago-2019

A performance em questão, seria diferenciada do Brasil por alguns fatores, qual seja, do contato direto com outras culturas, outras formas de pensar socialmente, nível social, econômico, além da diferença de não crença que a França detém. A título de exemplo, enquanto no Brasil 73% da população têm alguma religião; na França quase dois terços da população se designam ateísta³⁸.

A desproporção pode ser analisada por alguns aspectos relevantes, no Brasil o Estado é constitucionalmente laico (ou deveria ser), contudo é um país que possui vários feriados religiosos e, além disso, em diversos locais públicos, inclusive no Congresso Nacional e Supremo Tribunal Federal perduram símbolos religiosos, mormente em relação a iconografia de Jesus Cristo crucificado. Ademais, como meio de aguçar ainda mais esta análise, o próprio *slogan* do atual presidente diz: “O Brasil acima de todos e Deus acima de tudo”.

Faço um adendo, para ressaltar o quão é fatídico unir religião e política, como já pudemos constatar nos estudos históricos diacrônicos da Idade Média. Se esses dados não estarreceram ou não alarmaram você que está lendo, talvez seja importante analisar que este governo incipiente é machista, patriarcal, homofóbico e, concomitantemente, excludente, no qual transfere para a educação a busca incessante de se basear em um Deus monoteísta e cristão. Onde vários níveis de pensamento das disciplinas de antropologia, sociologia, história e até geografia já foram cogitados em serem explanados pela ótica religiosa, como proferido pela até então indicada a ser a secretária executiva do MEC, a pastora protestante Iolene Lima³⁹ (2019).

Diferentemente o que acontece na França, (apesar da mesma deter de feriados religiosos) em que a República é baseada no princípio da laicidade e a liberdade de pensamento é preservada, imposta pela lei de 1880, e referente a lei de 1905 sobre a separação das Igrejas e do Estado. Para se ter uma ideia, as igrejas estão sendo reagrupadas para paróquias maiores, pois a evasão dos fiéis faz com que os espaços religiosos desempenhem uma função praticamente turística. No que tange ao ensino, segundo a minha pesquisa feita posteriormente à performance na Universidade de Paris VIII com a doutoranda Deboutville, a mesma mencionou que os signos religiosos (como iconografias sacras) não são proibidos, exceto para agentes do serviço público e dentro das escolas, já os eclesiásticos têm o direito de ensinar na universidade de ensino superior, mas não nas escolas públicas primárias e secundárias.

³⁸ - Disponível em: Pesquisas de Phil Zuckerman (2007), Richard Lynn (2008) e Elaine Howard Ecklund (2010); ONU; *adherents.com*, *American Religious Identification Survey*, *The Pew Research Center*, *Gallup Poll*, *The New York Times*, *Good*, *Nature*, *Live Science* e *Discovery Magazine*. Acesso em: 09-Ago-2019

³⁹ - Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-educacao-vai-ser-vista-sob-a-otica-de-deus-diz-iolene-lima/>. Acesso em: 03-set-2019

Se olharmos para o prisma econômico entre estes países se revela uma outra diferença importante, como proferido por José Eustáquio Diniz Alves (2018)⁴⁰, que os países mais religiosos que possuem renda per capita superior a US\$ 30 mil (em poder de paridade de compra) há menos de 40% da população rezando diariamente e, conseqüentemente ligadas a religiosidade. Diferentemente dos países em que a população é mais pobre (compatível com a realidade brasileira), ou seja, essa pesquisa postula que pessoas menos abastadas e com altos níveis de desigualdade de renda podem ter maior probabilidade de buscar conforto na fé religiosa, pois há maior probabilidade de sofrer inseguranças financeiras entre outras.

Na perspectiva em vislumbrar as divergências e convergências que a transculturação possibilitaria, haja vista as diferenças sociais, culturais e políticas expostas acima, a primeira reapresentação na Europa teve os mesmos elementos da performance apresentada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, no intuito de possibilitar novas formas de pensamento dos participantes ao sentarem-se à frente do performer e, que, após a participação dos mesmos, propiciar a entrevista não-diretiva, esta última mediada pela Prof. Me. Cláudia Gomes, que faz parte do corpo docente da ETDUFPA e, que, 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 ?”*; *“Quel est le sacré pour vous ?”*.

Além de ter colaborado no sentido de registrar o ato performático e possibilitado arguir na língua nativa francesa o que os participantes sentiram ao deixarem o ato performático para que, após entrevistá-los, traduzir e deixar por escrito cada sensação como documentação para esta pesquisa e, dessa forma, trazer memórias imediatas após a participação a partir da oralidade e, concomitantemente, trazer à tona o corpo do participante “estimulado pelas lembranças de um passado que imprimiu marcas no corpo e na mente [...] e que se comunica, estabelece relações com outros indivíduos, grupos diferentes do seu” (BEZERRA, 2013, p. 53).

A performance na Paris 8 partiu da limitação de um espaço simbólico, ou como diria Schechner (2012): “espaço liminar”, a partir das cadeiras posicionadas no centro da universidade, recurso este capaz de profunda alteridade. Curiosamente ao adentrar na escola vestido com os signos de Pietá, deu-se início a formação de um público curioso e maior que os presentes na ETDUFPA, sedentos em decifrar o que era “aquele evento incomum”, visão esta já cogitada, haja vista que a universidade não detinha apenas estudantes do curso das artes.

A curiosidade (ou necessidade?) que as pessoas tinham de experimentar algo diferente, e não atravessado por meio eletrônico, mas pelo contato com o outro num convite relacional

⁴⁰ Disponível em: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/07/31/americans-are-far-more-religious-thanadults-in-other-wealthy-nations/>. Acesso em: 09-jul-2019.

individual era nítida. Apesar da troca individual de sensações, os participantes eram observados por outras pessoas, eram filmados e fotografados a todo o momento, em quantidade amplamente superior aos da ETDUFPA, esse contexto também modifica a relação, pois não há possibilidade de escapar destas interferências a não ser olhar para os olhos à sua frente e para dentro de si mesmas.

Quanta solidão, dor, alegrias e sentimentos são suspensos ao adentrarmos no íntimo do outro que nos é completamente estranho, que não sabemos onde mora, qual religião, qual seu pensamento político, se está refugiado, qual seus medos, objetivos e tantos outros questionamentos que um olhar é capaz de gerar a partir das imagens que surgem no inconsciente de quem observa/se relaciona com tal acontecimento.

Dentre os vinte e dois participantes da performance, como: Africanos (a) do Norte, Europeus, América do Norte dentre outros, destaco a grande presença de mulçumanos e mulçumanas apreciando a ação performática, cuja religião é abraâmica e monoteísta articulada pelo alcorão, isto é, esgueira da doutrina cristã, aliás Jesus é considerado apenas um profeta no islamismo. Dentre estes destaco, em especial, o mulçumano que participou tanto da performance como da entrevista, onde o mesmo ao sentar-se chorou e rezou o terço islâmico “masbaha” ou “subha”, que é utilizado habitualmente para praticar o *dhikr*⁴¹ ou para invocações dirigidas a *Alá* (Vide seta da montagem na página seguinte, assim como esta apresentação e de outras sete disponíveis na plataforma digital⁴²) Além de ser utilizado para invocar orações o mesmo serve de sinal de sua cumplicidade religiosa.

Na ocasião, o participante mencionado revelou na entrevista que: “deteve muita emoção, que sentiu tremores, o coração disparou, que havia conseguido adentrar na emoção do artista, que sentiu muito sofrimento- sofrimento este profundo, de morte”. E revela logo após um paradoxo: “ao mesmo tempo se sentiu cuidado e, que, conseguiu se conectar muito e pensou que poderia aproveitar para orar.” Já as mulçumanas, ficaram observando de longe a performance, esse motivo pode ser analisado pelas regras enraizadas quanto ao gênero feminino no Oriente Médio que, de maneira geral, olhar nos olhos de homens não é considerado apropriado.

Algo inusitado aconteceu nesta ocasião, o silêncio da troca que a performance permeia alterou-se de maneira abrupta quando um grupo de estudantes se propuseram a fazer gracejos sobre o ato performático, no qual um deles chegou a falar no meu ouvido algo referente à

⁴¹ -*dhikr* é uma prática de devoção islâmica caracterizado pela repetição dos nomes de Deus bem como súplicas ou fórmulas tomadas dos textos da *ahādīt* e de versos do Corão.

⁴² -Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rprqBtPQsGs>. Acesso em: 17-ago-2019

femme, que suponho ser relacionado ao travestismo, porém não consegui entender ao certo por conta da diferença entre os idiomas. A zombaria teve prosseguimento por um determinado tempo, até que a professora Claudia foi até eles e os indagou: “Por qual motivo vocês estão rindo? Rir é fácil, quero ver ter coragem para participar”, e um destes que estava no grupo em questão sentou-se para participar da performance e permaneceu boa parte do tempo com a feição debochada, ao passo que nenhuma emoção vinha à tona, isto é, não houve negociação. Nesta análise, o jogo não foi concretizado como previsto, principalmente por não ter havido permissividade do espaço dado ao outro, algo altamente suscetível no fazer performático relacional da performance em questão.

Figura 14- À esq. acima- mulçumanas observando a performance. À dir. acima- detalhe do mulçumano rezando o basbaha. À esq. Abaixo- placa convidativa na língua nativa francesa. À dir. Abaixo- Cartaz da reperformance referente a université Paris VIII.



Fonte: Cláudia Gomes. (Montagem e cartaz do autor). 2018

Esse fato pode ser analisado a partir das entrevistas e pelo contexto cultural, onde alguns participantes se referiram que não sabiam do que se tratava a performance, e outros nem reconheceram que a performance traz a figura de Pietá. Certamente esta análise de não perceberem os signos cristãos, se dá a partir da não vivência com uma religião específica

católica ou de não possuírem uma crença, isto é, se não faz parte do seu cotidiano e se não estiver a par da existência ou ocorrência de algo que os é apresentado, se torna algo que possui apenas uma imagética incomum ou burlesca. Apesar que a iconografia de Pietá permanece exposta em museus, como o Louvre, e na própria Catedral de *Notre-Dame*.

Na entrevista não-diretiva alguns se referiram que pensavam que a performance tinha caráter de premonição (diferente da visão da ETDUFPA que foi referido que não participaram por tratar-se de uma premonição sacra), mas que esta premonição estava presente no videntismo, apresentado na partitura que me levanto e faço as perguntas no ouvido dos participantes.

Dentre outras questões, a professora Monique revelou que muitos participantes queriam saber o motivo da performance, pois os europeus e demais estudantes daquela universidade preferem primeiro teorizar e raciocinar sobre o que objetivo da ação performática para depois analisar se participariam da mesma, além de ter esclarecido que para muitos é difícil ter contato visual, mesmo em interações simples do cotidiano, pois faz parte da cultura deles.

No prisma do racionalismo, que também podemos encontrar resposta do ateísmo na contemporaneidade, pode ser analisado pela ruptura de ideologias que antes eram voltadas aos deuses e, que, retorna ao seu emissor: o próprio indivíduo. Logo o ser humano procura buscar respostas no método científico *à la* Descartes e começa a desconfiar em uma explicação transcendentes.

Nesta perspectiva de cumplicidade entre religiões diferenciadas, e pela participação de ateus, me vem à mente o que esta performance suscitava? Para muitos participantes que foram entrevistados, eles visualizaram na performance o sagrado além da ideia de um Deus onipresente, mas viram o sagrado na família que estava longe, lembraram um momento de dor, na morte de um ente querido, dentre outras visões, isto é, a fé nem sempre foi e nem sempre será identificável com a religião, tampouco com a teologia. Esta associação da sacralidade permanecer em direta relação por vias que se nutrem, em que o sujeito estabelece um contato com o poder supremo e com o próprio sujeito, com o mundo a sua volta, como algo que abala a existência do ser humano que, a título de exemplo, temos a figura assustadora da morte, como pudemos constatar em algumas entrevistas, no qual nos traz a ideia de transcendência e com a própria vida e com o sagrado presente em vias especiais efetivas, como podemos verificar pelo prisma da imanência, como se refere Anacleto: “A divindade seria transcendente e, ao mesmo tempo, imanente. Seria transcende porque só Ela seria o ser, enquanto o mundo dos seres visíveis seria a pura ilusão do conhecimento abstrativo. A

Divindade seria também imanente porque estaria, atualmente, presa no mais profundo de todas as coisas” (ANACLETO, 2006).

Entre as questões que se assemelham, divergem e se hibridizam, o processo metodológico de reperformar com intuitos diferenciados ainda se fazia necessário, neste enredo, procurei enveredar pela busca de explicitar a partir do método etnográfico, tentando compreender a subjetividade de quem presencia a performance, de outro modo em ter como objeto principal o ser humano imerso em sua cultura, com a abordagem de “observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana” (LAPLANTINE, 1988, p. 25).

3.7 Reperformance artista e intervenção urbana

Como visto precedentemente, a performance aqui explicitada enveredou em problematizar estigmas impostos na tríade: social, religiosa e política, com o intuito de subverter e ressignificar o corpo tido como profano, marginal, anômalo, vulgar, jocoso e demais questões que a performance Flores para Pietá subverte, desordena e externaliza discussões contrárias a estes tipos de adjetivos. E este ressignificar parte dos signos presentes na performance que possibilita uma nova mensagem, uma visão mais acessível, compreensível e reverberante para quem a presencia, e este fazer é, indubitavelmente, um processo de empoderamento.

E ao reperformar uma performance, possibilita ressignificá-la como um grande rizoma, no qual é possível cortar caminhos (pois não existe caminhos certos), esconder ou evidenciar outros signos, coma as flores que se espalham em várias direções, se abrem e se fecham, pulsam, desabrocham onde há espaço, florescem onde encontram possibilidades, criam seu próprio ambiente e se não estiver espaço, subvertem. Deixam-se revelar para que depois possam escapar da tentativa totalizadora de responder perguntas subjetivas, pois “a questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 28). Isso posto, se faz necessário entrar em contato com outras raízes, seguir outras direções para que o objeto de estudo não reduza de tamanho.

Se fazia imprescindível, neste enredo, a desterritorialização, dado a necessidade de deslocar-se para além de 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, busquei rerepresentar 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. Essa modificação visava a permanência da performance em Fátima, Roma e no 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.

Portanto, desloquei a performance até então pensada para ser apresentada em locais experimentais da arte, para uma interrupção do fluxo cotidiano para que fosse capaz de interferir nos espaços públicos da fé de maneira desestabilizadora. Esta ação é chamada pelo professor e encenador, Antonio Araújo (2018) de *disrupção*, que “é sinônimo de quebra, de fratura, de interrupção do curso normal de um processo. No caso de espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade⁴³”.

A primeira apresentação ensejada como intervenção, se deu em Portugal, mais especificamente no local intitulado pela Igreja Católica como Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, que é um dos santuários marianos de peregrinação mais importantes no mundo pertencente ao catolicismo. Nesta ocasião, utilizei apenas os signos de Pietá como intervenção urbana como nova perspectiva de reperformar - A intervenção é um movimento artístico utilizado pelo *ativismo*⁴⁴ de forma contínua na contemporaneidade, pois a mesma propicia um caráter social na atuação do indivíduo com o meio em que vive. Logo, tais intervenções possuem uma profusão de possibilidades gigantescas para a arte performática, no qual traz para a cidade, segundo Barja:

o elemento comum, de forma inesperada, capaz de causar o estranhamento necessário para despertar as pessoas ao meio em que estão. A interferência nesses espaços através de uma experiência estética compartilhada promove a interação entre estranhos, uma troca simbólica de significados, realizando momentaneamente uma reconfiguração do espaço e da percepção de realidade (BARJA, 2012, p.3).

Nesta relação, o corpo fica em estado de alerta e se intensifica e consonante Ana Moraes (2014), “na rua, o corpo da atuante ganha energia ampliada, captada pelas ações desenvolvidas nesse ambiente macro, onde os corpos se dilatam”. E essa interação poderia dar abertura a qualquer tipo de reação, sobretudo coercitiva por parte da segurança do santuário

⁴³- Disponível em:

http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/7.%202011_Antonio%20Carlos%20de%20Araujo.pdf. Visto em: 29-junho-2018.

⁴⁴-O **ativismo** encontra na arte um convite à militância, seja ela política, ecológica, social ou espiritual, expressando através da literatura, pintura, escultura, teatro, cinema, música, performance os seus pontos de vista e leituras sobre a vida e o mundo.

que, aliás, não vislumbrei nenhum guarda na praça a não ser dentro da igreja, no qual analisando este fato, considere: seria por isto que pude performar sem ser interrompido por 43 minutos? Se faz importante pontuar que foi fundamental este tipo de relação por não haver nada agressivo presente na performance, além, é claro, da própria visualidade transgressora, pois se eu transparecesse algum tipo de escárnio, ridicularização ou derrisão perante os passantes, certamente a interação se daria de forma distinta.

No que se refere às ações inter-relacionais, a ideia deste novo formato detinha como fulcro a visualidade e não o contato direto concatenais e vocabular como performados anteriormente, faz com que a ação corra entre o performista e os transeuntes na praça do santuário, como interação por vezes concretizada; e por outras frustradas. Neste intercâmbio um tanto inesperado pelos deslocamentos dos fiéis e pelos turistas que passavam por esta via, revelou um olhar diferenciado do que eu esperava com esta intervenção, pois eu acreditava que haveria por parte do público uma intimidação ou até coerção, porém, surpreendentemente, as pessoas tiravam fotos e olhavam com curiosidade para a performance.

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, p.4. 2011).

Se faz considerável frisar que na Europa Ocidental é comum presenciarmos manifestações culturais dos mais diversos, dos quais são eleitos por uma banca que avalia se o (a) artista está apto (a) para apresentar-se em determinado local, como: Metrô, frente ao monumento histórico e ademais, também são vastas as especificidades artísticas, qual seja: *performers*, cantores, atuantes, músicos e artistas que se caracterizam de “estátua viva” nas ruas da cidade, principalmente por serem cidades com grande fluxo de turistas, logo é uma grande oportunidade para se ganhar dinheiro através desta arte, de poder compartilhar seu trabalho artístico, ou encontrar nesses espaços um convite à militância, seja ela política, ecológica, social ou espiritual, como no caso da performance aqui explicitada.

Figura 15- Performance Flores para Pietá apresentada na praça do santuário de Fátima, em Portugal



Fonte: Ester Leray. Montagem do autor. 2018

Apesar da performance Flores para Pietá não possuir como ações a imitação de uma estátua com movimentos estáticos com pausas sem movimento, ou de controlar o corpo com técnicas miméticas, foi confundida pelos transeuntes como estátua humana, no qual cinco pessoas doaram dinheiro (ver seta na montagem anterior), pensando em tratar-se de um artista de rua que utiliza da sua arte para angariar recursos.

Conquanto a empatia ocorrida em Fátima, as visões foram diferenciadas na apresentação ocorrida no menor país do mundo, o 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.

Nesta ocasião, meu objetivo era reperformatar dentro da basílica de São Pedro, que se trata do maior e mais importante edifício religioso do catolicismo e um dos locais cristãos mais visitados do mundo. Apresentaria, mais especificamente, na primeira capela da alameda do lado direito do portão principal, no qual se encontra a imagem famosa de Pietá, do artista Michelangelo Buonarroti Simoni, em que traz a figura da Virgem segurando seu filho morto nos braços, segundo um esquema em forma de pirâmide, tal formato muito utilizado pelos pintores e escultores renascentistas.

Figura 16- O autor em Visita à basílica de São Pedro (Vaticano), local até então ensejado em apresentar a performance.



Fonte: Ester Leray. 2018

Todavia, fui aconselhado pela Monique Debouteville, que foi responsável pelo convite de representar a UFPA em Paris, que correria um grande risco em performar dentro do Vaticano e poderia até ser preso ou no mínimo deportado, pois diferente de Portugal, o Vaticano possui um forte esquema de segurança e que os ânimos dos italianos estavam aflorados pela constante ameaça por parte do estado islâmico, sobretudo após a transmissão televisiva do “canal pró Estado Islâmico Telegram”, que insinuou que a Itália e o Papa seriam os próximos alvos de atentados extremistas.

Essa questão, me fez pesquisar sobre possíveis retaliações advindas de performances que foram censuradas ao serem apresentadas dentro da igreja e, pude constatar que, o poder subversivo da performance tem feito com que cada vez mais ativistas escolham este processo para suas ações. Um bom exemplo desta análise é o grupo russo “Pussy Riot”, cuja performance na Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, em março de 2012, detinha como objetivo performar sob altar e cantar uma música cuja a letra criticava a relação entre Putin e a igreja católica, fez com que a força de repressão chegasse menos de um minuto após iniciarem o ato performático⁴⁵

As três performers em questão foram penalizadas com seis meses de prisão preventiva repleto de artimanhas de controle e repressão a qualquer forma de subversão e transgressão, no qual após o julgamento foram condenadas por vandalismo motivado por ódio religioso, e receberam pena de dois anos de prisão. Neste prisma, este exemplo se faz extremamente relevante a análise subvertedora da performance aqui explicitada, e é interessante analisarmos o

⁴⁵ Disponível em: <https://mark-feygin.livejournal.com/90408.html>, visto em: 30- jul-2019

espaço onde transcorreu tal ato performático, qual seja, uma igreja católica, local até então destinado para “resgatar ovelhas perdidas”.

Figura 17 - Performance do “Pussy Riot”, apresentada no interior da catedral de Moscou, onde as três performances foram presas.



Fonte: reprodução YouTube (2012).

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. Com a licença de utilizar esse espaço de debate, confesso certa angústia, não por ser eu, uma pessoa homoafetiva, que se incomoda com a doutrina católica excludente e que nega vários direitos que me é intrínseco, mas por acreditar que, este mesmo sistema que deveria acolher, funciona muitas vezes de forma a privilegiar sempre quem está em posições correspondente e dentro do sistema em si.

Amedronta-me, enquanto ser humano, posicionamentos radicais como os de pessoas conservadoras religiosas ou não; me atemoriza em saber que expressões artivistas sejam consideradas mais violentas e perigosas que o discurso de ódio fomentado por doutrinas excludentes e preconceituosas, em que muitas vezes são mascaradas como liberdade de expressão. Ressalto, assim, a importância de transgredir a partir do fazer artístico, seja este fazer na especificidade que for, pois ao subverter o sistema, conseguimos gerar debates acerca das questões aqui trabalhadas, e só este fato já é extremamente importante para que se possa criar fissuras em tais pensamentos retrógrados.

Mesmo após estar ciente do risco que eu corria, voltei ao Vaticano e levei a vestimenta e os demais signos dentro de uma mochila, me posicionei na fila gigantesca para passar pelos detectores de metal e, por sorte, a mochila passou e nenhum guarda quis examiná-la, contudo após ter adentrado a basílica de São Pedro e ao tentar retirar os objetos para reperformar, fui interpelado por dois guardas suíços, que referiram que eu não poderia retirar objetos de dentro da mochila, no qual, por um momento, eu pensei em relutar, porém, percebi que era necessário

retornar à trincheira, pois a subversão poderia ser usada contra o mecanismo de coibição. À vista disso, eu tinha que pensar em outra estratégia para que fosse possível apresentar a reperformance Flores para Pietá dentro dos muros do Vaticano.

Neste sentido, me veio à mente em sair do hotel à noite, já vestido por debaixo do casaco e maquiado a caminho do Vaticano. E assim o fiz, desloquei-me do hotel “*Adriatic Rome*” a pé, juntamente com a atriz e amiga Ester Leray, que viajou comigo para me ajudar com fotos e vídeos da reperformance. O referido hotel ficava mais ou menos a quatrocentos metros do Vaticano. Chegando ao local, um misto de euforia e temor tomou conta de ambos, pois nos sentíamos como dois meliantes prestes a cometer um crime. Cheguei ao ponto de não querer reperformar, pois estava com medo de ser interpelado pela igreja ao qual faço parte e, desta vez, chegar ao ponto de sermos deportados. Porém, fomos adiante e nos alocamos abaixo da colunata dórica do escultor italiano Gian Lorenzo Bernini, que enquadra a entrada trapezoidal esquerda da Basílica, na praça de São Pedro (vide montagem abaixo, figura à direita).

Ao começar a reperformance na praça, as pessoas ao redor se afastaram e quem passava próximo ao local se esquivava para passar rapidamente à frente em silêncio ou se comunicando discretamente com outrem. É oportuno compreender que nesta dinâmica de ação performática, a reação dos transeuntes está envolvida em um mediador que contribui para a ausência de tomada de posição ameaçadora por parte do público: a subversão imagética, o choque, a transgressão, o diferente. Mas este choque, intermediado pela visualidade transgressora, se faz tão pungente ao ponto de calar as vozes dos fiéis e tomada de decisões? Mais importantes que a resposta, parece ser a questão levantada pelo ato performático.

Figura 18 - Flores Para Pietá reperformada na praça do Vaticano (dir.) e na Via Della Conziliazione - Roma. (esq.)



Fonte: Ester Leray. Montagem do autor. 2018

Este ato de reperformar por intermédio do espaço urbano, subverte o caráter participativo da performance Flores para Pietá performada na sua gênese, tornando-a uma ação que a intervenção do público é a "não ação", contudo, que permanece aguçando a subjetividade dos que a presenciam. Apesar do público não demonstrar nenhum alarde, não demorou nem cinco minutos para que três carros da polícia que permanece rondando a praça de São Pedro se aproximassem e ficassem parados ao lado do local em que estava sendo reperformada a performance. Neste momento, não sei por qual motivo, comecei a entoar o canto lírico Grego pertencente ao ato penitencial da Santa missa católica:

Kyrie, eleison. (Senhor, tende piedade).

Christe, eleison. (Cristo, tende piedade).

Kyrie, eleison. (Senhor, tende piedade).

De certa forma, esse hino tem a ver com pedir piedade a Deus por algum erro cometido, mas, neste contexto, essa piedade reformulou-se para a coercitividade presente no ato dos agentes de vigilância, que, detém o poder de coibir qualquer ato que fuja das regras normativas.

À vista dessa coerção, a passagem para os pedestres ficou fechada e, num impulso, eu tomei a decisão de caminhar até a Via Della Conciliazione, em Roma, que permanece fora dos domínios do Vaticano. Ao caminhar reperformando até a referida via, os carros da polícia que estavam me acompanhando na praça vieram atrás de mim e, rapidamente, chegaram mais duas viaturas que se posicionaram à minha frente, mais especificamente no meio da rua, que proíbe a entrada de carros por conta de ataques terroristas (ver figura anterior, foto à esquerda).

Neste enfoque, mesmo com a coerção por parte da polícia em questão numa clara pressão para que a performance não continuasse, consegui compreender o motivo do quão o corpo é uma arma política e, neste caso, a(r)tivista, pois era um corpo que não continha uma ameaça terrorista, mas que infringia as regras da normatividade cristã e social. 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, citada pelo antropólogo, Paulo Raposo (2010): “o corpo da performer torna-se local de encarnação das ideias e um lugar de debate público.” (RAPOSO apud MULLER; FERREIRA, 2010, p. 24).

Este termo, “lugar de debate público”, interessa e se faz urgente 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.

É importante analisar e enfatizar que a (re)performance Flores para Pietá, nasce política (mesmo que não tenha compreendido rudimentarmente), numa junção viável entre arte e ativismo, que encontra caminhos que possibilitam novos olhares e diálogos, e a reperformance, ao se dirigir aos lugares sagrados na forma de intervenção urbana, reverbera e implica em dois sentidos: entre a subversão sacra e desobediência civil, como explicitadas de maneira clara anteriormente. Logo, traz à tona as relações de poder e opressão das agências de controle e repressão. E ao posicionar este corpo marginalizado nestes locais como “lugar de pertencimento”, levanto a questão: “a quem pertencem os espaços públicos?”. Trata-se, portanto, de resistir politicamente a estes espaços existentes.



4. REFLEXÕES FINAIS

Performance- dos rituais às vanguardas artísticas do século XX, a performance surge como uma maneira de expressão artística híbrida, relacionando-se às questões sócio políticas, do transcendental e à superação dos limites do corpo e da mente. Daí nasce esse trabalho que descrevo nesta monografia, que me deu suporte para dialogar com os participantes à minha maneira, muitas vezes sem uma resposta direta, mas a arte da performance garante esse aprendizado no fazer e, sobretudo, ao refazer, modificar, procurar novos caminhos. Por isso, acredito que, a (re)performance *art*, não é feita apenas para os espectadores, mas para o próprio performer se reconhecer- é um processo de autoconhecimento corpóreo, da mente e até de algo mais elevado, quem sabe a transcendência. Além do mais, o que seria da arte sem essa elevação de pensamento?

Se faz importante explicitar o quão a arte performática dissidente aqui explicitada expressa um alerta para a normatividade opressora, utilizado na reperformance supracitada como transgressão do sagrado, em que objetiva sensibilizar, problematizar e amplificar nos participantes uma dialética no campo tríade: social, político e religioso que estão inseridos. E o maior trunfo pode se situar na imprevisibilidade acerca da recepção que a performance transpassa para os que dela participam.

A respeito de uma definição para a arte da performance, prefiro acreditar que ela não necessita e tenha exatamente uma definição, sendo uma arte que questiona a própria arte, que faz com que os que participam e o próprio performer interroguem-se a respeito da ação e para onde estão avançando. Contudo, em todo o caso, um padrão conceitual ou análise mais aprofundada de diferentes visões e pontos que convergem teoricamente são importantes para verificarmos as especificidades no campo performático, como elucidados neste trabalho.

A performance aqui explanada, desvela um corpo em um constante devir, que permanece na sacralidade que acredita, mas que, após estudos mais aprofundados sobre a política hodierna e diacrônica consegue indagar conceitos excludentes e, que, a partir do seu contato com essa arte dissidente, pôde vislumbrar outras formas de potencializar a partir da ação corpórea o empoderamento político e cultural no qual “sustenta como matéria a produção de processos de identificação a partir de suas evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido” (TUCHERMAN, 1999, p.106).

E a academia imbuída de teorias adentra minha vida como algo que eu nem imaginava ser tão extensa e complexa e, a partir desses estudos, tive uma revelação, pois as transgressões

desta arte são muitas vezes viscerais e importantes para uma quebra de tabus e nas fissuras dos agentes de poder no decorrer da historicidade. E se faz interessante observar o quão a arte é potente na derrocada desses tabus, pois se torna ativista, transgressora (há séculos), mas que ainda chocam os olhares contemporâneos, imagino que seja pelo fato de ser um gênero artístico recente e, como ela expõe muito das nossas penumbras, acaba possuindo esse propensão. E ao estar propenso a romper com o tradicionalismo, é o que faz dela sempre autêntica e questionadora, como a questão "isso é arte- *To be, or not to be, that is the question-?*" E esta arguição possui um fluxo de escoamento de ideias demasiadamente importantes para estudarmos a arte contemporânea e suas múltiplas visões.

Enquanto artista da cena, tive muitas vezes essa incerteza, pois comecei do fazer teatral, e a performance carrega a linha tênue entre arte e não arte, mas, agora, tenho a certeza que Flores para Pietá é uma peça viva de arte que nasceu a partir de um reconhecimento com o mundo a minha volta, como os expostos aqui simbolicamente na “germinação”, “floração” e “colheita” e, que, a partir de estudos libertários, revelou um corpo duo- reanalisado e transformado, que pensa, reza, que possui a sacralidade viva, mas que também é profano pode questionar doutrinas excludentes através da arte transgressora e, esse embate, é potente para que pudesse me reconhecer enquanto sujeito e, concomitantemente, transpassar isso para os demais em um ato artístico a partir do signo corpóreo devoto, que:

configura-se como uma construção cênica, ou seja, para a cena, para ser admirado, portanto, constrói-se como signo estético. Especificamente este signo é materializado pelo corpo do ator/performer e caracterizado por uma devoção, comoção, emoção, corpo que comove é comovido por uma emoção coletiva, compartilhada, ritualizada, portanto, é também um signo corporal (JANSEN, 2003, p.17)

De acordo com esta, pesquisa posso afirmar que, a performance é efêmera, mas pode ser reperformada e usada como metodologia para averiguar mais profundamente o próprio ato performático; além da mesma poder agregar linguagens artísticas variadas, além do mais é uma arte que possui como cerne a transgressão, que se renova e permanece sempre contemporânea, por ter caráter de rompimento, ser indagadora, provocativa e pesquisadora, além de deter de ter a possibilidade de registros memorialísticos, e tais memórias (re)performáticas “servem, também, para não perder fatos, acontecimentos que fazem parte da história da humanidade e que a história tradicional não se preocupou em registrar” (BEZERRA, 2013, p.55).

Ressalto, assim, a relevância de explicitar sobre as pesquisas artísticas e seu viesses sincrônicos e diacrônicos, além de trabalhos acadêmicos e debates acerca das questões aqui abordadas como: resistência e persistência frente o que se é visto como axiomático na visão

religiosa e, concomitantemente na visão social e cultural. Para que possamos colher flores; ao invés de espinhos opressores.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Documentário**. Youtube. 2017. (1h45m49s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c>>. Acesso em: 07-maio-2019
- ABRAMOVIC, Marina. **Abramovic Method**. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/abramovic-method>>. Acesso em: 11-out-2018
- ABRAMOVIC, Marina. **An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection**. Youtube. 2015. (15m51s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0>. Acesso em: 09-jun-2019.
- ABRAMOVIC, Marina. Performance: entrevista concedida a Ana Bernstein em 11 de fevereiro de 2005 em Nova York. **Caderno Videobrasil**, São Paulo, SESC, n. 1, p. 128-129, 2005.
- ANACLETO, José Manuel. **Imanência e transcendência de Deus**. Disponível em: <http://www.biosofia.net/biosofia2/bio2_99_trans_imanencia3.asp>. Acesso em: 11.jul.2019
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. Tradução de José Marcos Macedo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso em: 29 maio 2019
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves da Silva. 1ed. São Paulo: Martins fontes, 1990.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.
- BÍBLIA SAGRADA, Ed. Pastoral, São Paulo: Paulus, 1993.
- 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>>. Acesso em: 07/09/2018
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edição Típica Vaticana, 1997. São Paulo: Loyola, 2000.

CHAGAS, T. **Sátira aos cristãos, peça ‘Pequenas Igrejas, Grandes Negócios’ é cancelada e produtor se queixa de censura.** (2018) Disponível em: <<https://noticias.gospelmais.com.br/satira-pequenasigrejas-grandes-negocios-cancelada-96295.html>>. Acesso em: 07/09/2018

DELEUZE, Gilles; GUATARR, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 3, 2^a. ed. Rio de Janeiro: ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs:** vol 1. São Paulo: Editora 34. 1996

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2009.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1957.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p.197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta>>. Acesso em: 08 julho. 2019.

FERNANDES, Rubem César. **Os cavaleiros do Bom Jesus:** uma introdução às religiões Populares. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I:A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013. Univerdidade Bíblica do Brasil, 2008.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel. **Foucault.** Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GARCIA, D. C. D. **Transgressões humanas:** pecado e sentimento de culpa. 2006. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0313.pdf>>. Acesso em: 03-Fev-2019.

GOLDBERG, Roselee. Futurismo. In: _____. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, F. N. **Performance:** fenômeno de artecorpo-comunicação. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14676/11144>. Acesso em: 11-fev-2019

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.

JANSEN, Karine. **Verbete teatro contemporâneo.** Belém, 2007 (no prelo)

KANTOR, Tadeusz. Le théâtre de la mort. In: BABLET, Denis. **Les voies de la création théâtrale** XI. Paris: CNRS, 1983.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **O Percevejo**: Revista de Teatro, 12, editada por Zeca Ligeiro, PPGAC, Unirio, 2004

LEITE, Benedito Francisco. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais como obra de maturidade Mikhail M. Bakhtin. **Revista Magistro - Revista do Programa de PósGraduação em Letras e Ciências Humanas** – UNIGRANRIO, v. 2, n.1, 2011.

LÉSPER, A. Performance 6. **Catálogo de Performance**. Disponível em: <<https://www.avelinalesper.com/2011/09/performacia-6-catalogo-de-performance.html>> Acesso em: 21.mar-2019.

LOPES, Niltim. **Work'in'progress**. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/niltim/3619844538/>>. Acesso em: 4- mar- 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Traducción de Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.

MORAES, A. C. **Odô Iyá da espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-Cena**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2014

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Trad.: Eloá Jacobina. 7a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002b.

PESCUMA, C. **Deleuze: conceito, percepto, afecto**. Disponível em: <<http://devirfotografia.blogspot.com/2013/09/no-abecedario-entrevista-feitas-deleuze.html>>. Acesso em: 27.mai-2019

POLÊMICA no Teatro Waldemar Henrique. Belém: Jornal Liberal, 23 fev. 2001.

PUTTI, Alexandre. **A educação vai ser vista sob a ótica de Deus”, diz Iolene Lima**: Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-educacao-vai-ser-vista-sob-a-otica-de-deus-diz-iolene-lima/>. Acesso em: 03-set-2019

REVISTA ELETRÔNICA ESPAÇO TEOLÓGICO. ISSN 2177-952X. Vol. 9, n. 15, jan/jun, 2015, p. 155174 155 Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleiteo>

ROCHA, R. A. **Performance Flores para Pietá apresentada na université Paris VIII**. Youtube. 2019. (5m26s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rprqBtPQsGs>>. Acesso em: 17-ago-2019.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SCHECHNER, Richard. **Public domain: Essays on the theatre**. Indianapolis: Bobs-Merrill, 1968

SCHWARTZ, W. **Performance *Lá Bête***. Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>>. Acesso em: 11-set-2018

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Passagens, 1999.

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